

UNIVERSITÄT BELGRAD
PHILOLOGISCHE FAKULTÄT

Aleksandar S. Đokanović

**POSTMODERNE BEARBEITUNG DES
ARGONAUTENMYTHOS IN DEN ROMANEN *EIN
FREMDER STAMM HAT MICH GERAUBT* VON
WILLEM BRAKMAN, *MEDEA. STIMMEN* VON
CHRISTA WOLF UND *DAS GOLDENE VLIES* VON
BORISLAV PEKIĆ**

Dissertation

Belgrad, 2022

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Александар С. Ђокановић

**ПОСТМОДЕРНА ОБРАДА МИТА О
АРГОНАУТИМА У РОМАНИМА *ЈЕДНО СТРАНО*
ПЛЕМЕ МЕ ЈЕ ОТЕЛО ВИЛЕМА БРАКМАНА,
МЕДЕЈА. ГЛАСОВИ КРИСТЕ ВОЛФ И *ЗЛАТНО*
РУНО БОРИСЛАВА ПЕКИЋА**

докторска дисертација

Београд, 2022.

UNIVERSITY OF BELGRADE

FACULTY OF PHILOLOGY

Aleksandar S. Đokanović

**POSTMODERN REWRITING OF THE ARGONAUT
MYTH IN THE NOVELS *A FOREIGN TRIBE HAS
ROBBED ME* BY WILLEM BRAKMAN, *MEDEA.
VOICES* BY CHRISTA WOLF AND *THE GOLDEN
FLEECE* BY BORISLAV PEKIĆ**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2022

УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Александар. С. Джоканович

**ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ ПЕРЕРАБОТКА МИФА ОБ
АРГОНАВТАХ В РОМАНАХ *ЧУЖОЕ ПЛЕМЯ МЕНЯ*
ОБОКРАЛО ВИЛЛЕМА
БРАКМАНА, *МЕДЕЯ. ГОЛОСА* КРИСТЫ ВОЛК
И *ЗОЛОТОЕ РУНО* БОРИСЛАВА ПЕКИЧА**

Докторская диссертация

Белград, 2022.

Подаци о ментору и члановима Комисије

Ментор: проф. др Бошко Сувајџић, редовни професор, Универзитет у Београду,
Филолошки факултет

Чланови Комисије:

1. _____

2. _____

3. _____

Датум одбране:

Београд, _____

Die postmoderne Bearbeitung des Argonautenmythos in den Romanen *Ein fremder Stamm hat mich geraubt* von Willem Brakman, *Medea. Stimmen* von Christa Wolf und *Das Goldene Vlies* von Borislav Pekić

Abstract

Das vorrangige Ziel der vorliegenden Arbeit ist, die Mythostransformation in der postmodernen Literatur zu untersuchen. Ausgegangen wird von drei Romanen, die in ihrer Tiefenebene ein gemeinsames antikes Motiv haben, das auf der Oberflächenebene des Erzählvorgangs unterschiedlich realisiert wird. Der Sagenkomplex um die Argonauten, Jason und Medea bildet die Grundlage der Romane *Ein fremder Stamm hat mich geraubt* von Willem Brakman, *Medea. Stimmen* von Christa Wolf und *Das Goldene Vlies* von Borislav Pekić.

Die Arbeit beinhaltet eine formale und inhaltliche Analyse der drei genannten Texte. Zum einen wird nachgegangen, mit welchen postmodernen Erzähltechniken ein uralter Mythos in den neuen Kontext transponiert wird, und zum anderen, welche neuen Bedeutungen den Ursprungstexten hinzugeschrieben werden.

Postmoderne narrative Strategien wie Hybridität, Metafiktion, Selbstreflexivität, Dekanonisierung, Intertextualität, Parodie und Problematisierung des Verhältnisses von Faktischem und Fiktivem sind in allen drei zu behandelnden Romanen nachweisbar. Bei der Erforschung dieser Prozedere stützen wir uns auf die Thesen der kanadischen Literaturwissenschaftlerin Linda Hutcheon, die sie in ihren Studien zur postmodernen Poetik *A Poetics of Postmodernism*, *Narcissistic Narrative* und *A Theory of Parody* detailliert ausgearbeitet hat. Ein besonderes Augenmerk gilt den intertextuellen Verfahrensweisen, die einem Autor bei der Transposition der zu bearbeitenden Vorlage zur Verfügung stehen. Die Ermittlung intertextueller Bezüge fußt in der vorliegenden Arbeit auf dem Intertextualitätskonzept des französischen poststrukturalistischen Theoretikers Gérard Genette, das er in seiner Studie *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe* entwickelt hat.

In der Arbeit wird auf Gemeinsamkeiten und Unterschiede in den Rezeptionsformen und Repräsentationsweisen des mythischen Diskurses in den drei zu analysierenden Romanen eingegangen.

Die Gemeinsamkeiten lassen sich im Grunde genommen in postmodernen Erzähltechniken deutlich erkennen, während in thematischer Hinsicht die zu erörternden Romane weniger Berührungspunkte aufweisen, was zeigt, dass ein und derselbe Mythos die unterschiedlichsten Formen annehmen und bei jeder Adaption mit neuem Sinn versehen werden kann.

Allen drei Romanen ist die Thematisierung des eigenen Entstehungsprozesses gemeinsam. Dabei versuchen sie aufzuklären, wie bestimmte Ereignisse im Laufe der Geschichte mythisiert wurden und wie ein Mythos in die literarische Überlieferung eingegangen ist. In Anlehnung an Johann Jakob Bachofens und Robert von Ranke-Graves' Deutung der Argonautensage wird in allen drei Romanen der Gegensatz von Matriarchat und Patriarchat zur Sprache gebracht. Während dieses Thema im siebten Band von Pekićs Roman im Hintergrund des Geschehens bleibt, stellt es bei Brakman und Wolf das bedeutungstiftende Bindeglied der

Erzählgestaltung dar. Alle drei Romane kombinieren die Argonautensage mit anderen Mythologemen. Des Weiteren wird in allen drei zu untersuchenden Werken die dem Mythos innewohnende Heldenethik destruiert.

Die Unterschiede in der Repräsentation des Argonautenmythos in den drei zu erforschenden Romanen lassen sich im Großen und Ganzen darauf zurückführen, dass Brakman auf eine künstlerische Geschichte, Wolf auf den politischen Aspekt und Pekić auf die anthropologische Deutung des Mythos den Schwerpunkt legen. Außerdem stellen bei Brakman und Pekić Parodie und Spiel das konstitutive Gewebe der Neuschreibung der Argonautensage dar, während sich Christa Wolf zur Aufgabe gemacht hat, den von Euripides überlieferten Mythos von Medea als Mörderin unter Heranziehung älterer Versionen zurückzukorrigieren.

Ein fremder Stamm hat mich geraubt liest sich einerseits als ein unterhaltsamer Abenteuerroman, andererseits als ein psychologischer Roman, was in der ödipalen Mutterbindung der Hauptfigur ersichtlich ist. Außerdem legt Brakman Wert auf den Konstruktionscharakter des Erzählaktes. Sein Roman wimmelt von Referenzen und Zitaten, die er geschickt miteinander verwebt. Jede Geschichte ruft eine andere Geschichte hervor, was letztendlich in einer Kompilation von allerhand mythologischen und literarischen Reminiszenzen resultiert, die zu einem Ganzen zusammengefügt werden.

Medea. Stimmen ist in erster Linie ein politischer Roman. Wolf überführt die Medea-Sage vom persönlichen Drama einer mythischen Figur in die politische Arena. Der Roman deckt eine große Themenbandbreite ab, die soziologische, psychologische und feministische Aspekte beleuchtet. Behandelt werden die Position der Frau in Gesellschaft und Geschichte, Mann-Frau-Beziehungen, das Verhältnis von Einzelnem und Gesellschaft, der Missbrauch von Macht, die Lage von Flüchtlingen und Fremdenhass. Besondere Beachtung schenkt Christa Wolf dem Sündenbockmechanismus, wie ihn der französische Anthropologe René Girard in seiner Studie *Das Heilige und die Gewalt* ausgelegt hat. Darüber hinaus ist *Medea. Stimmen* auch ein Zeitroman, der auf die Situation in Deutschland nach dem Mauerfall Bezug nimmt.

Das Goldene Vlies ist vor allem ein anthropologischer Roman. Sowohl im historischen Teil, der die ersten sechs Bände umfasst, als auch im mythologischen Teil im siebten Band befasst sich der Roman mit Fragestellungen über die Natur des Menschen. Pekić greift auf mythische Uranfänge zurück, die nach Meinung des Autors das Schicksal der Menschheit bestimmend geprägt haben. Die Dialektik von Mythos und Geschichte korrespondiert mit der Dichotomie von Geist und Materie. Die mythischen Heroen sind Vertreter der spirituellen Werte, während der erfundene Argonaut Noemis Repräsentant der materialistischen Lebensauffassung ist. In Pekićs Roman fungiert der Mythos als Ausgangspunkt der Geschichte. Die ewige Wiederkehr des Mythos in der Geschichte steht im Einklang mit der postmodernen Poetik, in der vorangegangene literarische Stoffe immer wieder neu erzählt werden. Die mythische Reise der Argonauten und die Suche nach dem Goldenen Vlies stellt aus Pekićs Sicht die Suche nach den Geheimnissen von Leben und Tod dar. Daher knüpft der Autor an den Wiedergeburtmythos von Demeter und Kore sowie an die orphische Reinkarnationslehre und Jungs Archetypentheorie an.

Die drei in der vorliegenden Arbeit zu untersuchenden Neubearbeitungen der Argonautensage zeugen von Aktualität und Relevanz der mythologischen Motive für die postmoderne Literatur. Die Arbeit leistet einen Beitrag zur vergleichenden Untersuchung der

zeitgenössischen niederländischen, deutschen und serbischen Literatur mit besonderem Nachdruck auf mythopoetischen Schöpfungsformen in der Erzählprosa der Postmoderne.

Schlüsselwörter: Argonautenmythos, Jason, Medea, das Goldene Vlies, Postmoderne, Intertextualität, Metafiktion, Parodie, Mythenbildung, Matriarchat.

Wissenschaftsgebiet: Literaturwissenschaft

Fachbereich: Niederländische Literatur, Deutsche Literatur, Serbische Literatur, Vergleichende Literaturwissenschaft

UDK-Nummer: _____

Постмодерна обрада мита о Аргонаутима у романима *Једно страно племе ме је отело* Вилема Бракмана, *Медеја*. Гласови Кристе Волф и *Златно руно* Борислава Пекића

Абстракт

Превасходни циљ ове тезе је да истражи процес трансформације мита у постмодерној књижевности. За истраживање су узета три романа који у својој дубинској структури имају заједнички мотив преузет из антике, а који се на површинској структури приповедања различито реализује. Комплекс митова о Аргонаутима, Јасону и Медеји чини основу романа *Једно страно племе ме је отело* Вилема Бракмана, *Медеја*. Гласови Кристе Волф и *Златно руно* Борислава Пекића.

Рад садржи формалну и садржинску анализу поменута три романа. С једне стране се истражују постмодернистичке технике којима се један прастари мит транспонује у нови контекст, а с друге стране се испитују нова значења која се дописују оригиналним текстовима.

Постмодерне наративне стратегије попут хибридности, метафикције, ауторефлективности, деканонизације, интертекстуалности, пародије, проблематизације односа између чињеница и фикције могу се утврдити у сва три романа који се у овом раду обрађују. Приликом истраживања ових поступака ослањамо се на тезе канадске књижевне теоретичарке Линде Хачион, које је детаљно разрадила у својим студијама о постмодернистичкој поетици *Поетика постмодернизма*, *Нарцистички наратив* и *Теорија пародије*. Посебна пажња посвећена је интертекстуалним поступцима који аутору стоје на располагању при транспозицији предлошка који обрађује. Идентификација интертекстуалних референци заснива се у овој тези на концепту интертекстуалности француског теоретичара постструктурализма Жерара Женета, који је развио у својој студији *Палимпсести*. *Књижевност на другом степену*.

Рад се бави сличностима и разликама у облицима рецепције и начинима репрезентације митолошког дискурса у три анализирана романа.

У основи, сличности се јасно могу уочити у техникама постмодернистичког приповедања, док у тематском погледу, анализирани романи имају мање додирних тачака, што показује да један те исти мит може попримити најразличитије облике и са сваком адаптацијом може добити нови смисао.

Заједничко за сва три романа је тематизација сопственог процеса настанка. При томе они покушавају да разјасне како су извесни догађаји током историје митизовани и како је мит ушао у књижевну традицију. Ослањајући се на тумачење легенде о Аргонаутима Јохана Јакоба Бахофена и Роберта Гревса у сва три романа се обрађује супротност између матријархата и патријархата. И док је ова тема у седмом тому Пекићевог романа присутна у позадини збивања, код Бракмана и Кристе Волф она представља карику која твори значење при грађењу нарације. Сва три романа комбинују мит о Аргонаутима са другим митологемама. Поред тога, у сва три дела која су предмет истраживања разграђује се херојска етика својствена миту.

Разлике у репрезентацији мита о Аргонаутима у три анализирана романа могу се, уопштено говорећи, свести на то што Бракман ставља акценат на уметничку причу, Волф на политички аспект, а Пекић на антрополошко тумачење мита. Осим тога, код Бракмана и Пекића пародија и игра представљају конститутивно ткиво поновног писања саге о Аргонаутима, док је Криста Волф себи поставила задатак да, позивајући се на старије верзије, коригује мит о Медеји као убици који је у књижевност увео Еурипид.

Једно страно племе ме је отело чита се, с једне стране, као забаван авантуристички роман, а с друге стране, као психолошки роман, што се очитује у едипалној везаности за мајку главног јунака. Поред тога, Бракман придаје значај контрукцијском карактеру наративног чина. Његов роман обилује референцама и цитатима које он вешто преплиће. Свака прича призива нову причу, што на концу резултира у компилацији разних митолошких и литерарних реминисценци који се спајају у једну целину.

Медеја. Гласови је у првом реду политички роман. Криста Волф повест о Медеји преноси са равни личне драме ове митске личности на политичку арену. Роман покрива широк спектар тема које расветљавају социолошке, психолошке и феминистичке аспекте. Обрађују се позиција жене у друштву и историји, односи између мушкараца и жена, однос појединца и друштва, злоупотреба моћи, положај избеглица и ксенофобија. Посебну пажњу Криста Волф поклања механизму жртвеног јарца, следећи поставке које је француски антрополог Рене Жирар изложио у студији *Насиље и свето*. Поврх тога, *Медеја. Гласови* је и роман времена који се односи на ситуацију у Немачкој након пада Берлинског зида.

Златно руно је пре свега антрополошки роман. Како у историјском делу у првих шест томова, тако и у митолошком делу у седмом тому, роман се бави питањима саме људске природе. Пекић се позива на митске исконске почетке који су, по мишљењу аутора, пресудно утицали на судбину човечанства. Дијалектика мита и историје кореспондира са дихотомијом духа и материје. Митски хероји су представници спиритуалних вредности, док је измишљени Аргонаут Ноемис репрезентант материјалистичког схватања живота. У Пекићевом роману мит фунгира као полазиште историје. Вечито понављање мита у историји у складу је са постмодерном поетиком, у којој се претходна књижевна грађа увек изнова приповеда. Митско путовање Аргонаута и потрага за Златним руном представља, по Пекићевом виђењу, потрагу за тајнама живота и смрти. Стога се аутор надовезује на мит о поновном рођењу о Деметри и Кори као и на орфичко учење о реинкарнацији и на Јунгову теорију архетипова.

Три нове верзије мита о Аргонаутима које се разматрају у овој тези сведоче о актуелности и релевантности митолошких мотива за постмодерну књижевност. Рад даје допринос компаративном истраживању савремене низоземске, немачке и српске књижевности с посебним нагласком на митопоетским облицима стваралаштва у приповедној прози постмодернизма.

Кључне речи: мит о Аргонаутима, Јасон, Медеја, Златно руно, постмодернизам, интертекстуалност, метафикција, пародија, настанак митова, матријархат.

Научна област: Наука о књижевности

Ужа научна област: Холандска књижевност, Немачка књижевност, Српска књижевност,
Компаративна књижевност

УДК број: _____

Postmodern rewriting of the Argonaut myth in the novels *A foreign tribe has robbed me* by Willem Brakman, *Medea. Voices* by Christa Wolf and *The Golden Fleece* by Borislav Pekić

Abstract

The primary goal of this thesis is to examine the myth transformation in postmodern literature. The starting point are three novels that have a common ancient motif at their depth level which is realized differently at the surface level of the narrative process. The complex of legends of the Argonauts, Jason and Medea forms the basis of the novels *A foreign tribe has robbed me* by Willem Brakman, *Medea. Voices* by Christa Wolf and *The Golden Fleece* by Borislav Pekić.

This paper includes formal and thematic analysis of the three forementioned texts. On the one hand, it explores which postmodern narrative techniques are used to transpose an ancient myth into the new context, and on the other hand, which new meanings are ascribed to the original texts.

Postmodern narrative strategies such as hybridity, metafiction, self-reflexivity, decanonization, intertextuality, parody, problematizing of the relationship between the factual and the fictional can be found in each of these three novels. In exploring these procedures we draw on theses of the Canadian literary scholar Linda Hutcheon which she elaborated in detail in her studies on postmodern poetics *A Poetics of Postmodernism, Narcissistic Narrative* and *A Theory of Parody*. Particular attention is paid to intertextual procedures available to an author when transposing the original to be adapted. In this thesis, the identification of intertextual references is based on the intertextuality concept of the French poststructuralist theorist Gérard Genette which he developed in his study *Palimpsests. Literature in the second degree*.

This work deals with similarities and differences in forms of reception and mode of representation of mythical discourse in the three novels analyzed.

Basically, the similarities can be clearly seen in the postmodern narrative techniques, while thematically these three novels have fewer points of contact, showing that one and the same myth can take on the most diverse forms and be given new meanings in each adaptation.

All three novels have in common the thematization of their own creation process. In doing so, they try to elucidate how certain events have been mythicized in the course of history and how a myth has entered the literary tradition. Following Johann Jakob Bachofen's and Robert Graves' interpretation of the Argonaut legend the contrast between matriarchy and patriarchy is brought up in all three novels. While this topic remains in the background of the actions in the seventh volume of Pekić's novel, for Brakman and Wolf it represents a meaning-giving link in the construction of the narrative. All three novels combine the Argonaut legend with other mythologemes. Furthermore, the heroic ethics inherent to the myth are destroyed in all three literary discussed works.

The differences in the representation of the Argonaut myth in the three researched novels can be, generally speaking, traced back to the fact that Brakman focuses on an artistic story, Wolf on the political aspect and Pekić on the anthropological interpretation of the myth. Moreover, for Brakman and Pekić parody and play are constitutive fabrics of the rewriting of the

Argonaut saga, while Christa Wolf has set herself the task of correcting back the myth of Medea as murderer, as handed down by Euripides, by referring to older versions.

A foreign tribe has robbed me reads on the one hand as an entertaining adventure novel, and on the other hand as a psychological novel, which is evident in the main character's oedipal attachment to the mother. In addition, Brakman places importance to constructional character of the narrative act. His novel teems with references and quotations which he skillfully interweaves. Each tale evokes another tale, ultimately resulting in a compilation of all sorts of mythological and literary reminiscences that are joined together into a whole.

Medea. Voices is first and foremost a political novel. Wolf transfers the Medea legend from the personal drama of a mythical figure into the political arena. The novel covers a wide range of topics, highlighting sociological, psychological and feminist aspects. It deals with the position of women in society and history, relationships between men and women, relationship of the individual and society, the abuse of power, the situation of refugees and xenophobia. Christa Wolf pays particular attention to the scapegoat mechanism as interpreted by the French anthropologist René Girard in his study *Violence and the Sacred*. Furthermore, *Medea. Voices* is also a period novel that refers to the situation in Germany after the fall of the Berlin Wall.

The Golden Fleece is above all an anthropological novel. Both in the historical part in the first six volumes and in the mythological part in the seventh volume the novel concerns itself with the questions about human nature. Pekić goes back to mythical primordial beginnings which, in the author's opinion, have had a decisive influence on the fate of mankind. The dialectic of myth and history corresponds to the dichotomy of spirit and matter. The mythical heroes are representatives of spiritual values, while the invented Argonaut Noemis represents the materialistic view of life. In Pekić's novel, the myth functions as a starting point of the history. The eternal recurrence of myth in history is consistent with postmodern poetics, in which previous literary materials are retold over and over again. The mythical journey of the Argonauts and the search for the Golden Fleece represents, in Pekić's view, the search for mysteries of life and death. Therefore, the author ties in with the rebirth myth of Demeter and Kore as well as with the Orphic doctrine of reincarnation and Jung's theory of archetypes.

The three retellings of the Argonaut myth to be examined in the present thesis bear witness to the topicality and relevance of the mythological motifs for postmodern literature. The thesis contributes to the comparative study of contemporary Dutch, German and Serbian literature with the special emphasis on mythopoetic forms of creation in postmodern narrative prose.

Key words: the Argonaut myth, Jason, Medea, the Golden Fleece, Postmodernism, Intertextuality, Metafiction, Parody, Myth-building, matriarchy.

Scientific field: Literature

Specialized field: Dutch Literature, German Literature, Serbian Literature, Comparative Literature

UDC number: _____

Inhalt

1 Einleitung	1
1.1 Untersuchungsgegenstand	1
1.2 Zielsetzung und Forschungsmethode	1
1.3 Forschungsstand	3
1.4 Aufbau der Arbeit	8
2 Theoretische Einführung	10
2.1 Das Verhältnis von Mythos und Literatur	10
2.2 Einleitung zu postmodernen Tendenzen in den Romanen <i>Ein fremder Stamm hat mich geraubt</i> , <i>Medea. Stimmen</i> und <i>Das Goldene Vlies</i>	12
2.3 Intertextualitätstheorie Gérard Genettes	14
3 Der Argonautenmythos	24
3.1 Der ursprüngliche Argonautenmythos im Vergleich mit den Romanen <i>Ein fremder Stamm hat mich geraubt</i> , <i>Medea. Stimmen</i> und <i>Das Goldene Vlies</i>	24
3.2 Die Rezeption des Argonautenmythos in der niederländischen, deutschen und serbischen Literatur	29
4 Willem Brakman: <i>Ein fremder Stamm hat mich geraubt</i> (1992)	32
4.1 Einleitende Anmerkungen	32
4.2 Postmoderne Mythosrezeption in <i>Ein fremder Stamm hat mich geraubt</i>	32
4.2.1 Das problematische Verhältnis von Wirklichkeit und Fiktion	32
4.2.2 <i>Ein fremder Stamm hat mich geraubt</i> – ein intertextuelles Spiel	42
4.2.3 Unzuverlässiges Erzählen in Brakmans Argonautenroman	45
4.2.4 Metafiktion – Definition	52
4.2.4.1 Metafiktionale Elemente in <i>Ein fremder Stamm hat mich geraubt</i>	53
4.2.4.2 Selbstreflexive Elemente in Brakmans Argonautenroman	54
4.2.4.3 Mythenbildung in Brakmans Argonautenroman	55
4.2.4.4 <i>Mise en abyme</i> in Brakmans Argonautenroman	59
4.2.5 Parodie – Begriffsbestimmung und Abgrenzung von verwandten Gattungen	60
4.2.5.1 Parodistische Elemente in <i>Ein fremder Stamm hat mich geraubt</i>	63
4.2.5.2 Entmystifizierung des Heldentums in Brakmans Argonautenroman	67
4.2.5.2.1 Brakmans Entlegitimierung des Jason	67
4.2.5.2.2 Brakmans Entmystifizierung der Argonauten	71
4.2.5.3 Grotteske Darstellung der Götter	73
4.2.5.4 Verquickung von Autobiographie und Fiktion als parodistische Strategie	74
4.2.5.5 Das Nebeneinander von Ernsthaftem und Humorvollem als parodistische Strategie	75
4.2.6 Transtextuelle Beziehungen in <i>Ein fremder Stamm hat mich geraubt</i>	80
4.2.6.1 Nachahmung in Brakmans Argonautenroman	80
4.2.6.2 Formale Transposition in <i>Ein fremder Stamm hat mich geraubt</i>	81
4.2.6.2.1 Reduktion in Brakmans Argonautenroman	81

4.2.6.2.2	Erweiterung in Brakmans Argonautenroman	82
4.2.6.2.3	Kontamination in Brakmans Argonautenroman	86
4.2.6.3	Semantische Transposition in <i>Ein fremder Stamm hat mich geraubt</i>	90
4.2.6.3.1	Diegetische Transposition in Brakmans Argonautenroman	90
4.2.6.3.2	Rein semantische Transposition in Brakmans Argonautenroman	96
4.2.6.3.2.1	Motivwechsel in Brakmans Argonautenroman	96
4.2.6.3.2.2	Umwertung der Figuren in Brakmans Argonautenroman	97
4.2.6.3.2.2.1	Aufwertung in Brakmans Argonautenroman	97
4.2.6.3.2.2.2	Abwertung in Brakmans Argonautenroman	97
4.2.6.3.2.2.3	Transumwertung in Brakmans Argonautenroman	99
4.2.6.3.3	Pragmatische Transposition in Brakmans Argonautenroman	101
4.2.6.3.3.1	Bachofens Matriarchatshypothese	101
4.2.6.3.3.2	Bachofens Deutung des Argonautenmythos	106
4.2.6.3.3.3	Die Rolle der Großen Muttergöttin in <i>Ein fremder Stamm hat mich geraubt</i>	110
4.2.6.3.3.4	Das Mütterliche und der Mutterarchetyp in Brakmans Jason-Roman	119
4.2.6.4	Zitate, Plagiate und Anspielungen in <i>Ein fremder Stamm hat mich geraubt</i>	132
4.2.6.4.1	Zitate in Brakmans Argonautenroman	132
4.2.6.4.2	Plagiate in Brakmans Argonautenroman	133
4.2.6.4.3	Anspielungen in Brakmans Argonautenroman	149
5	Christa Wolf: <i>Medea. Stimmen</i> (1996)	154
5.1	Einleitende Anmerkungen	154
5.2	Postmoderne Mythosrezeption in <i>Medea. Stimmen</i>	156
5.2.1	<i>Medea. Stimmen</i> – ein Gattungshybrid	157
5.2.2	<i>Medea. Stimmen</i> als historiographische Metafiktion	170
5.2.2.1	Mythenbildung in Wolfs Medea-Roman	175
5.2.2.2	Entmythisierung in Wolfs Medea-Roman	177
5.2.3	Transtextuelle Beziehungen in <i>Medea. Stimmen</i>	179
5.2.3.1	Paratextuelle Elemente in Wolfs Medea-Roman	179
5.2.3.2	Formale Transposition in <i>Medea. Stimmen</i>	182
5.2.3.2.1	Reduktion in Wolfs Medea-Roman	182
5.2.3.2.2	Erweiterung in Wolfs Medea-Roman	183
5.2.3.2.2.1	Akamas	183
5.2.3.2.2.2	Agamedea	186
5.2.3.2.2.3	Presbon	188
5.2.3.2.2.4	Leukon	189
5.2.3.2.2.5	Oistros	189
5.2.3.2.2.6	Turon, Arethusa und Arinna	191
5.2.3.2.3	Kontamination in Wolfs Medea-Roman	191
5.2.3.3	Semantische Transposition in <i>Medea. Stimmen</i>	194
5.2.3.3.1	Diegetische Transposition in Wolfs Medea-Roman	194
5.2.3.3.2	Rein semantische Transposition in Wolfs Medea-Roman	194
5.2.3.3.2.1	Motivtausch in Wolfs Medea-Roman	195

5.2.3.3.2.2 Umwertung in Wolfs Medea-Roman	196
5.2.3.3.2.2.1 Aufwertung in Wolfs Medea-Roman	196
5.2.3.3.2.2.1.1 Glauke	196
5.2.3.3.2.2.1.2 Lyssa	199
5.2.3.3.2.2.1.3 Merope	200
5.2.3.3.2.2.1.4 Telamon	201
5.2.3.3.2.2.2 Abwertung in Wolfs Medea-Roman	201
5.2.3.3.2.2.2.1 Wolfs Entlegitimierung des Jason	201
5.2.3.3.2.2.2.2 Wolfs Entmystifizierung der Argonauten	204
5.2.3.3.2.2.2.3 Abwertung von Kreon und Chalkiope	205
5.2.3.3.2.2.3 Transumwertung in Wolfs Medea-Roman	206
5.2.3.3.3 Pragmatische Transposition in Wolfs Medea-Roman	207
5.2.3.3.3.1 Autobiographische Elemente in <i>Medea. Stimmen</i>	207
5.2.3.3.3.2 Rückkorrektur der euripideischen Medea-Version	211
5.2.3.3.3.2.1 Dekonstruktion der Medea als Kindermörderin	211
5.2.3.3.3.2.2 Dekonstruktion der Medea als Brudermörderin	214
5.2.3.3.3.2.3 Medea als Sündenbock	218
5.2.3.3.3.3 Medeas Charakter in Wolfs Roman	222
5.2.3.3.3.4 Zivilisationskritik in <i>Medea. Stimmen</i>	225
5.2.3.3.3.4.1 Ost-West-Problematik	226
5.2.3.3.3.4.1.1 Alteritätsdiskurse in Wolfs Medea-Roman	228
5.2.3.3.3.4.1.2 Postkoloniale Diskurse in Wolfs Medea-Roman	229
5.2.3.3.3.4.1.3 Utopische Nischen in Wolfs Medea-Roman	235
5.2.3.3.3.4.2 Wolfs feministische Umschreibung des Medea-Mythos	237
5.2.3.3.3.4.2.1 Das kolchische Matriarchat und das korinthische Patriarchat	241
5.2.3.3.3.4.2.2 Wolfs Kritik an der Männerherrschaft	247
6 Borislav Pekić: <i>Das Goldene Vlies</i> (1978-1986)	251
6.1 Einleitende Anmerkungen	251
6.2 Postmoderne Mythosrezeption in <i>Das Goldene Vlies</i>	251
6.2.1 Fragmentarisierung als postmoderne Strategie	252
6.2.1.1 Historische Teilromane	253
6.2.1.2 Erzählperspektive in historischen und mythologischen Teilromanen	255
6.2.1.3 Die Rolle des Autors in <i>Das Goldene Vlies</i>	256
6.2.1.4 Vielstimmigkeit in Pekićs Argonautenroman	260
6.2.2 <i>Das Goldene Vlies</i> – ein Gattungshybrid	262
6.2.3 <i>Das Goldene Vlies</i> als historiographische Metafiktion	263
6.2.4 Mögliche Welten in <i>Das Goldene Vlies</i>	264
6.2.5 Metafiktion in <i>Das Goldene Vlies</i>	265
6.2.5.1 Mythenbildung in Pekićs Argonautenroman	273
6.2.5.2 <i>Mise en abyme</i> in Pekićs Argonautenroman	275
6.2.5.3 Verdeckt diegetische Metafiktion in Pekićs Argonautenroman	277
6.2.6 Parodistische Elemente in <i>Das Goldene Vlies</i>	278

6.2.7	Transtextuelle Beziehungen in <i>Das Goldene Vlies</i>	283
6.2.7.1	Paratextuelle Elemente in <i>Das Goldene Vlies</i>	283
6.2.7.2	Nachahmung in Pekiés Argonautenroman	285
6.2.7.3	Formale Transposition in <i>Das Goldene Vlies</i>	286
6.2.7.3.1	Reduktion in Pekiés Argonautenroman	286
6.2.7.3.2	Erweiterung in Pekiés Argonautenroman	286
6.2.7.3.2.1	Noemis – ein erfundener Argonaut	286
6.2.7.3.2.2	Paralepsen in Pekiés Argonautenroman	290
6.2.7.3.3	Kontamination in Pekiés Argonautenroman	294
6.2.7.4	Semantische Transposition in <i>Das Goldene Vlies</i>	301
6.2.7.4.1	Diegetische Transposition in Pekiés Argonautenroman	301
6.2.7.4.2	Rein semantische Transposition in Pekiés Argonautenroman	307
6.2.7.4.2.1	Transmotivation in Pekiés Argonautenroman	307
6.2.7.4.2.2	Umwertung in Pekiés Argonautenroman	308
6.2.7.4.2.2.1	Aufwertung in Pekiés Argonautenroman	308
6.2.7.4.2.2.1.1	Orpheus	308
6.2.7.4.2.2.1.2	Die Große Muttergöttin	308
6.2.7.4.2.2.2	Abwertung in Pekiés Argonautenroman	310
6.2.7.4.2.2.2.1	Pekiés Entlegitimierung des Jason	310
6.2.7.4.2.2.2.2	Pekiés Entmystifizierung der Helden und Götter	311
6.2.7.4.2.2.3	Transumwertung in Pekiés Argonautenroman	312
6.2.7.4.3	Pragmatische Transposition in Pekiés Argonautenroman	313
6.2.7.4.3.1	Wiedergeburtstmythos als Hauptmotiv in Pekiés Argonautenroman	314
6.2.7.4.3.2	Die Kraft des Archetyps	315
7	Fazit	320
7.1	Forschungsergebnisse der vergleichenden Analyse der Romane <i>Ein fremder Stamm hat mich geraubt</i> , <i>Medea. Stimmen</i> und <i>Das Goldene Vlies</i>	320
7.2	Schlussbemerkungen	331
	Literaturverzeichnis	333

1 Einleitung

Der antike Mythos ist eine unerschöpfliche Inspirationsquelle in der künstlerischen Produktion. Die Argonautensage als einer der ältesten Mythen im europäischen Kulturkreis hat während ihrer jahrhundertelangen Tradition der Rezeptionsgeschichte in Kunst und Literatur zahlreiche Adaptionen, Revisionen und Interpretationen erfahren. In der vorliegenden Dissertationsschrift wird die Transformierbarkeit dieses mythischen Musters und seine Verwendung für unterschiedliche Themenbereiche untersucht werden. Dabei soll erforscht werden, für welche Bedeutungen ein Mythos offen ist und zu welchen Zwecken er eingesetzt werden kann.

1.1 Untersuchungsgegenstand

Der Gegenstand der vorliegenden Arbeit ist eine komparatistische Studie über die Rezeption des Mythos von Jason, Medea und den Argonauten in der niederländischen, deutschen und serbischen Literatur anhand dreier Romane vom Ende des 20. Jahrhunderts: *Een vreemde stam heeft mij geroofd* (1992) von Willem Brakman, *Medea. Stimmen* (1996) von Christa Wolf und *Zlatno runo* (1978-1986) von Borislav Pekić.

Das Forschungsvorhaben dieser Arbeit ist es, den Mythos als strukturbildendes Prinzip in der Erzählprosa zu untersuchen und folgende Fragen zu beantworten: wie der antike Mythos in einen neuen Kontext integriert wird, wie die Autoren den mythischen Stoff neugestalten und neuinterpretieren sowie auf welche Weise sie die Vorlage mit dem aktuellen historischen Moment in Verbindung bringen.

Der Fokus der nachstehenden Dissertationsschrift liegt auf der Intertextualität als einem der Hauptmerkmale der postmodernen Literaturepoche. Für die oben genannten Romane gibt es in bisherigen Forschungsarbeiten keine Untersuchung zu intertextuellen Bezügen und Verfahrensweisen, die bei der Bearbeitung vorausgegangener Quellen verwendet werden, so dass die Anwendung der Intertextualitätstheorie des französischen Poststrukturalisten Gérard Genette eine Neuigkeit darstellen wird. Der Roman *Ein fremder Stamm hat mich geraubt* von Willem Brakman war bisher nicht Gegenstand umfassender Analysen, so dass es die Aufgabe dieser Arbeit ist, diese Lücke zu füllen und ihn ausführlicher zu untersuchen. Gegenstand der vorliegenden Promotionsschrift ist auch, die genannten drei Romane mit den ursprünglichen Quellen, in denen der Argonautenmythos festgehalten ist, unter anderen in Epen des Apollonios von Rhodos und Ovid sowie in Dramen von Euripides und Seneca, zu vergleichen. Abschließend werden wir das Fazit über die Gemeinsamkeiten und Unterschiede in der Umschreibung der Argonautensage in diesen drei Romanen ziehen.

1.2 Zielsetzung und Forschungsmethode

Die Zielsetzung der Arbeit ist, eine formale und semantische Analyse der Transformation des mythischen Musters vorzunehmen. Des Weiteren wird die Verflechtung von Mythos und Literatur bzw. die Entstehung eines literarischen Werkes aufgrund der mythischen Vorlage untersucht werden.

Hinsichtlich der formalen Analyse der mythischen Vorlage in einem neuen Text wird zur Forschungsmethode die Intertextualitätstheorie ausgewählt. Ihre Aufgabe ist es, den Dialog zwischen der Vorlage und dem neu entstandenen Text sowie die Art, wie der Subtext in einen neuen Kontext eingebaut wird, zu erforschen. Wir werden das Intertextualitätsmodell des poststrukturalistischen Theoretikers Gérard Genette, das er in seiner Studie *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982) aufgestellt hat, konsequent anwenden.

Außer der Intertextualität werden wir in dieser Dissertationsschrift auch andere postmoderne Verfahrensweisen, die die oben genannten Autoren in den zu analysierenden Romanen verwendet haben, in den Blick nehmen. Zu herausragenden postmodernen Merkmalen gehören die Techniken der Montage und Collage sowie des Zitierens und Experimentierens mit diversen Genres. All die Techniken eignen sich besonders für Bearbeitungen und Umkombinierungen mythologischer Elemente. Die Postmoderne geht von dem Standpunkt aus, dass es kein originelles Kunstwerk gibt, die Welt wird als Text wahrgenommen und ist durch Textualität gekennzeichnet (vgl. Nünning/Nünning 2010: 297, 299). Darüber hinaus kennzeichnet sich die Postmoderne durch Genrehybridität, die fragmentarische Wirklichkeitsdarstellung, den parodistischen Umgang mit der literarischen Tradition sowie durch metafiktionale und selbstreflexive Illusionsbrüche. All diese Strategien sind in den Romanen, die der Gegenstand unserer Untersuchung sind, wiederzufinden.

Bezüglich der semantischen Analyse des mythischen Prototyps im neu entstandenen Werk wird der kulturwissenschaftliche Ansatz *wide reading* gewählt. Die *wide reading*-Methode betrachtet literarische Texte im diskursiven und intertextuellen Verhältnis zu anderen außerliterarischen Texten, „mittels derer auch der weitere historische und kulturelle Kontext eines literarischen Textes erfasst werden kann“ (Nünning/Nünning 2010: 294). Bei der Schaffung ihres eigenen Mythos von Jason, Medea und den Argonauten lehnen sich alle drei hier zu behandelnden Autoren an mythologische und anthropologische Studien an, wie beispielsweise *Griechische Mythologie* von Robert von Ranke-Graves, *Der Goldene Zweig* von James George Frazer oder *Das Mutterrecht* von Johann Jakob Bachofen. Bachofen und Graves gehen davon aus, dass die überlieferten Mythen eine verborgene Symbolik realer historischer Ereignisse, die mit der Zeit in Legenden übergangen, in sich tragen. Beide deuten den Argonauten- und Medea-Mythos im Kontext des Sieges des Patriarchats über das Matriarchat. Dieses Thema findet Niederschlag in allen drei Romanen, die der Gegenstand der Analyse sind. Brakman schöpft in großem Maße Inspiration aus dem Roman *The Golden Fleece* (1944) von Robert Graves, aus dem er sogar ganze Teile übernimmt, ohne sie als Zitat zu deklarieren. Im Bestreben, Medea als Opfer politischer Intrigen darzustellen, wendet Christa Wolf Thesen, die in der kulturanthropologischen Studie *Das Heilige und die Gewalt* von René Girard vorgebracht werden, folgerichtig an. In diesem Werk hat Girard den Mechanismus des Sündenbocks detailliert umschrieben. Die Studien von oben genannten Autoren sind aufschlussreich für das Verständnis aller drei Romane.

Die Auswahl dieser drei Romane war durch die Tatsache motiviert, dass sie dasselbe antike Motiv bearbeiten und sich für intertextuelle Untersuchung gut eignen. Im Hinblick auf professionelle Aspekte war bei der Reihenfolge der in dieser Arbeit zu besprechenden Werke entscheidend, dass der Roman von Willem Brakman in der bisherigen Forschungsliteratur wenig

untersucht worden ist. Deshalb wird er auch in der Vergleichsanalyse mit den zwei weiteren hier zu behandelnden Romanen im Kapitel 7.1 zum Ausgangspunkt genommen. Bei dem Vorhaben einer komparatistischen Analyse dreier Werke aus drei verschiedenen Literaturen spielten persönliche Gründe eine große Rolle. Als studierter Germanist und praktizierender Niederlandist sowie als Angehöriger der serbischen Kultur schien es mir herausfordernd genug, drei Werke aus der Gegenwartsliteratur, die eine archaische Geschichte neuerzählen, tiefgründig zu untersuchen und in Vergleich zu setzen.

1.3 Forschungsstand

Bereits auf den ersten Blick ist festzustellen, dass es eine große Diskrepanz in der literaturwissenschaftlichen Rezeption der oben genannten Werke gibt. Im Vergleich zu Brakmans und Pekićs Argonautenromanen gibt es eine deutlich größere Zahl an Forschungsarbeiten, die sich mit Wolfs Bearbeitung des Medea-Mythos beschäftigen. Am wenigsten untersucht ist Brakmans Neuerzählung der Abenteuer des Jason und seiner Gefolgsleute. Daher ist die vorrangige Aufgabe der vorliegenden Dissertationsschrift, diese Forschungslücke zu schließen.

Bislang gibt es insgesamt vier wissenschaftliche Artikel, die sich mit dem hier zu behandelnden Roman von Brakman beschäftigen: Piet Gerbrandys *Jason in een labyrint van mythen*, Rudi van der Paardts Beitrag im „Lexicon van literaire werken“, J. H. Snijders *De Argonauten landen in Harlingen* und Aleksandar Đokanovićs *Transformaties van de Argonautenmythe in de roman Een vreemde stad heeft mij geroofd van Willem Brakman*. Der zentrale Aspekt in Brakmans Roman ist Gerbrandy zufolge Jasons Verehrung der Großen Muttergöttin, was sich auf seine ödipale Gebundenheit an die verlorene Mutterfigur überträgt. Die kurze Analyse des Romans von Rudi van der Paardt beinhaltet Interpretationsansätze des Romans mit Informationen zu Hauptthemen und Motiven, Erzählsituation, Stil und Aufnahme des Romans durch die Kritik. Auch van der Paardt bemerkt, dass das Sujet des Romans durch den Antagonismus zwischen der dreieinigen Göttin und dem Vatergott bestimmt wird. Dabei spielt Jasons ödipale Fixation eine wichtige Rolle im Roman. Van der Paardt preist Brakmans Stil, vor allem seine langen labyrinthischen Sätze, die eine ausgeprägte Rhythmik auszeichnet, was aus diesem Roman eine lyrische Prosa macht (s. Van der Paardt 2012: 7). Snijder konzentriert sich auf die in Brakmans Argonautenroman vorhandenen Reminiszenzen auf die Werke von Simon Vestdijk. Anhand der Intertextualitätstheorie von Gérard Genette analysiert Đokanović in seinem Beitrag die Transformationen, die Brakmans Text im Vergleich zu Apollonios' Epos erfahren hat. Die in diesem Aufsatz angewandte Theorie wird in der vorliegenden Promotionsschrift detaillierter ausgearbeitet. Hilfreich für diese Arbeit waren auch die wenigen Rezensionen zu diesem Werk, auf die im Rahmen der Analyse des Romans verwiesen wird. Eine unschätzbare Unterstützung lieferten auch die Studien und Aufsätze, die andere Werke von Willem Brakman behandeln, die wir ebenfalls bei der Interpretation des Romans heranziehen werden. Sie alle gewähren Einblick in die Poetik von Brakman und haben einen wesentlichen Beitrag zum Verständnis dieses äußerst komplizierten Romans geleistet. Hier

sind vor allem der Sammelband *Het binnenste buiten*, herausgegeben von Lars Bernaerts und Bart Vervaeck, sowie die Studie *Bij wijze van lezen* von Ernst van Alphen zu nennen.

Wie eingangs erwähnt, ist von den drei in dieser Arbeit zu erörternden Werken Christa Wolfs korrigierende Version des Medea-Mythos von der Forschungsliteratur am meisten rezipiert. Seit seiner Veröffentlichung war der Roman von Kontroversen begleitet. Zunächst wurde das Werk von der Literaturkritik im Lichte der Ost-West-Problematik gedeutet. Vor allem im Westen wurde die Autorin wegen der Idealisierung der ehemaligen DDR heftig kritisiert. Als der sogenannte „Literaturstreit“ in Deutschland abgeflaut war (s. Kapitel 5.2.3.3.3.1), richtete sich das Augenmerk der Forscher auf andere Themen sowie auf die Komposition des Romans. Das besondere Interesse gilt dabei Untersuchungen aus dem Blickwinkel der feministischen Theorie. Da die Fachliteratur zu Wolfs Medea-Roman sehr umfangreich ist, ist es nicht möglich, an dieser Stelle alle Arbeiten aufzuzählen, so dass wir uns auf die relevantesten Studien und Aufsätze sowie jene, die für diese Dissertationsschrift hilfreich waren, beschränken werden. Angesichts der imposanten bereits gewonnenen Forschungserkenntnisse ist die vorrangige Absicht der Analyse der Wolfschen Bearbeitung des Medeastoffs in der vorliegenden Arbeit, sie anhand der Intertextualitätstheorie Gérard Genettes zu systematisieren und durch neue Ergebnisse zu ergänzen. Dies betrifft vor allem die intertextuellen Beziehungen zu anderen in Wolfs Roman vorhandenen mythologischen Motiven, die dem Argonautenstoff nicht angehören und die trotz der immensen Zahl der Forschungsarbeiten bislang erstaunlicherweise keine Berücksichtigung gefunden haben. Die meisten vergleichenden Untersuchungen beziehen sich auf das Verhältnis von Euripides‘ Tragödie und Wolfs Roman.

Zunächst sei auf die allgemeinen Studien über Wolfs Medea-Roman, die einen Überblick über Themen, Inhalte, Motive und die Struktur des Romans bieten, aufmerksam gemacht. Hierzu gehören vor allem die Publikationen von Inge Bernheiden, Andreas Mudrak und Volker Krischel, jeweils unter dem Titel *Christa Wolf: Medea. Stimmen*. Allgemeine Informationen enthalten auch Marie-Luise Erhardts Buch *Christa Wolfs Medea – eine Gestalt auf der Zeitengrenze* sowie der von Sonja Hilzinger verfasste Kommentar zur Suhrkamp-Ausgabe von *Medea. Stimmen* aus 2010. Nennenswert ist auch der unter Redaktion von Marianne Hochgeschurz herausgegebene Sammelband *Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text*, in dem neben Tagebuchnotizen, Briefen und Gesprächen von Christa Wolf auch Aufsätze zu ihrem Roman *Medea. Stimmen* zu lesen sind.

Es gibt eine beachtliche Anzahl von Studien, die den Roman aus der feministischen Perspektive analysieren. Gemeinsam ist diesen Arbeiten die Wolfs Mythosinterpretation innewohnende Zivilisationskritik, die sich gegen das patriarchale System und seine Werte richtet. Erwähnt seien nur einige, die für die Erstellung dieser Arbeit als Anhaltspunkte gedient haben, wie die Aufsätze von Georgina Paul *Schwierigkeiten mit der Dialektik: zu Christa Wolfs Medea. Stimmen* und Britta Kallin „*Gut sei gewesen, was die Entfaltung alles Lebendigen gefördert habe: „Feminist Mythmaking and Christa Wolf’s ‚Medea. Stimmen‘.*“ Inge Stephan befasst sich in ihrem Essay *Die bösen Mütter. Medea-Mythen und nationale Diskurse in Texten von Elisabeth Langgässer und Christa Wolf* mit der Dekonstruktion der mörderischen Mutter in Wolfs Medea-Buch und vergleicht es mit Elisabeth Langgässers Roman *Märkische*

Argonautenfahrt. Sabine Wilke verbindet die Gender-Theorie mit postkolonialem Diskurs in ihrem Artikel *Konstruktion der wilden Frau: Christa Wolfs Roman ‚Medea. Stimmen‘ als postkolonialer Text*. Eine wichtige Untersuchung mit feministischem Ansatz bildet die Doktorarbeit von Wenwen Qin *Mythos und Gender. Medea-Adaptionen in der deutschen Gegenwartsliteratur*, in der sie Christa Wolfs Medea-Bearbeitung mit dem Roman *Freispruch für Medea* von Ursula Haas und der Erzählung *Medea, ein Monolog* von Dagmar Nick vergleicht. Eine Kritik an der feministischen Umschreibung des Medea-Mythos bei Christa Wolf liefert Glenn W. Most in seinem Essay *Eine Medea im Wolfspelz*.

Zahlreiche Studien bemühen sich um politisch-historische Interpretation des Wolfschen Medea-Romans. Laut Marion Hussongs Beitrag *„Finden, was niemals war“ – Christa Wolfs Umdeutung des Medea Mythos* war Christa Wolf bestrebt, eine historische Medea hinter einer literarischen Figur zu entdecken. Die Aufsätze *„The Escape Backwards as an Escape Forwards“: Moments of Demythification in Christa Wolf’s Cassandra and Medea* von Nikolaos-Ioannis Koskinas sowie *Christa Wolf’s Cassandra and Medea: Continuity and Change* von Helen Bridge gehen davon aus, dass Christa Wolf in ihren beiden antiken Projekten den Versuch unternommen hat, den Mythenbildungsprozess als Mittel zur Manipulierung der historischen Wahrheit zwecks einer politischen Ideologie aufzudecken. Wie Christa Wolf den Medea-Mythos in den zeitgenössischen Kontext transponiert, behandeln die wissenschaftlichen Artikel *Translating a Greek Myth: Christa Wolf’s Medea in a Contemporary Context* von Peter Arnds sowie *Der Mythos nach der „Wende“*. *Christa Wolfs Medea* von Herwig Gottwald. Eine bemerkenswerte Studie, die sich mit der politischen Konnotation des Romans beschäftigt, ist Martin Beyers *Das System der Verkennung: Christa Wolfs Arbeit am Medea-Mythos*. Beyer zufolge geht Wolf der Frage nach, warum Medea zum Sündenbock gemacht wurde.

Utopiekonzepte in Wolfs Cassandra- und Medea-Projekten sind das Untersuchungsobjekt der Studie von Corinna Viergutz und Heiko Holweg *„Kassandra“ und „Medea“ von Christa Wolf. Utopische Mythen im Vergleich*.

Das Thema Alterität rückt in den Mittelpunkt des Interesses folgender Arbeiten: der Studie von Marketta Göbel-Uotila *Medea. Ikone des Fremden und des Anderen in der europäischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Am Beispiel von Hans Henny Jahnn, Jean Anouilh und Christa Wolf*, der Dissertation von Yildiz Aydin *Reflexionen über Entfremdungserscheinungen in Christa Wolfs ‚Medea. Stimmen‘* sowie der Aufsätze *Ausgrenzung vs. Einbürgerung: Medea und Agamedea in Christa Wolfs Medea. Stimmen* von M. Loreto Vilar, *Potenzierte Fremdheit: Medea – die wilde Frau. Betrachtungen zu Christa Wolfs Roman ‚Medea. Stimmen‘* von Friederike Mayer und *„Falsch leiden sollte es das auch geben“*. *Konfliktstrukturen in Christa Wolfs Roman ‚Medea‘* von Monika Schafi.

Viele Arbeiten untersuchen Christa Wolfs Umgang mit dem mythischen Material. In erster Linie befassen sie sich mit dem Verhältnis von Wolfs Text zu Euripides’ Tragödie wie Liliana Mitraches Beitrag *Von Euripides zu Christa Wolf. Die Wiederbelebung des Mythos in Medea. Stimmen* sowie der Aufsatz von Ernst-Richard Schwinge *Medea bei Euripides und Christa Wolf*. Neben vergleichender Analyse von Wolfs Medea-Bearbeitung mit Versionen von Euripides und Seneca befasst sich Birgit Roser in ihrer Studie *Mythenbehandlung und Kompositionstechnik in Christa Wolfs ‚Medea. Stimmen‘* auch mit der Struktur des Romans, vor

allem mit der narrativen Technik der Multiperspektivität. Bei der Untersuchung der Mythosrezeption bei Christa Wolf werden häufig ihre Medea- und Cassandra-Projekte zusammen erörtert wie in den Studien *Spiegelungen. Mythosrezeption bei Christa Wolf. ‚Kassandra‘ und ‚Medea. Stimmen‘* von Karin Birge-Büch und *Antike Mythologie im Erzählwerk Christa Wolfs: ‚Kassandra‘ und ‚Medea. Stimmen‘* von Evelyn Berger sowie der von Alena Janke vorgelegten Dissertationsschrift *Antiker Mythos und moderne Literatur: Zum Problem von Tradition und Innovation im Werk von Christa Wolf (‚Kassandra‘ und ‚Medea. Stimmen‘)*. In den bereits verfügbaren komparatistischen Untersuchungen wird Wolfs Medea-Roman hauptsächlich mit Werken aus der deutschen Literatur verglichen. So vertritt Daniela Colombo in ihrer Studie *Das Drama der Geschichte bei Heiner Müller und Christa Wolf* die These, dass den beiden DDR-Autoren der Medea-Mythos zur Kritik an der westlichen Zivilisation dient. Neben dem oben erwähnten Dissertationsprojekt von Wenwen Qin sind der Roman *Freispruch für Medea* von Ursula Haas und die Erzählung *Medea, ein Monolog* von Dagmar Nick auch Gegenstand der Vergleichsanalyse in der Magisterarbeit von Sabrina Spiegl *Medea – Transformationen in der Gegenwartsliteratur. Neuinterpretationen zeitgenössischer Autorinnen*. Medeas Entlastung von der Schuld ist auch das Thema des von Astrid Messerschmidt und Eva Peters unterschriebenen Artikels *Kein Freispruch für Euripides. Zu den Medea-Romanen von Ursula Haas und Christa Wolf*. Einen Beitrag zur Motivanalyse bietet Mira Shah in ihrem breit angelegten Essay *Der erste Mord. Der Tod des Apsyrtos als Schlüsselmoment für moderne Interpretationen des Medea-Mythos: Jahnns, Pasolini, Wolf, Loher*. Shah untersucht verschiedene Interpretationsweisen des Mordes an Medeas Bruder Apsyrtos, indem sie Christa Wolfs Roman *Medea. Stimmen* mit anderen Adaptionen aus dem 20. Jahrhundert vergleicht, nämlich mit Hans Henny Jahnns Tragödie *Medea* von 1926, Pier Paolo Pasolinis Spielfilm *Medea* von 1969 und Dea Lohers Drama *Manhattan Medea* von 1999. Andere komparatistische Arbeiten befassen sich mit Antikerezeption im Allgemeinen und betrachten Wolfs Medea-Roman in einem breiteren Kontext. So setzt Hilda Schauer in ihrem Artikel *Mythosrezeption in Christoph Ransmayrs Die letzte Welt (1988) und Christa Wolfs Medea. Stimmen (1996)* Wolfs Medea-Interpretation und die Bearbeitung von Ovids *Metamorphosen* durch Christoph Ransmayr in Verbindung. Ortrud Gutjahr vergleicht Wolfs Roman mit Botho Strauß' Schauspiel *Ithaka* in ihrem Aufsatz *Mythos nach der Wiedervereinigung. Zu Christa Wolfs ‚Medea. Stimmen‘ und Botho Strauß' ‚Ithaka‘*.

Erwähnt sei an dieser Stelle, dass die vorliegende Promotionsschrift eine der wenigen Arbeiten ist, die Christa Wolf mit Autoren aus den innerhalb des europäischen Kulturkreises kleineren Literaturen, zum einen der niederländischen und zum anderen der serbischen, vergleicht. Bislang liegt nur eine aus der Feder von Eleni Georgopoulou stammende vergleichende Analyse von Wolfs *Medea. Stimmen* mit dem Roman *Das siebte Gewand* der griechischen Autorin Evjenia Fakinus vor.

Der Roman *Das Goldene Vlies* von Borislav Pekić ist in der bisherigen Forschungsliteratur unter verschiedenen Aspekten analysiert worden. Es fällt auf, dass dieser Roman meistens im Rahmen des ganzen Opus von Pekić behandelt wird. Dabei nimmt der siebte Band, in dem die Argonautengeschichte bearbeitet wird, einen geringen Anteil an der Forschung

ein. Eine wichtige Untersuchung zur Rezeption altgriechischer Mythen in Prosawerken von Borislav Pekić bietet die Studie *Antički mit u prozi Borislava Pekića* von Jasmina Ahmetagić. Es ist anzumerken, dass hierin bei der Analyse dem Roman *Das Goldene Vlies* die größte Beachtung geschenkt wird. In den Fokus ihres Interesses gerät Pekićs Umgang mit dem Mythos, insbesondere die Verformung der mythischen Vorlage unter Verwendung der Mittel wie Parodie, Karikatur und Grotteske. Ein besonderer Platz wird dem Mythos von Demeter und Kore eingeräumt. Laut Ahmetagić (2001: 26) dient dieser Mythos als Motivation der ganzen Romanhandlung. Weiterhin untersucht sie den Roman unter Berücksichtigung von Jungs Konzept der Archetypen und des kollektiven Unbewussten und verweist auf Pekićs Verbindung der Jungschen Theorie mit der orphischen Seelenwanderungslehre. Ein besonderes Kapitel wird dem Verhältnis von Mythos und Geschichte gewidmet, was an die Problematik der Temporalität im Roman *Das Goldene Vlies* anknüpft, wobei der Unterschied zwischen der historischen und der mythischen Zeit ausgelegt wird. Ihre Recherche enthält Deutungsansätze, die für die vorliegende Arbeit wegweisend sind. Wir werden sie aber mit neuen Erkenntnissen und vielen weiteren im Roman vorhandenen Motiven ergänzen.

An dieser Stelle sei erwähnt, dass Ahmetagić sich mit theoretischen Ansätzen von Carl Gustav Jung auch im separaten Aufsatz *Zlatno runo u svetlu dubinske psihologije* beschäftigt. Ahmetagić ist Autorin der Studie über die biblischen Motive in den Werken von Borislav Pekić *Antropopeja. Biblijski podtekst u Pekićevoj prozi*. Im Abschnitt über die im siebten Band des Romans vorhandenen biblischen Referenzen werden wir den in Ahmetagićs Forschungsarbeit ermittelten Motiven noch einige hinzufügen. Die in der Publikation *Antički mit u prozi Borislava Pekića* angeschnittene Untersuchung zum Zeitkonzept in *Das Goldene Vlies* erweitert Jasmina Ahmetagić in ihrem Beitrag *U traganju za izgubljenim runom: Konceptija vremena u Zlatnom runu Borislava Pekića*. Die Zeit- und Raumverhältnisse sind der Forschungsgegenstand der Studie *Vreme i prostor u Zlatnom runu Borislava Pekića* von Nebojša Lazić.

In ihrer Forschungsarbeit *Metaproza: Čitanje žanra* analysiert Jasmina Lukić die Struktur des Romans *Das Goldene Vlies* und findet in ihr Anknüpfungspunkte zur postmodernen Poetik. In Anlehnung an Theorieansätze von Linda Hutcheon und Patricia Waugh definiert sie das siebenbändige Werk von Pekić genremäßig als „historiographische Metafiktion“. Wir werden in dieser Arbeit an ihre Ergebnisse anschließen und diese mit neuen Erkenntnissen zu postmodernen Strategien im betreffenden Roman versehen.

Die Poetik von Borislav Pekić ist der Schwerpunkt der Untersuchung von Petar Pijanović. In seiner Studie *Poetika romana Borislava Pekića* geht er auf die Schwierigkeiten der Genrezuordnung von Pekićs Werken, unter anderen *Das Goldene Vlies*, ein. Er verweist auf die Hybridformen, die ein Kennzeichen von Pekićs Opus sind und ordnet *Das Goldene Vlies* in die Reihe der enzyklopädischen Romane ein (s. Pijanović 1991: 180ff). Pijanović zufolge geht es um eine Romansaga, in der sich der Mythos in der Geschichte und die Geschichte in der Zeitlosigkeit auflöst (ebd.: 23, 89-233). In der genannten Studie betrachtet Pijanović Pekićs Romane als „das offene Kunstwerk“, wie es Umberto Eco in seiner gleichnamigen Studie definiert, als ein Werk, in das unzählige Interpretationsweisen eingeschrieben werden können, ohne dass dabei seine Einmaligkeit angetastet wird (s. Pijanović 1991: 344ff; s. auch Eco 1977: 30). Pijanović ist Herausgeber des Sammelbandes *Poetika Borislava Pekića. Preplitanje*

žanrova. Die Aufsätze, die sich auf *Das Goldene Vlies* beziehen, nehmen verschiedene Aspekte dieses Werkes in den Blick. Jörg Schulte vergleicht die Romane *Das Goldene Vlies* und *Atlantis* im Artikel *Grčki mitovi u romanima Atlantida i Zlatno runo*. Obwohl der Titel auf griechische Mythen Bezug nimmt, analysiert der Autor die christliche Symbolik in den hier angeführten Werken. Der Beitrag von Dobrivoje Stanojević *Topos Balkana u Zlatnom runu Borislava Pekića* verweist auf die Bedeutung des Balkans für diesen Roman. Der Topos Balkan mit seiner Mischung von Völkern, Sprachen, Religionen und Ideologien widerspiegelt sich auch im Genresynkretismus, der dieses Werk kennzeichnet, so Stanojević (2009: 329). Im Beitrag *Groteskni realizam i karnevalizacija u Zlatnom runu Borislava Pekića* untersucht Lidija Mustedanagić auf der Grundlage von Bachtins Theorie Karnevaleske und Groteske in Pekićs Roman. Humor ist das Forschungsobjekt des Artikels *Postupak katalogizacije kao izvor smeha u Zlatnom runu Borislava Pekića* von Igor Perišić. Elemente der Fantastik in *Das Goldene Vlies* erforscht Branislava Šušić in *Autopoetika i fantastika u romanu Zlatno runo Borislava Pekića*.

Erwähnenswert ist auch Nikola Miloševićs längerer Aufsatz *Borislav Pekić i njegova mitomahija*. Der Essay ist 1984 entstanden, also zu einer Zeit, als noch nicht alle Bände des Romans erschienen waren. Die Mythomachie ist ein Neologismus, der analog zum Begriff Gigantomachie geprägt ist (s. Milošević 1984: 106) und der Pekićs Umgang mit dem Mythos treffend bezeichnet, denn Milošević zufolge habe Pekić es mit dem Mythos und den mythischen Denkstrukturen aufgenommen, mit dem Ziel, sie kompromisslos zu zerstören.

Zu guter Letzt sei an dieser Stelle angemerkt, dass es keine komparatistischen Studien zu den in dieser Arbeit zu behandelnden Romanen von Brakman und Pekić gibt. Wie oben erwähnt, liegen bereits vergleichende Forschungsarbeiten zu Wolfs Medea-Roman vor, jedoch beschränken diese sich hauptsächlich auf die deutsche Literatur. Daher werden wir ihn in einen breiteren europäischen Kontext einbetten und den ersten Schritt einer vergleichenden Studie dreier Romane, die den Sagenkomplex um Jason, Medea und die Argonauten als Ausgangsmotiv haben, wagen.

1.4 Aufbau der Arbeit

Die vorliegende Arbeit ist in sieben Kapiteln strukturiert. In der Einleitung werden der Gegenstand der Untersuchung, die Zielsetzung sowie Forschungsmethoden definiert. Im Anschluss daran wird der Stand der bisherigen Untersuchungen vorgestellt.

Kapitel 2 umfasst den theoretischen Rahmen der Forschung. Zunächst wird auf das Verhältnis von Mythos und Literatur eingegangen, worauf Ansätze zur postmodernen Poetik in Hinblick auf die in der vorliegenden Dissertation besprochenen Romane folgen. Da ein besonderes Augenmerk dieser Arbeit der Intertextualität gilt, wird das von Gérard Genette entwickelte theoretische Modell zu intertextuellen Bezügen von Primär- und Zieltexten gesondert dargestellt. Der theoretische Unterbau anderer postmoderner Erzähltechniken wird bei den jeweiligen Romanen, für die sie relevant sind, erarbeitet werden. So sind beispielsweise die parodistischen Strategien im Gegensatz zu Brakmans und Pekićs Romanen in Christa Wolfs Medea-Bearbeitung nicht von Belang, weshalb die theoretischen Grundlagen zur Parodie im Kapitel 4 behandelt werden. Ähnlich wird bei einzelnen anderen Themenbereichen vorgegangen.

Die Matriarchathypothese ist eines der Hauptthemen bei Willem Brakman und Christa Wolf, während sie bei Pekić nicht so dominante Rolle spielt. Deshalb wird auch sie in Kapitel 4 eingeführt.

In Kapitel 3 wird der Inhalt des Argonautenmythos mit den drei zu analysierenden Romanen in vergleichender Form präsentiert. Im nächsten Schritt wird ein Überblick über die Rezeption des Argonautenmythos in der niederländischen, deutschen und serbischen Literatur gegeben.

Kapitel 4, 5 und 6, die das Kernstück unserer Untersuchung bilden, befassen sich detailliert mit der Form- und Inhaltsanalyse der zu erörternden Romane. Kapitel 4 behandelt Willem Brakmans *Ein fremder Stamm hat mich geraubt*, Kapitel 5 Christa Wolfs *Medea. Stimmen* und Kapitel 6 Borislav Pekićs *Das Goldene Vlies*. In diesen Kapiteln stehen zunächst strukturelle Eigenschaften, Erzählperspektive und postmoderne Verfahrensweisen wie Selbstreflexivität, Metafiktion, Dekonstruktion und Parodie im Mittelpunkt. Daran knüpfen sich Unterkapitel an, die die Intertextualität, bzw. Transtextualität in Genettes Terminologie¹, in den Fokus nehmen. Dabei werden die formale und die semantische Transposition in den jeweiligen Werken eingehend analysiert. Die semantische Transposition verdient besondere Aufmerksamkeit, da sie die Frage beantwortet, mit welcher Intention die Autoren die mythische Vorlage umfunktionieren und welche Botschaft sie übermitteln wollen.

Im abschließenden Kapitel werden aufgrund gewonnener Erkenntnisse Schlussfolgerungen gezogen. Dieses Kapitel umfasst eine vergleichende Analyse der Forschungsergebnisse, bei der die Gemeinsamkeiten sowie die Unterschiede in der Mythosrezeption bei den drei in dieser Arbeit behandelten Autoren näher beleuchtet werden. Die Arbeit wird mit Schlussbemerkungen, in denen die ermittelten Resultate zusammenfassend resümiert werden, abgerundet.

Beim Zitieren der folgenden Primärliteratur werden in der vorliegenden Promotionsschrift Siglen verwendet:

VS – *Een vreemde stam heeft mij geroofd* (Willem Brakman)

MS – *Medea. Stimmen* (Christa Wolf)

ZR – *Zlatno runo* (Borislav Pekić). Anmerkung: die neben dem Sigel verwendeten römischen Zahlen verweisen auf die Ordnungszahl des jeweiligen Bandes

GF – *The Golden Fleece* (Robert Graves)

Anmerkung:

Alle direkten Zitate in Niederländisch und Serbisch sind vom Verfasser dieser Arbeit übersetzt worden. Dabei werden die zitierten Stellen im laufenden Text in der Übersetzung wiedergegeben, während der Originaltext in die Fußnote gesetzt wird. Zitate in englischer und französischer Sprache werden in dieser Arbeit nicht übersetzt.

¹ s. Kapitel 2.3

2 Theoretische Einführung

Im nachstehenden Kapitel werden wir theoretische Ansätze, die in der vorliegenden Arbeit Anwendung finden, darstellen.

2.1 Das Verhältnis von Mythos und Literatur

Die Kultur- und somit die Literaturgeschichte stehen im engen Zusammenhang mit mythologischen Überlieferungen (vgl. Meltinsky 1998: xxi). Die Religion, die Philosophie und die Kunst haben ihren Ursprung im Mythos. Die Bedeutung des Wortes Mythos (gr. *mýthos/μῦθος*, lat. *mythus*: Erzählung, Fabel, Sage) (s. Nünning 2013: 552) weist auf seine enge Verbindung mit der Literatur hin. Die Literatur der Antike war von mythologischen Stoffen durchwoben, im Mittelalter dominierte die christliche Mythologie und die Renaissance brachte das erneute Interesse am antiken Mythos hervor. Ab dem achtzehnten Jahrhundert lösen mythische und realistische Phasen einander ab. Die Aufklärung des achtzehnten Jahrhunderts mit ihrer Rationalitätsphilosophie sowie der Positivismus und der bürgerliche Realismus des neunzehnten Jahrhunderts standen dem Mythos ablehnend gegenüber, während im Zeitalter der Romantik und des Symbolismus mythologische Motive eine wichtige Inspirationsquelle waren. In der Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts wird der Mythos stets von neuem aktualisiert. Ein *Novum* ist, wie Eleazar Meletinsky (1998: 275) in seiner richtungweisenden Studie *The Poetics of Myth* bemerkt, dass der Mythos, der in früheren Epochen in Lyrik und Drama verwendet wurde, nun auch in den Roman Eingang findet. Diese Erscheinung, die Meletinsky als *poetics of mythopoesis* (ebd.: xix) bezeichnet, ist ab den zwanziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts zu verzeichnen. Als Pioniere auf diesem Gebiet nennt Meletinsky u. a. Romanciers wie James Joyce, D. H. Lawrence, Franz Kafka, Thomas Mann. Dazu hat die Modifikation der klassischen realistischen Romanstruktur erheblich beigetragen (ebd.: 275). Darüber hinaus hat Meletinsky zufolge die Mythisierung der Wirklichkeit in der Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts ihre Wurzeln in der Lebensphilosophie von Friedrich Nietzsche und Henri Bergson, in den Musikstücken Richard Wagners, in der Psychoanalyse Sigmund Freuds und der analytischen Psychologie Carl Gustav Jungs, sowie in den ethnologischen Theorien von James George Frazer, Ernst Cassirer, Bronisław Malinowski, Lucien Lévy-Bruhl, Mircea Eliade, Claude Lévi-Strauss (ebd.: xix, 17).

Die Rückkehr zur mythischen Interpretation des Lebens war laut Lena Petrović (1997: 19) durch die geistige Krise um die Jahrtausendwende ausgelöst. Die empirischen Wissenschaften, die sich im neunzehnten Jahrhundert schnell entwickelten, waren nicht in der Lage, die geistigen Bedürfnisse des Menschen zu befriedigen, da die fundamentalen Fragen nach dem Sinn der menschlichen Existenz unbeantwortet blieben. Die Erklärungen, die exakte Wissenschaften anboten, bezogen sich lediglich auf die Erkenntnisse der materiellen Erscheinungswelt (vgl. ebd.: 13). In diesem Zusammenhang ist ein Zitat von Ludwig Wittgenstein aus seinem 1922 erschienenen *Tractatus Logico-Philosophicus* bezeichnend: „Wir fühlen, dass, selbst wenn alle möglichen wissenschaftlichen Fragen beantwortet sind, unsere Lebensprobleme noch gar nicht berührt sind.“ (Wittgenstein 1922). Die Krise in der geistigen

Sphäre, die sich durch wissenschaftliche Entdeckungen immer mehr vertiefte, führte zu einer Nostalgie nach der mythischen und prälogischen Weltanschauung, deren Ziel es war, das Leben wiederum als Ganzes zu betrachten (vgl. Petrović 1997: 15, 22).

Eleazar Meletinsky betrachtet das Mythische als Gegengewicht zum Modernen. Er bemerkt, dass der Gebrauch von Mythen bei vielen Autoren des 20. Jahrhunderts mit der Enttäuschung über die gesellschaftliche Ordnung, mit der Angst vor historischen Umstürzen, sowie mit dem Zweifel an der Möglichkeit des Fortschritts des menschlichen Lebens und Bewusstseins im engen Zusammenhang steht (vgl. Meletinsky 1998: 277). Um den großen Abstand zwischen dem modernen Menschen und den Schöpfern der archaischen Mythen zu vermindern, werden Meletinsky zufolge Ironie und Selbstironie als Hauptstilmittel der Literatur des 20. Jahrhunderts eingesetzt (vgl. ebd.). Der kanadische Literaturtheoretiker und Vertreter der archetypischen Literaturkritik Northrop Frye (1964: 47) meint, dass die Ironie bereits im Realismus anfängt und sich immer mehr auf den Mythos zubewegt. Die archetypische Literaturkritik strebt danach, jedes literarische Werk mit Hilfe der mythischen Urmuster zu beschreiben. Frye zufolge kennt die Erzählliteratur eine zyklische Entwicklung, die aus fünf Phasen besteht, angefangen vom Mythos über die Romanze, deren Formen Legenden, Sagen, Märchen sind, die hoch-mimetischen Formen wie Epen und Tragödien, die niedrig-mimetischen Formen, wozu Komödie und realistische Prosa gehören, bis hin zur Ironie (ebd.: 37-38). Die Mythen tauchen in der ironischen Phase wieder auf (ebd.: 67), jedoch haben wir im Gegensatz zu den ursprünglichen Mythen mit Göttern und starken Helden als Hauptfiguren es in der ironischen Phase mit schwachen und minderwertigen Helden zu tun (vgl. ebd.: 38).

In der Zeit der Postmoderne lässt das Interesse für mythologische Stoffe nicht nach. Dabei lässt sich ein Unterschied in der Verwendung des Mythos in der Moderne und der Postmoderne feststellen. Während der Mythos in der Moderne als strukturbildendes Mittel fungiert, indem er als Folie für eine neue Geschichte benutzt wird, zielt die Postmoderne darauf ab, den Mythos zu dekonstruieren oder zu parodieren (vgl. Hutcheon 2004: 50). Wenn es um unsere Fallbeispiele geht, wird bei allen drei Autoren die Rolle der Kulturhelden in Frage gestellt und die Vorstellung vom Heroentum demystifiziert. Darüber hinaus demontiert Christa Wolf den überlieferten Mythos von Medea als Kinder- und Brudermörderin, während Brakman und Pekić zusätzlich eine parodistische Interpretation der Argonautensage darbieten.

In Kunst und Literatur ist der Mythos sehr produktiv. Seine ständige Aktualität rührt in erster Linie von seiner sinnstiftenden Funktion her. Die mythischen Überlieferungen versuchen, Antworten auf die Fragen nach dem Ursprung des Weltalls und dem Platz des Menschen in ihm zu finden. Die Schriftsteller, die sich in ihren Werken des Mythos bedienen, finden in ihm das ewig Gültige, das Unveränderliche und das Archetypische, die von den historischen Umständen unabhängig sind.

Seine Produktivität in der Literatur hat der Mythos einem großen Variationspotential zu verdanken, wie Hans Blumenberg in seiner maßgebenden Studie *Die Arbeit am Mythos* feststellt. Im Gegensatz zum religiösen Dogma ist der Mythos von seiner Entstehung an offen für Neufassungen und Neuinterpretationen (vgl. Blumenberg 1979: 30ff.; 133). Jedes Mythologem ist das Resultat eines langen Rezeptionsprozesses, den Blumenberg „die Arbeit am Mythos“ nennt. Dementsprechend gibt es keinen Grundmythos sowie kein Ende des Mythos (s. ebd.: 192; 685). Blumenberg betont, dass „der Mythos immer schon in Rezeption übergegangen [ist]“ (ebd.: 299), so dass es „kein Privileg bestimmter Fassungen als ursprünglicher oder endgültiger

[gibt]“ (ebd.). Von diesem Standpunkt aus gesehen, können alle Varianten ungeachtet des Verformungsgrades als „konstitutive Elemente des einen Mythos“ (ebd.: 301) betrachtet werden. In diesem Sinne gilt es, die Versionen Brakmans, Wolfs und Pekićs als gleichwertig in einer langen Überlieferungsreihe des Argonauten-Mythoskomplexes zu erachten.

2.2 Einleitung zu postmodernen Tendenzen in den Romanen *Ein fremder Stamm hat mich geraubt*, *Medea. Stimmen* und *Das Goldene Vlies*

In seinem Aufsatz *Postmoderne heute* nennt Ihab Hassan die wichtigsten Eigenschaften postmodernen Schreibstils. An der Spitze der Merkmalreihe steht die Unbestimmtheit, die sich in der relativistischen Darstellung und Interpretation der Wirklichkeit niederschlägt (vgl. Hassan 2018: 49). Im engen Zusammenhang damit steht der Konstruktcharakter dieser literarischen Strömung (vgl. ebd.: 54). Postmoderne Werke konstruieren eine Wirklichkeit und machen es durch metafiktionale und selbstreflexive Erzählstrategien explizit deutlich (s. Hutcheon 1980, Waugh 1984). Die Welt als Konstrukt kommt in intertextuellen Vernetzungen von Texten am ausgeprägtesten zum Ausdruck. Zu weiteren Merkmalen der Postmoderne zählt Hassan in seinem Artikel Fragmentarisierung, Hybridisierung, Auflösung des Kanons, Ironie, Spiel, Allegorie, Selbstspiegelung (s. Hassan 2018: 49-52). All diese Vorgehensweisen können in den hier zu untersuchenden Romanen festgestellt werden.

Den fragmentarischen und hybriden Charakter der in dieser Arbeit zu analysierenden Werke werden wir im Rahmen der Strukturanalyse des jeweiligen Romans behandeln. Die Fragmentarisierung ist in nicht chronologischer Erzählweise sichtbar. Besonders Pekićs siebenbändiger Roman kennzeichnet eine äußerst fragmentarische Struktur. In jedem der ersten sechs Bände wird eine andere historische Epoche hervorgerufen, wobei die Chronologie außer Acht gelassen wird. Im siebten Band wird das Erzählen stets durch Digressionen der Hauptfigur Noemis sowie des Autors selbst unterbrochen. Außerdem beginnt und endet jedes Kapitel mit der vom Dichter Orpheus in epischen Versen verfassten Version der Geschehnisse. Christa Wolfs Monologe bestehen aus Versatzstücken, in denen sich Vergangenheit und Gegenwart mischen. Brakmans Text beinhaltet Passagen, die bestimmte Ereignisse nur suggerieren und die nur in Interaktion und im Dialog mit anderen literarischen Werken zu verstehen sind. Dabei hat sich der Roman *The Golden Fleece* von Robert von Ranke-Graves als besonders hilfreich erwiesen. Darüber hinaus enthält der Roman Ellipsen in der Erzählung, wobei bis zum Ende nicht gelöst wird, was in diesen Zeitlücken wirklich passiert ist.

Die Fragmentarisierung ist auch im Wechsel der Erzählperspektive erkennbar. In allen drei Romanen kommen mehrere narrative Instanzen zu Wort. *Medea. Stimmen* ist ein Bekenntnisroman, der die Technik des multiperspektivischen Erzählens verwendet. Jeder der Monologe deckt zahlreiche Intrigen auf, die der Entstehung des Mythos von Medea als Kindermörderin zugrunde liegen. Christa Wolf untersucht die Fortdauer des Mythos im Laufe der Geschichte, während sich Pekić für die ständige Wiederholbarkeit des Mythos interessiert. Bei ihm wirkt der Mythos als Archetyp, der sich ewig wiederholt. Brakman erzählt in der ersten Person aus der Perspektive des Jason, aber in letzter Instanz lässt es sich erahnen, dass Jasons Reise mit den Argonauten im Kopf des Erzählers, bzw. des Autors selbst, stattfindet, was an die

postmoderne Konstruiertheit von Realität anknüpft. Auch Pekić ist kein neutraler Erzähler, obwohl sein Argonautenroman² in der dritten Person erzählt wird. Manchmal äußert der Autor seine Meinung, indem er die Geschehnisse aus dem Blickwinkel der Hauptfigur Noemis betrachtet und interpretiert. Außerdem tritt auch Orpheus in der Rolle des Erzählers auf, der während der Fahrt die ruhmreichen Taten der Argonauten besingt. Dabei unterscheidet sich Orpheus' Version von der des Noemis in erheblichem Maße. Auf diese Weise wird der Leser zum Zeugen der Entstehung eines literarischen Werkes, aber auch der möglichen Ereignisse auf dem Schiff Argo, die von den in der Legende kanonisierten Abenteuern wesentlich abweichen. Auch bei Brakman begleiten Orpheus' Gesänge und Erzählungen den Argonautenzug. Darüber hinaus enthält sowohl Brakmans als auch Pekićs Roman Kommentare und Referenzen auf die Entstehung des Epos vom grandiosen Unterfangen der griechischen Heroen. Solche selbstreflexiven Aussagen sind eine für die Postmoderne charakteristische Strategie, deren Ziel es ist, das Verhältnis von Wirklichkeit und Fiktion zu problematisieren. Sie dienen dazu, auf den artifiziellen Charakter der im vorliegenden Text dargestellten Realität zu verweisen. Im Folgenden werden wir uns auf die theoretischen Grundlagen zu metafiktionalen Techniken, die Linda Hutcheon in ihrer Studie *Narcissistic Narrative. The metafictional paradox* (1980) und Patricia Waugh in ihrem Werk *Metafiction. The Theory and Practice of Self-conscious Fiction* (1984) entwickelt haben, stützen.

Durch Hybridisierung entstehen „Genre-Mutationen“ (Hassan 2018: 52). Solche Werke lassen sich einer bestimmten Gattung schwer zuordnen. Christa Wolfs *Medea. Stimmen* besteht aus Monologen und steht somit an der Grenze zwischen Drama und Roman. Pekićs voluminöses Buch ist ein Amalgam aus prosaischen, epischen, lyrischen und dramatischen Passagen. Brakmans Roman enthält neben Prosatext auch Verse und Zitate aus anderen Werken.

Die Auflösung des Kanons steht im direkten Zusammenhang mit der parodistischen Neuinterpretation der mythischen Vorlage. Die Literaturtheoretiker, die sich mit mythologischen Motiven in der Prosa des 20. Jahrhunderts beschäftigt haben, unter ihnen Eleazar Meletinsky³, Northrop Frye⁴ und Linda Hutcheon⁵, haben festgestellt, dass die Mythenbearbeitung im 20. Jahrhundert einen parodistischen und ironischen Charakter aufweist. Der Mythos dient als Hintergrund für die Kritik des modernen Zeitalters. In ihren Studien zur Postmoderne *A Poetics of Postmodernism* und *A Theory of Parody*⁶ zieht Hutcheon den Schluss, dass die ganze postmoderne Kunst von Natur aus parodistisch ist. Die Parodie als literarische Gattung und Ironie als Stilmittel sind in Brakmans und Pekićs Romanen zu finden. Beide Romane sind Parodien der heroischen Mythenwelt, während sich Christa Wolf der Ironie bedient, die sich auf die Hinterfragung der Art und Weise, wie gewisse Ereignisse in historischen Schriften konstruiert werden, bezieht. Nach postmoderner Auffassung ist objektives Wissen nicht möglich, da die Geschichte lediglich in Fragmenten vorliegt und erst aufgrund der Interpretation und

² Gemeint ist hier der siebte Band des Gesamtromans, der die mythologische Fahrt der Argonauten thematisiert.

³ Meletinsky, Eleazar Moiseevich (1998): *The Poetics of Myth*. New York and London: Garland Publishing

⁴ Frye, Northrop (1964): *Analyse der Literaturkritik*. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag [Originaltitel: *Anatomy of Criticism* (1957)].

⁵ Hutcheon, Linda (2004): *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York and London: Routledge [Erstausgabe 1988]

⁶ Hutcheon Linda (2000): *A Theory of Parody*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press [Erstausgabe 1984]

Einbildungskraft des Historikers zur offiziellen Geschichte wird (vgl. Hutcheon 2004: 122). In den hier zu behandelnden Romanen wird die These von der Unzuverlässigkeit mythischer und historischer Überlieferungen hervorgehoben. Deshalb sind Abbau und Dekonstruktion des Mythos von innen her eines der Hauptziele dieser Romane.

Das Spiel ist das essenzielle Formgebungsprinzip des Brakmanschen Jason-Romans, während die Allegorie in allen hier zu untersuchenden Werken anzutreffen ist. Pekić versucht im Mythischen die Erläuterung für die menschliche Natur zu finden, während Wolfs Medea als Paradigma für die Position der Frau im Laufe der Geschichte dient. Brakman schiebt eine Binnenerzählung ein, die zur Allegorie für den ganzen Roman wird. Solche textuelle Selbstspiegelung, die sogenannte *mise en abyme* (s. Hutcheon 1980: 53-56), verwendet auch Pekić in seinem Buch.

Ebenfalls werden wir das Konzept der Zeit in allen drei hier genannten Romanen untersuchen. Nach Auffassung von Friedrich Schelling, Ernst Cassirer, Mircea Eliade zeichnet sich der Mythos durch Zeitlosigkeit aus, wodurch die Verschränkung von Zeitebenen möglich wird. Dies korrespondiert mit der postmodernen Auffassung von Zeit als Fiktion, der zufolge die Grenzen zwischen Vergangenen, Gegenwärtigem und Zukünftigem verwischt werden (vgl. Van Boven/Kemperink 2006: 287). Wir werden zeigen, dass in allen drei Romanen die Transgression der Zeitschichten vorhanden ist.

Trotz unterschiedlicher Interpretationen des Argonautenmythos bei Brakman, Wolf und Pekić werden wir in der vorliegenden Arbeit auf die in allen drei hier zu analysierenden Werken vorhandenen Gemeinsamkeiten bei der Verwendung postmoderner Techniken wie Fragmentarisierung, Hybridisierung, Metafiktion und Parodisierung hinweisen. Ein besonderer Schwerpunkt wird auf die intertextuellen Verfahrensweisen bei der Umgestaltung der ursprünglichen Sage gelegt werden. Dabei werden wir das von Gérard Genette entwickelte Intertextualitätsmodell anwenden. Der besondere Wert des Genettes Konzept liegt darin, dass er intertextuelle Bezüge zwischen dem Originalwerk und seinen späteren Bearbeitungen minutiös definiert und am ausführlichsten ausgearbeitet hat. Der Vergleich zwischen den Ursprungstexten über die Argonauten- und Medeasage und den Zielversionen, die Gegenstand der vorliegenden Dissertation sind, wird einen Beitrag zur Vertiefung der intertextuellen Untersuchung innerhalb der postmodernen Erzählprosa leisten.

2.3 Intertextualitätstheorie Gérard Genettes

Die Intertextualität erforscht Beziehungen zwischen Texten. Den Terminus Intertextualität hat Julia Kristeva in ihrem 1967 veröffentlichten Aufsatz *Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman*⁷ geprägt. In diesem Aufsatz setzt sie sich mit Bachtins theoretischen Ansätzen auseinander. Besonderes Augenmerk richtet sie auf Bachtins Konzept der Dialogizität. Unter diesem Begriff versteht Bachtin die Redevielfalt innerhalb eines Textes, genauer gesagt, den Dialog zwischen einander widersprechenden Stimmen in einem Text (s. Bachtin 1967: 68). Kristeva erweitert dieses Konzept auf den Dialog zwischen einzelnen Texten. Laut Kristeva entstehen Texte aufgrund anderer vorausgegangener Texte, „die der Schriftsteller liest, in die er

⁷ Originaltitel: *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*

sich einfügt, wenn er schreibt“ (Kristeva 1972: 346). Daraus leitet sie folgende Definition der Intertextualität ab: „jeder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes“ (ebd.: 348). An diese Betrachtungsweise knüpft Roland Barthes in seinem Essay *Der Tod des Autors* an, in dem er den Autor als autonomes Subjekt der Textproduktion in Frage stellt. Auch für ihn ist der Text „ein Gewebe von Zitaten aus unterschiedlichen Stätten der Kultur“ (Barthes 2013). Da es nach dieser Auffassung keinen originalen Text gibt, bleibt Barthes zufolge dem Autor nichts anderes übrig, als „die Schriften zu vermischen und sie miteinander zu konfrontieren“ (ebd.).

Die Intertextualitätstheorie erfährt eine Neudefinition in dem von Gérard Genette entwickelten Modell. In seiner umfassenden Studie *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982)⁸ hat Genette eine systematische Klassifizierung der Wechselbeziehungen zwischen Texten vorgenommen. Der Oberbegriff in der Theorie von Gérard Genette ist die Transtextualität (Genette 1993: 9), die er weiter unterteilt in: Intertextualität, Paratextualität, Metatextualität, Hypertextualität und Architextualität (ebd.: 10-14).

Die Intertextualität fasst Genette im engeren Sinn als Julia Kristeva auf und definiert sie als „effektive Präsenz eines Textes in einem anderen Text“ (ebd.: 10). Hierzu gehören das Zitat, das Plagiat und die Anspielung (ebd.). Das Zitat ist eine explizite Übernahme, die mit oder ohne Quellenangabe verwendet wird und unter Anführungszeichen steht (ebd.). Das Plagiat stellt die wortwörtliche, aber nicht deklarierte Entlehnung dar (ebd.: 10). Die Anspielung ist eine Aussage, für deren Verständnis das Vorwissen des Lesers vorausgesetzt wird, um sie erkennen zu können (ebd.). In den drei zu analysierenden Romanen sind Zitate und Plagiate bei Willem Brakman vorhanden, während sich alle drei Autoren der Anspielungen bedienen.

Die Paratextualität umfasst alle begleitenden Komponenten eines Textes wie „Titel, Untertitel, Zwischentitel; Vorworte, Nachworte, Hinweise an den Leser, Einleitungen usw.; Marginalien, Fußnoten, Anmerkungen; Motti; Illustrationen; Waschzettel, Schleifen, Umschlag“ (ebd.: 11). Paratexte sind in allen drei Romanen, die der Gegenstand dieser Arbeit sind, integriert. Besonders ist *Das Goldene Vlies* von Pekić mit zahlreichen Motti ausgestattet. Jedem Kapitel dieses monumentalen siebenbändigen Werks sind mehrere Zitate beigegeben. Ähnlich ist es im Roman *Medea. Stimmen* von Christa Wolf, in dem neben dem Motto des ganzen Buches jeder der elf Monologe ein separates Motto enthält. Am Anfang des Romans *Ein fremder Stamm hat mich geraubt* von Willem Brakman steht als Motto das Zitat mit Quellenangabe, das gleichzeitig der Titel des Buches ist. Die Ausgaben, die zum Zwecke dieser Arbeit benutzt wurden, sind alle mit einem Klappentext des Verlegers versehen.

Die Metatextualität bezieht sich auf die in der Literaturkritik erscheinenden Kommentare zum betreffenden Text (ebd.: 13). Hierzu ist unter anderem Borislav Pekićs selbst verfasstes Kommentarbuch zur Entstehung seines Romans *U traganju za zlatnim runom (Auf der Suche nach dem Goldenen Vlies)* zu rechnen.

Unter der Architextualität versteht Genette die Gattungszugehörigkeit eines Textes, die seitens der Kritiker oder des Lesepublikums, aber auch des Autors selbst bestimmt wird (ebd.: 13-14). Jeder der drei hier zu behandelnden Romane beinhaltet den paratextuellen Hinweis auf

⁸ Zum Zwecke dieser Arbeit werden wir die deutsche Übersetzung benutzen: Genette, Gérard (1993): *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp

die Gattungszuordnung. So werden *Medea. Stimmen* und *Ein fremder Stamm hat mich geraubt* als „Romane“ und *Das Goldene Vlies* als „Phantasmagorie“ bezeichnet.

In seiner Studie *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe* befasst sich Genette fast ausschließlich mit der Hypertextualität. Diese Art der Transtextualität ist auch für unsere Untersuchung am relevantesten. Ein Hypertext ist laut Genettes Definition ein Text, der von einem vorhergehenden Text, den Genette als Hypotext bezeichnet, abgeleitet ist (ebd.: 14-15). Beim Hypertext handelt es sich also um einen Text „zweiten Grades“ (ebd.: 15), der ohne den Vorgängertext nie entstanden wäre (ebd.). Die Ableitung des Hypertextes aus dem Hypotext erfolgt durch zwei Verfahrensweisen: die Transformation und die Nachahmung (ebd.: 18). Die Transformation umfasst formale und inhaltliche Veränderungen des Ursprungstextes, während bei der Nachahmung der Stil eines Autors nachgeahmt wird (s. ebd.: 15-16). Bei der Transformation wird „ein bestimmtes Handlungs- und Beziehungsschema zwischen den Personen“ (ebd.: 16) beibehalten, jedoch in einem anderen Stil behandelt, während bei der Nachahmung ein Stil beibehalten und auf eine andere Handlung angewendet wird (s. ebd.). Diese zwei hypertextuellen Typen untergliedern sich weiter je nach Register, das spielerisch, satirisch oder ernst sein kann (ebd.: 43). So ergibt sich das folgende Schema hypertextueller Bezüge (ebd.: 44):

Tabelle 1: Hypertextualität gemäß Genettes Intertextualitätstheorie

<i>Register</i> <i>Beziehung</i>	spielerisch	satirisch	ernst
Transformation	PARODIE	TRAVESTIE	TRANSPOSITION
Nachahmung	PASTICHE	PERSIFLAGE	NACHBILDUNG

Übernommen aus: Genette 1993: 44

Für unsere Arbeit ist die Parodie von Bedeutung, da Willem Brakman und Borislav Pekić die Argonautensage in einer parodistischen Manier neuschreiben. Genette zufolge benutzt die Parodie den Hypotext „als Modell der Konstruktion eines neuen Textes [...], der sich nach Fertigstellung von seiner Vorlage ablöst“ (ebd.: 43). Im Kapitel 4.2.5 werden wir auf die Abgrenzung zwischen den oben angeführten Gattungen Parodie, Travestie, Pastiche und Persiflage genauer eingehen. An dieser Stelle seien die Unterschiede nur in groben Zügen erläutert. Die Trennlinie zwischen den zwei Transformationstypen sieht Genette darin, dass die Parodie das Thema modifiziert und den Stil belässt, während die Travestie den Stil modifiziert und das Thema belässt (ebd.: 36). In einer Parodie wird „der vornehme Text beibehalten und [...] auf ein vulgäres (reales und aktuelles) Thema angewandt“ (ebd.), während die Travestie „[ein] edle[s] Thema [...] in einen vulgären Stil umschreibt“ (ebd.: 193). Die zwei Nachahmungstypen unterscheiden sich dadurch, dass das Pastiche „eine amüsante Nachahmung“ (ebd.: 132) ist, während die Persiflage satirisch wirkt (ebd.: 119) und eine „kritische Haltung“ (ebd.: 121) in Bezug auf den Hypotext einnimmt. Der dritte Nachahmungstypus, die Nachbildung, stellt eine

getreue Nachahmung des Stils dar (s. ebd.: 243), „die sich [...] durch nichts von ihrem Vorbild unterscheiden läßt“ (ebd.: 222) und die keinen komischen oder satirischen Effekt bewirkt.⁹

Das größte Interesse in der vorliegenden Dissertationsarbeit gilt der dritten Art der Transformation, die Genette unter dem Begriff der Transposition zusammenfasst (ebd.: 44). Die Transposition definiert technische Verfahren, die einem Autor zur Verfügung stehen, um die originale Geschichte umzugestalten. Diesen Transformationstypus betrachtet Genette als die wichtigste hypertextuelle Praxis, denn sie kann den Hypotext so verschleiern oder überlagern, dass er nicht mehr wiederzuerkennen ist (s. ebd.: 287). Die Transposition kann formal und thematisch sein (ebd.: 288). Während die formale Transposition rein technische Verfahrensweisen umfasst, rührt die thematische Transposition an den Sinn des ursprünglichen Textes (ebd.).

Die einfachste formale Transposition ist die Übersetzung eines Textes aus einer Sprache in eine andere (ebd.: 289). Weitere formale Transpositionstechniken sind Versifikation und Prosifikation, Transmodalisierung, Transstilisierung und quantitative Transposition¹⁰. Im Prinzip geht es bei allen diesen Vorgehensweisen um den Moduswechsel. Versifikation bedeutet, einen Prosatext in Verse zu bringen (ebd.: 294-295), während Prosifikation das umgekehrte Prozedere darstellt (ebd.: 297). Die Transmodalisierung kennt zwei Formen, und zwar die intermodale, d. h. „[den] Wechsel von einem Modus zum andern“ (ebd.: 383), und die intramodale, d. h. die innerhalb eines Modus vorkommenden Transformationen (ebd.: 391). Intermodale Formen sind Dramatisierung, d. h. „der Wechsel vom Narrativen ins Dramatische“ (ebd.: 383), und Narrativisierung, das umgekehrte Verfahren (ebd.).

Bei den drei hier zu untersuchenden Romanen ist es schwierig nachzuvollziehen, ob ein Wechsel im Modus vollzogen wird, da die Autoren und die Autorin verschiedene Quellen bei der Bearbeitung des Argonauten- bzw. Medea-Mythos benutzt haben. Die ältesten aufgezeichneten Versionen sind die in Versen verfassten Epen und Dramen wie *Die Argonauten* von Apollonios von Rhodos oder *Medea* von Euripides. Außerdem ist es nachzuweisen, dass alle drei Autoren Nachschlagewerke zur antiken Mythologie wie *Griechische Mythologie* von Robert von Ranke-

⁹ Die Formen der Nachbildung sind Fortsetzung, Weiterführung, Weiterdichtung und Apokryph (Genette 1993: 222-224). Die Fortsetzungen und Weiterführungen können autograph oder allograph sein, d. h. vom Verfasser selbst oder von einem anderen Autor geschrieben werden (ebd.: 222, 279), während Weiterdichtungen und Apokryphen immer allograph sind. Unter der Fortsetzung versteht Genette die Verlängerung eines vollendeten Textes, wenn der Autor selbst oder ein anderer Verfasser sich den Erfolg eines Werkes zunutze machen will und den zweiten Teil oder mehrere nachfolgende Teile eines und desselben Werkes schreibt (ebd.: 223). Die Weiterführung ist dahingegen die Überarbeitung eines Mängel aufweisenden Textes, dem es abzuhelpen gilt. Je nachdem, ob die Lücken am Anfang, in der Mitte oder am Ende gefüllt werden, unterscheidet Genette analeptische, elliptische und proleptische Weiterführungen (ebd.: 241). Darüber hinaus können Nebenepisoden hinzugefügt werden und dann spricht Genette von einer paraliptischen Weiterführung (ebd.). Die Weiterdichtung ist die Vollendung eines unvollendeten Werkes durch einen neuen Autor (ebd.: 222-223). Das Apokryph stellt die Vollendung eines abgebrochenen Werkes dar, die einem verstorbenen oder verhinderten Autor zugeschrieben wird, aber deren Urheberschaft sich in letzter Instanz als eine Fälschung erweist (ebd.: 223).

¹⁰ Genette behandelt außerdem die in der Lyrik üblichen Transformationstechniken wie Defiguration bzw. Transfiguration und Transmetrisierung. Wenn die Bilder in einem Gedicht beseitigt werden, spricht man von der Defiguration und wenn ein Bild durch ein anderes ersetzt wird, von der Transfiguration (ebd.: 304). Die Transmetrisierung ist die Transposition von einem Metrum ins andere (ebd.: 306).

Graves und *Die Mythologie der Griechen* von Karl Kerényi bei der Recherche zu ihren Romanen herangezogen haben. Ebenfalls diente der Roman *The Golden Fleece* von Graves bei allen drei Autoren, und insbesondere bei Brakman, als eine wichtige Vorlage.

Für unsere Untersuchung sind intramodale Transformationsmöglichkeiten im narrativen Modus von Bedeutung¹¹. Dies sind beispielsweise die Einfügung von Analepsen und Prolepsen, die Modifizierung der Erzählgeschwindigkeit oder der Erzählinstanz (ebd.: 393-394). Bei der letzteren unterscheidet Genette die Fokalisierung, wenn eine auktoriale, nicht-fokalisierte Erzählung fokalisiert wird, die Defokalisierung, wenn eine fokalisierte Erzählung durch eine auktoriale Perspektive ersetzt wird, und die Transfokalisierung, wenn aus der Perspektive einer anderen Figur als im Original erzählt wird (ebd.: 394). Zur Transfokalisierung gehört auch der Wechsel der Erzählstimme (ebd.: 397), die in drei Formen vorkommt: die Vokalisation, d. h. der Wechsel von der dritten in die erste Person, die Devokalisation, d. h. der Wechsel von der ersten in die dritte Person, und die Transvokalisation, nämlich der „Ersatz 'einer ersten Person' durch eine andere“ (ebd.: 398).

Die antiken Epen, auf die sich die hier zu analysierenden Autoren beziehen, sind aus einer allwissenden Erzählposition verfasst worden. Brakman fokalisiert seine Geschichte, indem er sie aus der Perspektive des Haupthelden Jason erzählen lässt. Christa Wolf verwendet eine multiperspektivische Erzählweise. Pekiés Argonautenroman¹² ist zwar in der dritten Person geschrieben, nimmt aber eine personale Erzählhaltung ein, indem das Geschehen aus dem Blickwinkel seiner erfundenen Figur Noemis erzählt wird. Dabei operiert er mit einem „Wechsel des Standpunktes“ (ebd.: 399), weil er sich als Autor ab und zu mit seinen Kommentaren zu Wort meldet.

Bei der Transstilisierung handelt es sich um „eine stilistische Korrektur“ (ebd.: 309). Dabei macht Genette einen Unterschied zwischen der Stilisierung, wenn ein künstlerischer Stil in den Hypertext eingebracht wird, und der Entstilisierung, wenn der neue Text in einem einfacheren Stil als der Hypotext verfasst wird (ebd.: 311). Obwohl alle drei Romane in Prosa geschrieben sind, was als einfachere Form im Vergleich mit einem versifizierten Text gilt, wäre es ungerecht zu behaupten, dass es sich hier um Entstilisierung handele, weil alle drei Autoren einen sehr hohen Stil pflegen.

Zur formalen Transposition gehört auch die quantitative Transposition, die zwei Operationen, die Reduktion und die Erweiterung (ebd.: 314), umfasst. Genette unterscheidet weiterhin verschiedene Reduktionsverfahren: Weglassung, Verknappung und Verdichtung. Die Weglassung, die er auch Aussparung nennt, hat folgende Manifestationsformen: Amputation, Auslichtung und Säuberung (s. ebd.: 315-323). Die Amputation reduziert ein Werk auf seinen Kern, wobei meistens der Anfang oder das Ende weggelassen werden (s. ebd.: 316). Bei der Auslichtung, die Genette auch als Stutzung bezeichnet, wird die Aussparung über den ganzen Text verstreut (ebd.: 316-317). Dabei wird alles Überflüssige aus dem Text entfernt wie z.B. ermüdende Reden, Wiederholungen, unnötige Kämpfe, Metaphern usw. (ebd.: 319, 321). Der

¹¹ Die intramodale Transmodalisierung im dramatischen Modus erfolgt durch „das Verschwinden jener Rolle des Vortragenden oder Kommentierenden, die im griechischen Theater der Chor spielte“ (ebd.: 391), oder umgekehrt durch Renarrativisierung wie im Fall des Brechtschen epischen Theaters (ebd.: 392).

¹² Der siebte Band des *Goldenen Vlieses*.

Text strebt nach „Bündigkeit und Klarheit“ (ebd.: 321), indem er von all dem befreit wird, „was ihn träger und plumper macht“ (ebd.). Die Säuberung ist eine Art Reduktion moralisierenden Charakters (ebd.: 322), wobei am häufigsten Sexszenen oder alles, was den Leser ‚schockieren‘, ‚erschüttern‘ oder ‚beunruhigen‘ könnte“ (ebd.), gestrichen werden (ebd.: 322-323). Bei der Verknappung handelt es sich um eine „Kontraktion“ (ebd.: 324), bei der ein Text gekürzt wird, „ohne irgendeinen thematisch bedeutenden Teil wegzulassen“ (ebd.: 323). So werden beispielsweise Dialogstellen beibehalten, jedoch in einer kürzeren Form (ebd.: 324). Während die Verknappung auf der Ebene der Mikrostruktur operiert, wird bei der Verdichtung die Gesamtheit eines Textes zusammengefasst (ebd.: 332). Die Erscheinungstypen der Verdichtung sind demzufolge Zusammenfassung, Resümee, Abriss, Inhaltsangabe und Digest (s. ebd.: 332-337).

Zur besseren Übersicht lässt sich das folgende Schema der Reduktionsverfahren ermitteln:

Tabelle 2: Reduktionsverfahren gemäß Genettes Intertextualitätstheorie

Weglassung (Aussparung)	Verknappung	Verdichtung
<ul style="list-style-type: none"> • Amputation • Auslichtung (Stutzung) • Säuberung 		<ul style="list-style-type: none"> • Zusammenfassung • Resümee • Abriss • Inhaltsangabe • Digest

In allen drei hier zu erforschenden Romanen wird Reduktion vorgenommen. Brakman strebt eine Verknappung an, bei Wolf können wir eher von einer Auslichtung sprechen und Pekić verwendet die Amputation, da seine Argonautenfahrt mit der Durchfahrt der Symplegaden endet¹³.

Die Erweiterung stellt die Hinzufügung neuer Elemente in die zu bearbeitende Geschichte dar (ebd.: 353). Hinzugefügt werden im Original nicht vorkommende Episoden oder Figuren (ebd.: 354). Die Erweiterung erfolgt auch durch die Mischung zweier oder mehrerer Hypotexte, die Genette als Kontamination bezeichnet (ebd.: 359)¹⁴. Alle drei hier zu erörternden

¹³ Der Einfachheit halber werden wir im Nachstehenden nur den Oberbegriff Reduktion benutzen, ohne Unterschied zwischen verschiedenen Typen zu machen.

¹⁴ Als Sonderformen der Erweiterung nennt Genette die Dehnung und die Amplifikation. Bei der Dehnung handelt es sich um eine stilistische Arbeitsweise, bei der jeder Satz des Hypotextes verdoppelt oder verdreifacht wird (ebd.:

Romane zeichnen sich durch massive Erweiterung sowohl der Geschehnisse als auch der Figuren aus. Eine besonders beliebte Form ist die Kontamination, die wir in allen drei Werken reichlich antreffen.

Die thematische Transposition modifiziert die Bedeutung des Hypotextes, so dass Genette auch den Terminus semantische Transposition benutzt (ebd.: 404). Sie zerfällt weiter in diegetische, pragmatische und rein semantische Transposition (ebd.).

Unter der diegetischen Transposition, die Genette auch die Transdiegetisation (ebd.: 406) nennt, wird der Wechsel der Diegese, d. h. des Ortes und der Zeit, in der sich die Geschichte abspielt, verstanden (ebd.: 404-5). Die Diegese stellt die in einer Erzählung dargestellte räumlich-zeitliche Welt dar (ebd.: 404). Dementsprechend setzt sie den „geographisch-historischen Rahmen“ (ebd.: 406) einer Geschichte fest. In Bezug auf den Hypotext kann die Handlung im Hypertext in eine andere Epoche oder an einen anderen Ort oder auch beides zugleich verlagert werden (ebd.). Außerdem umfasst die Transdiegetisation auch den Wechsel des sozialen Milieus (ebd.) oder die Änderung des Geschlechts (ebd.: 408). Da sich die Figuren in einer neuen Diegese anders verhalten als im Ursprungstext, hat dies die Modifizierung der Handlung zur Folge, so dass die diegetische Transposition unweigerlich mit der pragmatischen Transposition einhergeht (ebd.: 406). Eine gewöhnliche Praxis der Transdiegetisation ist die Annäherung, die darin besteht, die Diegese dem Publikum näherzurücken (ebd.: 416). Dieses Verfahren finden wir bei Brakman, der die Handlung seines Romans in die Niederlande verlegt. Weiterhin unterscheidet Genette zwei Verfahrenspraktiken der diegetischen Transposition, abhängig davon, ob der diegetische Rahmen des Hypotextes angetastet wird oder nicht. Im ersten Fall ist die Rede von der heterodiegetischen Transposition, im letztgenannten von der homodiegetischen Transposition (ebd.: 407, 423)¹⁵. Die modernen Bearbeitungen früherer Werke fallen unter die homodiegetische Transposition, sofern der Raum, die Zeit und die Identität der Figuren beibehalten wird (ebd.: 407-408). Erhält die Handlung einen anderen zeitlich-räumlichen Rahmen oder ändern die Figuren ihre Namen bzw. Identität, so spricht Genette von heterodiegetischer Transposition (ebd.: 408). Genette zufolge besteht die homodiegetische Transposition auf der „Freiheit der thematischen Interpretation“ und die heterodiegetische Transposition auf der „thematische[n] Analogie“ zwischen Hypo- und Hypertext (ebd.: 423).

In seinem Argonautenroman behält Borislav Pekić die Diegese und die Identitäten der Figuren bei, so dass es sich in diesem Fall eindeutig um homodiegetische Transposition handelt. Bei Christa Wolf können wir unter Vorbehalt von homodiegetischer Transposition sprechen, denn die Handlung ihres Medea-Romans spielt in der antiken Zeit mit den aus dem Mythos bekannten Figuren, dennoch hat sie die aktuelle Zeitgeschichte vor Augen. Die Spannungen zwischen Kolchis und Korinth entsprechen denen zwischen der Deutschen Demokratischen Republik und der Bundesrepublik Deutschland während und nach dem Kalten Krieg. In Brakmans Jason-Roman wird die Diegese durchbrochen, so dass man sowohl von homo- als

360). Wenn die thematische Erweiterung und die stilistische Dehnung zusammengelegt werden, spricht Genette von der Amplifikation (ebd.: 363).

¹⁵ Auf Seite 407 spricht Genette von der homo- und heterodiegetischen Transformation und auf Seite 423 von der homo- und heterodiegetischen Transposition. Da beide Verfahren Subkategorien der Transposition sind und die Transformation übergeordneter Begriff in Bezug auf die Transposition ist, werden wir in dieser Arbeit den präziseren Terminus Transposition benutzen.

auch von heterodiegetischer Transposition reden kann. Zum einen sind die auftretenden Figuren diejenigen, die aus dem originalen Mythos bekannt sind. Zum anderen wird die Handlung örtlich und teilweise auch zeitlich verschoben. Statt im Mittelmeerraum segeln die Argonauten die niederländischen und flämischen Küsten entlang. Der Zeitrahmen ist nicht eindeutig definierbar. Obwohl die Handlung zum größten Teil im antiken Altertum angesiedelt ist, tauchen ab und zu Erscheinungen aus der modernen Zeit auf.

Die pragmatische Transposition, die Genette auch die Transpragmatisation nennt, umfasst die Modifizierung des Handlungsverlaufs oder des Objektes (ebd.: 425-426). Sie ist, wie oben gesagt, „eine unvermeidbare Konsequenz der diegetischen Transposition“ (ebd.: 425). Die Handlungsänderung wird auch vorgenommen, um die Botschaft des Hypotextes zu transformieren (ebd.: 425-426). Dies kann auch zur Korrektur der ursprünglichen Erzählung führen (ebd.: 427). Im Fall von Christa Wolf können wir von einer Rückkorrektur sprechen, einem Vorgang, den Genette in seiner umfangreichen Studie nicht vorgesehen hat. Christa Wolf greift auf die Versionen des Medea-Mythos zurück, die vor dem bekanntesten Werk zu diesem Stoff, Euripides' *Medea*, entstanden sind. Anhand dieser Texte schreibt sie die Medea-Geschichte neu mit dem Ziel, die Position der Frau durch die Jahrhunderte der Menschheitsgeschichte aufzuhellen. Borislav Pekić betrachtet den Argonautenmythos in noch breiterem Kontext. Er unternimmt den Versuch, ausgehend von dem Mythos die fundamentalsten anthropologischen Fragen zu beantworten, allen voran die Frage nach dem Sinn des Menschen, seines Lebens und seiner Geschichte. Willem Brakman verlegt den Schwerpunkt der Geschichte auf den Konflikt zwischen der archaischen Muttergöttin, die die Urkräfte der Natur symbolisiert, und den neuen patriarchalen Göttern, die die Logik der Ratio in die menschliche Geschichte mitbringen. Die Sehnsucht der Hauptfigur Jason nach der Mutterfigur ist die Sehnsucht nach dem Urzustand und der Rückkehr des verlorenen Goldenen Zeitalters. Ganz im Sinne von Genettes Definition überbringen alle drei Romane, die der Gegenstand der Analyse in dieser Arbeit sind, mithilfe der pragmatischen Transposition eine andere Botschaft in Bezug auf ihre Hypotexte.

Während die diegetische Transformation auf die Fragen *wo* und *wann*, die pragmatische auf *was* und *wie* antwortet, gibt die rein semantische Transformation die Antwort auf die Frage *warum* (ebd.: 440). Demzufolge versteht Genette unter der rein semantischen Transposition die psychologische Transposition (ebd.: 439-440). Sie befasst sich mit Veränderungen bezüglich der Charakter der Figuren und deren Motivation. Eines der wesentlichen Instrumente der rein semantischen Transposition ist der Motivtausch, der positiv, negativ und substituierend sein kann (ebd.: 439-440). Im erstgenannten Fall wird ein Motiv, das eine bestimmte Figur veranlasst, in einer konkreten Situation auf gewisse Weise zu handeln, einem ursprünglichen Text hinzugefügt und dann ist die Rede von der Motivation (ebd.: 439-440). Im zweiten Verfahren, das Genette Demotivation nennt, wird ein im Hypotext vorhandenes Motiv ausgelassen (ebd.: 440, 444). Beim dritten Verfahren, der Transmotivation, wird ein Motiv, das eine Person im Hypotext bewegt, auf eine andere Person im Hypertext übertragen (vgl. ebd.: 440, 448).

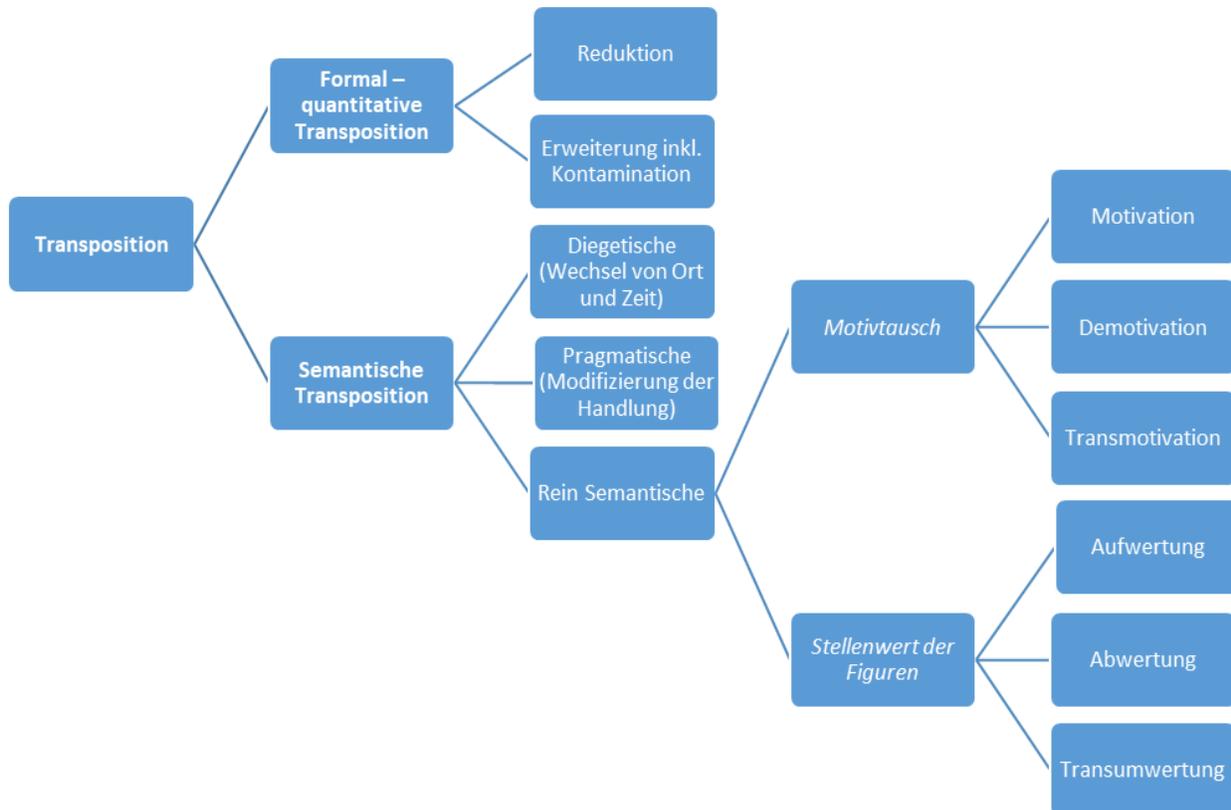
Für die rein semantische Transposition ist auch der Stellenwert der Figurenrollen wichtig. Im Vergleich zum ursprünglichen Text können Figuren an Bedeutung gewinnen oder verlieren. Die Operation, die zu diesem Zweck vorgenommen wird, nennt Genette die Umwertung, die

wiederum positiv, negativ und komplex sein kann (ebd.: 464). Wenn eine Person eine wichtigere Rolle als im Hypotext zugewiesen bekommt, spricht Genette von der Aufwertung (ebd.). Dabei unterscheidet er, ob der Wert einer der Hauptpersonen oder der Wert einer Nebenfigur erhöht wird. Im ersten Fall ist die Rede von der primären, im zweiten von der sekundären Aufwertung (ebd.: 465, 472). Den umgekehrten Prozess, wenn den Figuren eine geringere Rolle zugeschrieben wird, bezeichnet Genette als Abwertung (ebd.: 464, 477). Er spricht auch von der „Demystifikation“ (ebd.: 478) einer Person. Es gibt auch Fälle der sogenannten „Verschärfung“ (ebd.), die dann vorkommt, wenn eine bereits im Hypotext abgewertete Person im Hypertext noch zusätzlich abgewertet wird. Die dritte Möglichkeit ist die „Substitution der Werte“ (ebd.: 464, 493), die Genette als Transumwertung (ebd.: 493) begrifflich bestimmt. Sie kommt zum Tragen, wenn Personen im Hypo- und Hypertext das Wertesystem oder Standpunkte, die sie vertreten, gegenseitig tauschen (ebd.: 493-494). Hierzu gehört auch der Rollentausch, bei dem ein Akt im Hypertext von einer anderen Figur als im Hypotext vollführt wird (s. ebd.: 502-504).

All die hier angeführten Typen von Ummotivierung und Umwertung sind in den Romanen, die der Gegenstand der vorliegenden Untersuchung sind, zu ermitteln.

Da wir in diesem Kapitel die meisten Untertypen der formalen Transposition in den drei zu analysierenden Romanen präsentiert haben, werden wir uns im weiteren Verlauf dieser Promotionsschrift lediglich auf den Untertyp der quantitativen Transposition fokussieren. Der Überschaubarkeit halber wird die quantitative und semantische Transposition in tabellarischer Form dargestellt:

Tabelle 3: Transpositionstypen gemäß Genettes Intertextualitätstheorie



Im weiteren Verlauf dieser Arbeit werden wir alle von Genette definierten Verfahrensweisen detailgenau analysieren.

3 Der Argonautenmythos

Die Argonautensage ist ein Komplex der Legenden, der mehrere Mythologeme umfasst, angefangen von der Vorgeschichte, die schildert, wie Phrixos das Goldene Vlies aus Orchomenos nach Kolchis brachte, über Jasons Unterfangen, um das Vlies zurückzuholen, die Flucht Jasons und Medeas aus Iolkos wegen Königsmordes, ihre korinthische Tragödie, bis hin zu Medeas Exil in Athen und ihrer Rückkehr nach Kolchis.

3.1 Der ursprüngliche Argonautenmythos im Vergleich mit den Romanen *Ein fremder Stamm hat mich geraubt*, *Medea. Stimmen* und *Das Goldene Vlies*

Zum leichteren Verständnis der in dieser Arbeit zu analysierenden Romane von Brakman, Wolf und Pekić werden wir sie im Nachstehenden mit der Inhaltsangabe der Argonautensage vergleichend darstellen. Für die Wiedergabe des betreffenden Mythos haben wir die literarischen Quellen *Argonautika* von Apollonios von Rhodos, *Metamorphosen* des Ovid und *Medea* des Euripides als Ausgangspunkt genommen. Darüber hinaus haben wir das einflussreiche Nachschlagewerk *Griechische Mythologie* des britischen Schriftstellers und Mythenforschers Robert von Ranke-Graves zu Rate gezogen. Diese Studie, in der die altgriechischen Mythen beeindruckend ausführlich dargelegt sind, stellt das Resultat einer tiefgründigen Untersuchung der antiken Quellen dar. So beruft sich Graves bei der Beschreibung und Analyse des Argonautenmythos außer auf Apollonios auch auf die *Pythischen Oden* von Pindar, die *Argonautica* von Gaius Valerius Flaccus, die *Bibliothèque* des Apollodor, die *Orphischen Argonautika* sowie auf Werke von Autoren der Antike wie Hesiod, Diodor, Pausanias, Strabon, Herodot und Hyginus.

Wie wir in der Folge sehen werden, werden einige Episoden und Figuren aus dem Ursprungsmythos in jedem der hier zu erforschenden Romane weggelassen oder neue hinzugefügt. Zunächst werden wir die im Mythos beschriebenen Abenteuer sukzessiv verfolgen und anschließend nur mit den Romanen vergleichen, in denen die betreffende Episode vorkommt. Die Ergänzungen zur originalen Erzählung werden an der entsprechenden Stelle eingefügt. Hervorgehoben sei, dass Brakman die Abenteuer der Argonauten die ganze Reise hindurch verfolgt, Pekić dahingegen die mythische Erzählung bei den Symplegaden enden lässt, während Christa Wolf die Ereignisse in Korinth in den Fokus ihres Buches nimmt.

Der Anlass für den Argonautenzug war die Rückeroberung des Goldenen Vlieses, das in Kolchis von einem feuerspuckenden und nie schlafenden Drachen überwacht wird. Das Goldene Vlies ist das Fell des Chrysomallos, des goldenen Widders, den die Wolkengöttin Nephele schickte, um ihre Kinder Phrixos und Helle vom Opferaltar zu retten. Das Vlies galt als ein sehr kostbarer Schatz, der dem Besitzer großen Segen und Erlösung brachte. Die Nachkommen von Phrixos' Vater Athamas wussten darum und wollten es um jeden Preis besitzen. Einer der Nachfahren des Athamas war Aison, dem sein Halbbruder Pelias den Thron von Iolkos weggenommen hatte. Aison befürchtete, dass Pelias seinen gerade geborenen Sohn ermorden lassen werde, da diesem das Recht auf Thronfolge zustand, und sorgte dafür, dass das Kind in Sicherheit gebracht wurde. Der Knabe wurde ins nahe liegende Peliongebirge gebracht, wo er

vom Kentauren Cheiron erzogen wurde. Der Kleine bekam von seinem Pflegevater den Namen Jason. Brakman beginnt seinen Roman mit der Beschreibung von Jasons Kindheit und Jugend. Jasons Kindermädchen verkaufte ihn und er wuchs bei einem gewissen Onkel Arie und einem Kentauren auf. Jason kommt in Dienst bei De Kraker, einem Börschiffer aus Zeebrugge, der ihn alles über die Schifffahrt lehrt. Als De Kraker beginnt, Jason schlecht zu behandeln, lässt Jason in Verschwörung mit Frau Boender, der Pythia des Orakels in Scheveningen, De Kraker ermorden und übernimmt sein Schiff „De Telegraaf“, das er in „Argo“ umtauft. Auch Wolfs Jason ist in Wäldern groß geworden, während Pekić keine Auskunft über Jasons Herkunft gibt. Dafür entfaltet Pekić die Argonautensage um eine erfundene Figur, Noemis, dessen angeblicher Vater der Kentaure Cheiron ist.

Der Mythos besagt, dass Jason, als er zwanzig Jahre alt war, nach Iolkos kam, um sein legitimes Recht auf den Thron geltend zu machen. Der schlaue Pelias verspricht ihm die Krone unter der Bedingung, dass er das Goldene Vlies heimbringt. Brakmans Jason bekommt von einer Bäuerin den Auftrag, das goldfarbene Vlies aus dem Zeustempel in Zeebrugge zu stehlen und über Wasser zu befördern.

Laut mythischer Überlieferung versammelt Jason namhafte Heroen aus ganz Griechenland für sein Unternehmen. Unter den Freiwilligen sind der allerstärkste griechische Held Herakles, der Sänger Orpheus, die Zwillinge Kastor und Polydeukes¹⁶ (Söhne von Zeus und Leda), Kalais und Zetes (geflügelte Söhne des Nordwindes Boreas), Mopsos (der die Vogelsprache verstehen kann), Theseus und viele andere. Jason lässt das Schiff von Argos, dem geschicktesten Schiffbauer in Hellas, bauen. Das Schiff wird nach seinem Erbauer ‚Argo‘ und die Helden ‚die Argonauten‘ genannt. Die Göttin Athene hilft Argos beim Schiffbau. Sie fügt am Bug des Schiffes ein Holzstück von der heiligen Eiche des Orakels von Zeus zu Dodona ein. Das Holzstück kann sprechen und dient dazu, mit seinen Weissagungen die Helden vor Gefahren zu warnen. Die *Argonautika* des Apollonios von Rhodos setzt mit der Vorbereitung der Helden auf die verwegene Fahrt ein. In Brakmans Roman leisten die Freiwilligen Jasons Einladung Folge, jedoch wissen sie nicht, dass der Schiffsführer das abzuholende Vlies in seinem Rucksack trägt. Pekićs Roman beginnt mit Noemis‘ Flucht aus Arkadien nach Attika, nachdem seine Familie und der ganze Kentaurenstamm von Herakles getötet worden ist. Im eiskalten und wüsten Eleusis trifft er auf eine trauernde Greisin in Schwarz, die sich als die Göttin Demeter erweist. Als aus der nahe liegenden Höhle Kore und Hermes erscheinen, werden Mutter und Tochter wieder vereint und das einst so wüste Hellas ergrünt plötzlich. Demeter weiht Noemis als ersten Menschen in ihre Mysterien ein. Als Nächstes begegnet er Orpheus, der sich nach Iolkos begeben hat, um an dem Argonautenzug teilzunehmen. Versessen auf Gold, entscheidet Noemis, sich der Expedition anzuschließen. Am Hof des Pelias in Iolkos versammeln sich hochgeborene Helden aus dem ganzen Griechenland zu einem Festmahl, bei dem Wettkämpfe in verschiedenen Disziplinen ausgetragen werden. Die Gewinner erringen einen Platz auf der Argo. Da Noemis sich als Sohn des Cheiron und Enkel des Kronos vorstellt, nimmt sich Orpheus seiner an, um als Besatzungsmitglied auf der Argo mitfahren zu dürfen.

Dem Mythos zufolge ist der erste Halt der Argonauten die Insel Lemnos, wo nur Frauen wohnen. Sie haben ihre Männer umgebracht, weil diese mit Sklavinnen fremdgingen. Jason geht

¹⁶ Bekannt auch als Pollux.

eine Beziehung mit Königin Hypsipyle ein. Bei Brakman wird Walcheren von Frauen bewohnt. Jedoch treffen die Argonauten dort auch Männer, die Matrosen der spanischen Kriegsschiffe. Anstatt Hypsipyle begegnet Jason Kore. Diese Episode wird erweitert, indem die Argonauten in den Bauch eines Monsters geraten. Pekić hält sich an die Vorlage und lässt Hypsipyle Jason zum Liebhaber nehmen, während Noemis mit Atalante schläft. Jedoch stellt er die Lemnerinnen als wollüstig dar, so dass die Argonauten Hals über Kopf von der Insel davonlaufen müssen.

Laut mythischem Bericht landen die Argonauten bei den Dolionen und wohnen dem Hochzeitsfest des Königs Kyzikos mit Kleite bei. Auf der benachbarten Bäreninsel leben die wilden sechsarmigen Riesen, die die Argonauten bei der Weiterfahrt mit Felsen bewerfen, aber Herakles tötet sie alle mit seinen Pfeilen. In der Nacht erhebt sich ein stürmischer Gegenwind, der das Argonautenschiff zur Kyzikos-Insel zurückverschlägt. Die Dolionen denken, es handele sich um Piraten und greifen die Argonauten an. Unwissend erschlägt Jason in der Schlacht den König Kyzikos. Brakman lässt den Besuch der Helden bei König Kyzikos aus, jedoch werden die Argonauten in der Nähe von Willemstad erst von Männern mit schwarzen Mützen und danach, an einer anderen Insel vorbeifahrend, von Frauen mit weißen Mützen mit Steinen beworfen, aber Herakles weiß sie zu überwältigen. Auch bei Pekić werden die Argonauten von sechsarmigen Riesen mit Steinwürfen angegriffen. Pekić behält die Episode der Hochzeitsfeier des König Kyzikos bei, erweitert sie jedoch durch neue Details. Der König besitzt wertvolle Artefakte, die von den Hochzeitsgästen zerschmettert werden. Wie im Mythos wird die Argo durch den Sturm zu den Dolionen zurückgetrieben, wobei die Argonauten irrtümlicherweise Kyzikos und seine Männer töten. Ein Zusatz von Pekić ist, dass der Körper des Königs hierauf gebraten und rituell verzehrt wird. Eine weitere Hinzufügung ist das Kapitel, in dem Hera durch das Eichenholz von Dodona zu Noemis spricht, dass über der Argo ein böses Verhängnis schweben werde, solange sich ein Eindringling an Bord befinde.

Im Mythos bleibt Herakles in Mysien zurück, um seinen Schildträger Hylas zu suchen, der von den Nymphen entführt worden ist. Sowohl bei Brakman als auch bei Pekić bleibt Herakles noch eine Zeitlang auf dem Schiff.

Der Mythos berichtet weiter von der Landung der Argonauten in Bithynien bei den Bebrykern, wo der verruchte König Amykos herrscht, der den üblen Gebrauch pflegt, Fremde zum Faustkampf herauszufordern. Der gnadenlose König wird von Boxmeister Polydeukes getötet. Bei Brakman kämpft Herakles mit einem baumlangen Kerl, de Grote Pier genannt, der letztendlich besiegt wird.

Laut mythischer Erzählung begegnen die Argonauten in Thrakien dem blinden und ausgehungerten König Phineus. Er war von Apollon mit Blindheit bestraft, weil er die Geheimnisse der Götter den Menschen preisgab. Außerdem schickte ihm Apollon die Harpyien, halb Jungfrauen, halb Vögel, die ihm das Essen wegraubten und beschmutzten. Die geflügelten Boreassöhne Kalais und Zetes vertreiben die grässlichen Harpyien und zum Dank gibt Phineus den Argonauten Ratschläge, wie sie die gefährlichen Felsen der Symplegaden durchfahren können. Bei Brakman begegnet Jason in einem Krankenhaus in Brielle einem blinden alten Mann namens Fineus, dem die Oberschwester Dillinger und andere Krankenpflegerinnen das Essen verweigern. Bei Pekić verscheucht Noemis zufällig die grauenhaften Vögel vom Tisch des Phineus. Der blinde König prophezeit, dass die Symplegaden stehenbleiben werden, wenn

ein Sterblicher sie durchquert. Noemis ist klar, dass Orpheus endlich begriffen hat, wer dieser Sterbliche ist, und tötet den Sänger. Unmittelbar vor dem Besuch bei Phineus fügt Pekić die Szene ein, in der die Argonauten auf den seit zehn Jahren nach dem Trojanischen Krieg umherirrenden Odysseus treffen.

Weiterhin gelingt der mythischen Quelle zufolge den Argonauten mit Hilfe der Göttin Pallas Athene die Durchfahrt durch die Symplegaden, zwei riesige Felsen, die andauernd gegeneinander prallen und alles zerquetschen, was dazwischen gerät. Diese Episode kommt bei Brakman gar nicht vor. Stattdessen erreichen die Schiffer die nördlichen Umbralanden, wo wilde Menschen leben. Hier fahren sie an Harlingen vorbei, wo sich der Eingang zur Unterwelt befindet, begegnen dem Meergott Nereus und sehen Atlantis. Herakles bleibt erst jetzt zurück, um Hylas zu suchen. Für Pekić ist die Durchfahrt durch die Symplegaden der Eckpfeiler in seinem siebenbändigen Romangebilde, denn die zusammenstoßenden Felsen trennen die Welt des Mythos und die Welt der Geschichte. An diesem Ort wird Noemis vom Schiff Argo verbannt. Danach gelangt er in den Hades hinein, wo er sich einem Gerichtsprozess vor Persephone und Hades für angebliche Mordtaten an siebzehn unterwegs verunglückten Argonauten stellen muss. Persephone fällt das Urteil: sein Name werde aus der ruhmreichen heroischen Sage gelöscht und er werde mit dem Leben in der menschlichen Geschichte gestraft werden. Nachdem er aus der Lethe getrunken hat, tritt Noemis in die menschliche Welt ein, wo er mitten in die Schlacht von Adrianopel am 15. April 1205 gerät. Anschließend geht der Erzähler im letzten Kapitel des siebten Bandes zu den Ursprüngen des Noemis zurück und berichtet von dessen Urahn, dem schwarzen Pferd Arion, der sich in die Wolkengöttin Nephele verliebte und mit ihr den ersten Kentauren, einen Vorfahren des Noemis, zeugte.

Wie der Mythos erzählt, beraten die Göttinnen Hera, Athene und Aphrodite, wie sie Heras Racheplan umsetzen können¹⁷. Sie beschließen, dass Aphrodite ihren Sohn Eros schicken solle, seinen Liebespfeil in Medeas Herz zu schießen, damit sie sich in Jason verliebt. Als Zauberkundige ist Medea die einzige, die Jason helfen kann. Brakman bringt die Göttinnen nicht auf die Bühne. Stattdessen bekommen die Argonauten von den Driessumern, einem kannibalischen Volk, ohne es zu wissen, einen dicken Jungen zu essen.

In der originalen Sage fordert Jason, sobald er in Kolchis angekommen ist, von Aietes das Goldene Vlies zurück, doch der König gibt ihm die schwer zu erfüllende Aufgabe, den Acker mit zwei feuerschnaubenden Stieren zu pflügen und mit Drachenzähnen zu besäen. Aus diesen Zähnen wachsen bewaffnete Krieger empor, die er besiegen müsse. Brakman verlegt Kolchis nach Moddergat. Das Land regiert Aietes, der Großgrundbesitzer. Sobald er die Argonauten ankommen sieht, schreckt er zurück, denn ihm wird klar, dass ein trüber Traum in

¹⁷ Hera war beleidigt, dass Pelias das Opferfest zu Ehren seines Vaters, des Meergottes Poseidon, veranstaltet und ihr eine solche Opferhandlung vorenthalten hat. Daher war ihre Absicht, sich an Pelias zu rächen, indem sie Medea nach Iolkos holt, um ihn zu töten. Zu diesem Zweck prüfte sie auch den jungen Jason, als er nach Iolkos ging, um den Thron zurückzufordern. Sie verkleidete sich als alte Frau und bat ihn, ihr über den Fluss hinüberzuhelfen. Beim Durchqueren des Flusses verlor Jason eine Sandale. Als Pelias den Jungen mit einer Sandale sah, geriet er in Schrecken. Denn Jahre zuvor hatte er von der Pythia in Delphi einen Orakelspruch erhalten, er solle sich vor einem von den Bergen herabkommenden Mann mit einem Schuh hüten. Dieser soll zu seinem Familiengeschlecht gehören und von ihm drohe ihm der Untergang.

Erfüllung gehen wird. Er träumte einmal von einem jungen Pflüger, der den Acker mit feuerspeienden Stieren bebaute und die aus den Zähnen der Stiere entsprossenen bewaffneten Männer niedermetzelte.

Aus dem Mythos ist bekannt, dass Medea Jason geholfen hat, die Krieger zu überwältigen, indem sie ihn mit einer Wundersalbe, die unverletzlich macht, einschmierte. Bei Brakman ist diese Episode bis ins Absurde verdreht: zuerst schenkt Jason Aietes zum Erstaunen seiner Fahrtgenossen das Vlies und stiehlt es anschließend zusammen mit Autolukos zurück. Unklar bleibt, ob Medea Jason beim Diebstahl behilflich war. Bei Christa Wolf setzt die Handlung ihres Romans mit dem Aufenthalt der Argonauten in Kolchis ein. Sie lässt aber im Ungewissen, ob Jason den Auftrag des Aietes erfüllt hat, da er kurz vor dem Kampf mit den Stieren das Bewusstsein verlor und ihm im Nachhinein nicht mehr gegenwärtig ist, was sich tatsächlich ereignet hat.

In weiterer Folge der mythischen Geschichte schickt Aietes die Kriegsflotte mit seinem Sohn Apsyrtos an der Spitze, um die flüchtigen Jason und Medea zu fangen. Über den Mord an Medeas Bruder Apsyrtos besteht in den Quellen Uneinigkeit darüber, ob Medea oder Jason oder beide zusammen dies getan haben (s. Graves 1974b: 232)¹⁸. Bei Brakman ermordet Jason nicht nur Adsurpos, sondern auch dessen Vater Aietes. Dies erzählt Jason in einem Rückblick nach der Meuterei, zu der es wegen dieses Doppelmordes kommt. Bei Christa Wolf wird Apsyrtos von seinem eigenen Vater getötet, weil dieser Angst hatte, von seinem Sohn entmacht zu werden. Da der Mord stattfand, als die Argonauten sich in der Stadt aufhielten, entschloss sich Medea zur Flucht mit Jason.

Laut Mythos fahren Jason und Medea zu deren Tante, der Zauberin Kirke, um sich vom grauenhaften Verbrechen reinigen zu lassen. Danach heiraten Jason und Medea im Geheimen aus Angst, dass der König der Phäaken Alkinoos Medea der wieder aufholenden kolchischen Flotte ausliefern werde. Diese Episoden sind bei Brakman weggelassen. Stattdessen werden die Argonauten von den Bacchantinnen, angeführt von Medea, angefallen. Bei Christa Wolf wirft Medea, als die kolchische Flotte die Argo einholt, die Gliedmaßen ihres Bruders, die sie kurz vor der Abfahrt von den Äckern einsammelte, ins Meer. In Entsetzen versetzt, bestehen die Argonauten darauf, dass Medea und Jason sich bei Kirke reinwaschen lassen. Nachdem der Entsöhnungsritus vollzogen worden ist, heiratet Medea Jason in Korkyra.

Sowohl im Mythos als auch in Brakmans Roman stranden die Argonauten in einer Wüste und müssen das Schiff auf den Schultern tragen. Während im Mythos der Meergott Triton ihnen den Weg in die offene See zeigt, erscheint Triton bei Brakman als Lebensgenießer. Brakmans Roman endet mit der Rückkehr Jasons zu Frau Boender.

Wie im Mythos festgehalten, ist die letzte Station der Argonauten Kreta. Um Fremdlinge abzuschrecken, schleuderte der bronzene Riese Talos, der die Insel bewachte, Felsbrocken auf nahende Schiffe oder verbrannte verirrte Besucher in seiner glühenden Umarmung. Medea tötet ihn, indem sie ihm die verwundbare Ader aus der Ferse zieht, wodurch er verblutet. Diese Episode verschiebt Pekić unmittelbar vor die Durchfahrt durch die Symplegaden. In seiner Variante wird Noemis, nachdem er Talos bezwungen hat, zum Anführer der Argo, wobei er eine Art Schreckensherrschaft etabliert.

¹⁸ zu dieser Problematik s. Kapitel 5.2.3.3.3.2.2

Die *Argonautika* von Apollonios endet mit der Heimkehr der Argonauten nach Iolkos. Die Fortsetzung ist im 7. Buch der *Metamorphosen* von Ovid zu lesen (s. Ovid 2016: 116-126, Verse 1-424). Da Pelias nicht bereit war, auf die Königskrone zu verzichten, rächt sich Medea an ihm. Sie verspricht den Töchtern des Pelias, mithilfe von Zauberkräutern deren Vater zu verjüngen. Doch verleitet die listige Medea die Nichtsahnenden zum Vatemord, indem sie ihnen das Schwert gibt, um Pelias in Stücke zu schneiden und in den Kessel mit kochendem Wasser zu werfen. Jason und Medea müssen aus Iolkos fliehen und finden Zuflucht bei König Kreon in Korinth. Das korinthische Drama behandelt Euripides in seiner Tragödie *Medea*. Jason verliebt sich in Glauke, Kreons Tochter, und will sie heiraten. Aus Angst vor Medeas Zorn und ihren Zauberkräften schickt Kreon sie in die Verbannung. Die tiefgekränkte Medea sinnt auf Rache. Sie schenkt ihrer Rivalin ein vergiftetes Gewand und tötet nicht nur sie, sondern auch den seine Tochter umarmenden Kreon. Um Jason das höchstmögliche Leid zuzufügen, tötet Medea ihre gemeinsamen Kinder.

Bei Christa Wolf ist Medea keine Täterin, sondern ein Opfer. Auf einem Festbankett des Königs Kreon folgt sie im Geheimen der Königin Merope durch die dunklen Kellergänge und entdeckt dabei das Kinderskelett der Prinzessin Iphinoe. Kreon hat seine Tochter aus Angst, sie könne seine Macht gefährden, töten lassen. Da Medea dieses bestgehütete Staatsgeheimnis enthüllt hat, wird sie ein Dorn im Auge am korinthischen Hof. Akamas, ein vertrauter Beamter des Königs Kreon und ein von Christa Wolf erfundener Charakter, setzt das Gerücht in Umlauf, Medea habe ihren Bruder Absyrtos in Kolchis umgebracht. Als in Korinth das Erdbeben einschlägt und anschließend die Pest ausbricht, wird Medea beschuldigt, das Unheil mit ihren Zauberkünsten verursacht zu haben. Medea wird festgenommen und in einem Schauprozess zur Verbannung verurteilt. Die bei Wolf psychisch labile Glauke begeht Selbstmord. Akamas lässt das Gerücht verbreiten, Medea habe ein vergiftetes Kleid an Glauke geschickt, und da das Gift ihre Haut verbrannte, warf sich die Unglückliche in den Brunnen. Als Racheakt werden Medeas Söhne vom aufgebrachten und von Akamas aufgehetzten Pöbel zu Tode gesteinigt. Wiederum bringt Akamas das Gerücht unter die Leute, Medea habe ihre eigenen Kinder umgebracht, um sich an dem untreuen Jason zu rächen.

Wie die Sage überliefert, wanderte Jason einsam und traurig von Stadt zu Stadt, bis er eines Tages ans Ufer kam, an dem das Schiffswrack der Argo verankert lag. Müde wie er war legte er sich unter das Verdeck des Schiffs, das auf ihn herabstürzte und ihn erschlug, während er schlief. Medea ging nach Athen, wo sie den König Aigeus heiratete und ihm einen Sohn, Medos, gebar. Da sie versuchte, Aigeus' Sohn aus erster Ehe Theseus zu vergiften, musste sie fliehen und es verschlug sie wieder nach Kolchis. Da versöhnte sie sich mit ihrem Vater Aietes, indem sie ihm dazu verhalf, wieder auf den Thron zu steigen, nachdem ihn ihr Onkel Perses abgesetzt hatte.

3.2 Die Rezeption des Argonautenmythos in der niederländischen, deutschen und serbischen Literatur

Die Argonautensage hat in der Literatur eine lange Bearbeitungsgeschichte. Bereits in der Antike sind die ältesten Versionen überliefert worden. Aus dem 5. Jahrhundert v. Chr. stammen das

Epos *Argonautika* von Pherekydes und die *Pythischen Oden* von Pindar, deren 4. Buch den Argonautenzug zum Inhalt hat. Das einflussreichste Epos zu diesem Stoff, *Argonautika*, hat Apollonios von Rhodos im 3. Jahrhundert v. Chr. verfasst. Um 700 v. Chr. erwähnt Hesiod in seinem Epos *Theogonie* die Argonautenfahrt. Im 1. Jahrhundert n. Chr. hat Gaius Valerius Flaccus das Epos *Argonautica* gedichtet. Aus dem 5. Jahrhundert n. Chr. liegen die *Orphischen Argonautika* eines unbekanntem Autors vor. Weitere Quellen befassen sich mit Medeas Schicksal, wie das Epos *Korinthiaka* von Eumelos aus dem 8. Jahrhundert v. Chr., das epische Gedicht *Medea* des Kreophylos aus dem 7. Jahrhundert v. Chr., das Drama *Medea* von Neophron aus dem 5. Jahrhundert v. Chr. Die bei weitem berühmteste Tragödie zu diesem Stoff, *Medea*, stammt aus dem Jahr 431 v. Chr. aus der Feder von Euripides. Bekannt ist auch das Trauerspiel *Medea* von Seneca aus dem 1. Jahrhundert n. Chr. Am Anfang des 1. Jahrhunderts n. Chr. bearbeitet Ovid Medeas Geschick im 7. Buch seiner *Metamorphosen* und im nicht erhalten gebliebenen Drama *Medea*.

Die Rezeption des Mythos über Jason, Medea und die Argonauten in der niederländischen, deutschen und serbischen Literatur ist dem Umfang nach unterschiedlich. Wie aus dem Folgenden hervorgeht, zeigen die deutschen Autoren das größte Interesse für die genannte Legende. Dabei fällt auf, dass die Medea-Geschichte viel häufiger rezipiert worden ist als die Argonautensage selbst.

In der niederländischen Literatur findet die Argonautensage ihre Adaption im Roman von Willem Brakman *Een vreemde stam heeft mij geroofd* von 1992. Marie-Sophie Nathusius beschreibt in ihrem Roman *Medeia* von 1989 die Lebensgeschichte der Titelheldin aus feministischer Perspektive. Flämische Autoren bearbeiteten den Medea-Stoff für das Theater. So liegen die Dramenbearbeitungen von Stefan Hertmans *Mind the gap* (2000), von Tom Lanoye *Mamma Medea* von 2001 sowie von Jan Decorte *Betonliebe + Fleischkrieg' Medea* (2001) vor.

In der deutschen¹⁹ Literatur hat dieses Motiv eine lange Tradition in Dramen- und Prosawerken. Die älteste Bühnenbearbeitung der Argonautensage ist die imposante Dramentrilogie des österreichischen Dramatikers Franz Grillparzer *Das Goldene Vlies: 1. Der Gastfreund, 2. Die Argonauten* und *3. Medea*, die 1821 in Wien ihre Uraufführung feierte. Es folgen Theaterstücke, in denen Medea im Mittelpunkt steht. Friedrich Maximilian von Klinger schrieb zwei Dramen zu diesem Stoff, und zwar im Jahr 1787 *Medea in Korinth* und 1791 *Medea auf dem Kaukasos*. Im zwanzigsten Jahrhundert ist die Medea-Sage mehrfach über die Bühne gegangen, wie in den Stücken *Medea* (1926) von Hans Henny Jahnn, *Medea in Prag* (1949) vom österreichischen Bühnenautor Max Zweig, *Medea postbellica* (1950) vom österreichischen Schriftsteller und Dramatiker Franz Theodor Csokor, *Manhattan Medea* (1999) von Dea Loher. Aus der ehemaligen DDR sind zwei Bühnenbearbeitungen der Medea von Heiner Müller nennenswert: die Pantomime *Medeaspiel* von 1974 und das Triptychon *Verkommenes Ufer. Medeamaterial. Landschaft mit Argonauten* von 1982. Eine moderne Inszenierung ist das Theaterstück „*Traumspiel*“ *Hydra Krieg* (2003) von Werner Fritsch, das die Sage um Jason mit dem 11. September verbindet. im Zentrum der Aufmerksamkeit steht Jason

¹⁹ Gemeint ist hier die deutschsprachige Literatur. Im Gegensatz zu Autoren, die aus Österreich oder der ehemaligen DDR stammen, werden wir für Autoren, die vor der Teilung Deutschlands gelebt und gewirkt haben oder die aus dem heutigen bundesdeutschen Gebiet kommen, die Herkunft nicht besonders betonen.

auch im Hörspiel *Jasons letzte Nacht* (1965) von Marie Louise Kaschnitz. Eine weitere Radioaufführung mit dem Medea-Motiv *Stadtgespräch Nummer eins* verfasste die DDR-Autorin Helga Novak 1973. Von ihr stammt auch das Gedicht *Brief an Medea*, das sie 1977 schrieb. Eine lyrische Hommage an Medea ist auch Bertold Brechts Gedicht *Die Medea von Lodz* von 1934. Was die Erzählkunst angeht, bildet der Argonautenmythos die Vorlage der Romane *Märkische Argonautenfahrt* (1950) von Elisabeth Langgässer und *Die Spur des Widders* (1999) von Hans Kneifel. Die letzten Tage Jasons beschreibt die DDR-Autorin Anna Seghers in ihrer 1949 publizierten Erzählung *Das Argonautenschiff*. Christoph Hein fasst die Sage in der 2005 erschienenen Erzählung *Das goldene Vlies* zusammen. In der ehemaligen DDR veröffentlichte Stephan Hermlin die Legende 1974 als Kinderbuch unter dem Titel *Die Argonauten*. Zu den rezenten Neuerscheinungen zum Medea-Stoff gehören die Romane *Freispruch für Medea* (1987) von Ursula Haas, *Medea. Stimmen* (1996) von Christa Wolf sowie *Medea* (2007) von Heike S. Meyer. Die Medea-Sage wird auch in Kurzform herausgegeben, wie etwa in der Novelle *Medea* (1897) von Paul Heyse sowie in den Erzählungen *Medea und Iason* (1954) von der österreichischen Autorin Friederike Mayröcker und *Medea. Ein Monolog* (1988) von Dagmar Nick.

In der serbischen Literatur finden wir den Argonautenmythos außer im in dieser Arbeit behandelten mehrbändigen Roman von Borislav Pekić *Zlatno runo (Das Goldene Vlies)*, der zwischen 1978 und 1986 erschien, auch in zwei weiteren Romanen, und zwar in *Bakarni bubnjevi (Die kupfernen Trommeln)*, 2009) von Miomir Petrović sowie in *Poslednji Argonaut (Der letzte Argonaut)*, 2018) von Aleksandar Gatalica. Einen Beitrag zum Medea-Stoff leistet das Hörspiel *Medea (Medeja)*, 1961) von Velimir Lukić.

4 Willem Brakman: *Ein fremder Stamm hat mich geraubt* (1992)

4.1 Einleitende Anmerkungen

In *Ein fremder Stamm hat mich geraubt* erzählt Willem Brakman die Argonautensage neu. Auf die Idee, die Handlung des Romans in die Niederlande zu verlagern, kam Brakman durch wissenschaftlich umstrittene Theorien, die griechische Mythen in den Niederlanden verorten. So publizierte der flämische Jurist Karel Jozef de Graeve 1806 das alternative Geschichtsbuch *République des Champs Elysées, ou Monde ancien*, in dem er Odysseus die Küsten von Zeeland und Südholland befahren lässt (s. Van der Paardt 2012: 5). In seinem 1990 erschienenen Buch *Where Troy once stood* vertritt der in Paris wohnhafte niederländische Volkswirt Iman Jacob Wilkens die Thesen, dass Troja sich in der Nähe von Cambridge befand und dass der Trojanische Krieg um 1200 v. Chr. an der Nordseeküste Englands als innerkeltischer Konflikt ausgefochten wurde. Außerdem vermutet er den Ursprung des Dichters Homer in der niederländischen Provinz Zeeland. Nach der Besiedlung der ägäischen Inseln durch die Kelten wurde das Epos vom Fall Trojas in Griechenland überliefert. Obwohl Wilkens Behauptungen in wissenschaftlichen Kreisen nicht ernst genommen werden, machten sie Eindruck auf Brakman. So loziert Brakman beispielsweise gerade wie Wilkens die Unterwelt in Walcheren (vgl. Gerbrandy 2000). Anmerkenswert ist, dass bereits in den antiken Schriften keine Einigkeit über die Rückroute der Argonauten bestand. Einer Version zufolge führen sie über die Donau und das Adriatische Meer zurück, während sie nach anderen Quellen den Golf von Finnland erreichten, Europa umsegelten und über Gibraltar heimkehrten (s. Graves 1974b: 234).

4.2 Postmoderne Mythosrezeption in *Ein fremder Stamm hat mich geraubt*

Laut Bart Vervaeck sind im umfangreichen Oeuvre von Brakman drei Phasen zu unterscheiden (s. Vervaeck 2016; Bernaerts/Vervaeck 2012: 15-16). Autobiographische und psychologische Romane im spätmodernistischen Stil sind charakteristisch für sein Frühwerk. Die zweite Phase weist typische postmoderne Merkmale auf, wie Problematisierung von Text und Wirklichkeit, Fragmentarisierung, Intertextualität, unzuverlässiges Erzählen, Überschreiten der Gattungsgrenzen, Metafiktion, Selbstreflexivität, Parodie, Kombination von Erhabenem und Banalem. In der dritten Phase entwickeln sich Brakmans Werke zu einer autonomen Prosa, in der sich das Interesse auf die Erkundung der Innenwelt verschiebt.

Brakmans Mythosbearbeitung im 1992 erschienenen Roman *Ein fremder Stamm hat mich geraubt* ist völlig im Sinne der postmodernen Poetik geschrieben worden. Davon zeugen die Erzähltechniken, die der Autor in seinem Argonautenbuch verwendet. All die oben aufgezählten Verfahrensweisen werden wir im nachstehenden Kapitel einzeln in den Blick nehmen.

4.2.1 Das problematische Verhältnis von Wirklichkeit und Fiktion

Wie in anderen Romanen und Erzählensammlungen von Willem Brakman steht auch in *Ein fremder Stamm hat mich geraubt* das problematische Verhältnis von Wirklichkeit und Fantasie im Mittelpunkt. Die Problematisierung des Verhältnisses zwischen Wirklichkeit und Fantasie in

der Postmoderne steht im engen Zusammenhang mit der Infragestellung des Vermögens der Sprache, die Wirklichkeit zu beschreiben.

Brakmans Verhältnis zur Außenwelt war äußerst negativ und deshalb suchte er Zuflucht in der Fantasie (vgl. Vervaeck 1990: 51). Die meisten seiner Figuren ziehen sich in die Fantasie zurück, um einer solchen als böse erfahrenen Außenwelt zu entkommen.

Brakman war von Natur aus introvertiert (Kleinreinsink 1994: 52). Bereits in seiner Kindheit und Jugend war er ein Träumer und Einzelgänger (Vervaeck 2016: 74), was sich auch in seinem literarischen Schaffen niedergeschlagen hat. Die typische Brakman-Figur ist ein Unangepasster, ein Außenseiter, der sich auf das Beobachten beschränkt (Vervaeck 1996: 520) und der nirgendwohin gehört (Bernaerts/Vervaeck 2012: 11). Dank der Unangepasstheit verliert sie das Vertrauen in die Welt und gewinnt Einblick in die tiefere Wahrheit des Lebens (vgl. Vervaeck 2016: 75).

Laut Bart Vervaeck, der die Stilmerkmale und Schreibtechnik von Brakman in zahlreichen Aufsätzen ausführlich analysierte, suggerieren die Prosatexte von Brakman „die Erfahrungswelt eines Kindes“²⁰ (ebd.: 72). Dabei geht es nicht um die faktische Rekonstruktion dessen, was in seinem Leben tatsächlich geschehen ist, sondern um „das Wiederfinden des wunderlichen Blicks des Kindes, das kaum einen Unterschied zwischen Fantasie und Wirklichkeit, Innenwelt und Außenwelt sieht und das die kleinsten Dinge mit größter Intensität erfahren kann“²¹ (ebd.).

Brakman selbst sagt: „Eigentlich habe ich immer über das Kind, das ich war, geschrieben, über seine mythologischen Dimensionen und seinen Blick wegen des großen Verlustes“²² (Brakman 1983: 143). Die mythologischen Dimensionen beziehen sich Vervaeck zufolge auf die Einheit des Ichs und seiner Umgebung, von Subjekt und Objekt, die in der Kindheit, genauer gesagt „im wunderlichen Blick des Kindes“²³ (Bernaerts/Vervaeck 2012: 5) bestand und die im Erwachsenwerden verloren geht (s. ebd.: 10). Die Undifferenziertheit zwischen Leser und Text bzw. zwischen Subjekt und Objekt tritt in der Leseerfahrung eines Kindes zu Tage, das keinen Unterschied zwischen Innen- und Außenwelt macht, so dass es in den im Buch beschriebenen Geschehnissen völlig aufgeht und sie als reine Wahrheit nimmt (vgl. ebd.: 5; Vervaeck 2013): „Wenn ein Kind ein Buch über Indianer liest, wird es selbst zu einem Indianer. Es sieht Winnetou auf dem Weg zur Schule neben sich laufen. Die ganze Welt wird nach dem Wunsch und der Fantasie eingerichtet. Die Außenwelt wird zu einem Dekor, einer Inszenierung der Innenwelt. Im einen sieht das Kind ein Bild des anderen.“²⁴ (Bernaerts/Vervaeck 2012: 5)

²⁰ „de ervaringswereld van een kind“

²¹ „het hervinden van de wonderlijke blik van het kind, dat nauwelijks verschil ziet tussen fantasie en werkelijkheid, binnenwereld en buitenwereld, en dat de kleinste dingen met de grootste intensiteit kan ervaren“

²² „Eigenlijk heb ik altijd geschreven over het kind dat ik was, over zijn mythologische dimensies en zijn blik om het grote verlies.“

²³ „in de wonderlijke blik van het kind“

²⁴ Als een kind een boek leest over indianen, wordt het zelf zo'n indiaan. Het ziet Winnetou naast zich lopen terwijl het op weg is naar school. De hele wereld wordt ingericht volgens het verlangen en de verbeelding. De buitenwereld wordt een decor, een inscenering van de binnenwereld. In het ene ziet het kind een beeld van het andere.“

In seinem Essay *De jojo van de lezer* schreibt Brakman, dass die Aufgabe des Romans darin besteht, die Einheit von Mensch und seiner Umwelt wiederherzustellen. Laut Brakman verdankt der Roman „seine Existenz der Dissonanz zwischen dem Ich und der Welt, der Vereinsamung und Verfremdung, die durch diese Kluft entstehen sowie den Versuchen, diese Trennung wieder aufzuheben.“²⁵ (Brakman 1985: 18).

Ein guter Schriftsteller soll aus Brakmans Sicht die kindliche Fantasie beibehalten und „den genialen Kinderblick“²⁶ (zitiert nach Bernaerts/Vervaeck 2012: 6)²⁷ pflegen, um seine Kreativität entfalten zu können (vgl. Vervaeck 2016: 72). Lars Bernaerts und Bart Vervaeck verdeutlichen Brakmans Festhalten an der Schreibtechnik aus der Kinderperspektive:

„Wenn das Kind größer wird, hemmt das Bewusstsein das magische Spiel der Innen- und Außenwelt. Das Kind lernt, über sich selbst und die Welt nachzudenken, es lernt, von Dingen und Menschen Abstand zu nehmen. Und in diesem Abstand entsteht die Kluft zwischen dem Subjekt und dem Objekt, dem Menschen und seiner Umgebung. In dem Sinne ist das Bewusstsein eine Art Krankheit, ein Auseinanderwachsen zweier organisch zusammengehörender Elemente.“²⁸ (Bernaerts/Vervaeck 2012: 10)

An dieser Stelle soll auf Marcel Proust als wichtige Referenz für Brakmans Stil hingewiesen werden. Im französischen Modernisten sieht Brakman „das Urmodell des Schreibens aus Kinderperspektive“²⁹ (ebd.: 7). Ähnlich wie Proust erhebt Brakman den Kinderblick als Erzählperspektive zum „Formprinzip“³⁰ (ebd.) seiner Prosa. Die jugendlichen Erfahrungen wählt er nicht „als *Thema*, sondern als poetische Möglichkeit, ja beinahe als Methode“³¹ (Brakman 1985: 145). Dabei beruft er sich auf Proust: „Proust beispielsweise entwickelte eine Methode, die insoweit als infantil bezeichnet werden kann, als er sie nach dem Vorbild, wie ein Kind sieht und beobachtet, modellierte. Auf diese Weise versuchte er den Stereotypen des erwachsenen und gereiften Denkens zu entkommen.“³² (ebd.)

Der kindliche Blick ermöglicht es dem Autor, von der Außenwelt Abstand zu nehmen und sie mit Ironie zu beobachten und dabei seiner Fantasie freien Lauf zu lassen (vgl. Vervaeck 1990: 51). Der Abstand zur Außenwelt resultiert in der Hinwendung zum Abstrakten und Fantastischen, was sich im vermehrten Gebrauch von Bildersprache und Metaphern äußert. (Bernaerts/Vervaeck 2012: 5)

²⁵ „zijn bestaan aan het uit de pas lopen van ik en wereld, de vereenzaming en vervreemding die door deze kloof ontstaan en de pogingen deze scheiding weer op te heffen”

²⁶ „de geniale kinderblík“

²⁷ Brakman, Willem (2001): *Vrij uitzicht*. Amsterdam: Querido, S. 144

²⁸ „Als het kind groter wordt, komt het bewustzijn het magische spel van binnen- en buitenwereld verstoren. Het kind leert na te denken over zichzelf en de wereld, het leert afstand te nemen van de dingen en de mensen. En in die afstand ontstaat de kloof tussen het subject en het object, de mens en zijn omgeving. In die zin is het bewustzijn een soort ziekte, een uiteengroeien van twee elementen die organisch bij elkaar hoorden.”

²⁹ „het oermodel van het schrijven vanuit de kinderblík“

³⁰ „vormprincipe“

³¹ „als *thema*, maar als poëtische mogelijkheid, ja bijna als methode“

³² „Proust bijvoorbeeld ontwikkelde een methode die in zoverre infantiel genoemd kan worden dat hij hem modelleerde naar de wijze waarop een kind ziet en kijkt. Op die manier trachtte hij te ontsnappen aan de stereotypieën van het volwassen en gerijpte denken”

Im Roman *Ein fremder Stamm hat mich geraubt* misst der Ich-Erzähler Jason den Bildern mehr Bedeutung bei als dem Ereignis. So beschreibt er minutiös den Sonnenschein und den Wald am Tag seiner Entführung, während der Akt des Kinderraubs ihm nicht mehr ganz gegenwärtig ist. Dabei betont er, dass diese Bilder tief in seiner Erinnerung haften geblieben sind, so dass sie kein Fantasiegebilde sein können:

„So bin ich an einem verhängnisvollen Sommertag mit dem Kindermädchen in meinem Wagen in Richtung Waterpartij gegangen, denn diese Bilder sind zu scharf, um bloße Fantasie zu sein, noch wichtiger als der Kinderraub war das Strömen der Sonnenflecken über meine Kleidung und mein Gesicht und das Rumpeln der Rädchen über den Weg. Vor allem aber glänzte und blitzte die Sonne in den Zweigen hoch über mir, störte das Meergrün des Sommerwaldes und bedrohte das Nickerchen, mit Augenzwinkern, Schelmen und Schurken in den Baumkronen. [...] Für eine verborgene, aber liebliche Eigenschaft meines Gemüts ist dies ein feiner Hinweis, da ich zum Beispiel im Vergleich zur tröstenden Anwesenheit des Waldes als Ganzem viel weniger Erinnerungen daran habe, wie ich aus meinem Wagen gestohlen wurde.“³³

Bernaerts und Vervaecks These, dass die Romane von Brakman „der seltsamen Logik der Kinderwelt [folgen], die von eindeutiger Rationalität weit entfernt ist“³⁴ (Bernaerts/Vervaeck 2012: 5), ist auch auf den Roman *Ein fremder Stamm hat mich geraubt* anzuwenden. Im Roman nehmen die seltsamsten Ereignisse ihren Lauf, die sich nicht rational erschließen lassen. Die Grenze zwischen Wirklichkeit und Fantasie ist in diesem Roman völlig verwischt. Der Roman schwankt zwischen Einbildung und Realität, Rationalität und übernatürlichen Kräften.

Nach eigener Aussage war Brakman von den ersten Büchern, die er als Kind gelesen hat, stark beeinflusst (Vervaeck 2013). So spielt das Genre der Jugendbücher eine wichtige Rolle in seinen Werken. Auch der Roman *Ein fremder Stamm hat mich geraubt* enthält Elemente eines abenteuerlichen Jugendbuches. Der Erzähler versetzt sich in die Position eines träumenden Jungen, der von der Lektüre eines Jugend- und mythologischen Buches inspiriert ist. Fügt man hinzu, dass Autoren wie Marcel Proust mit seinem Romanzyklus *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* und Simon Vestdijk mit seiner autobiographisch inspirierten achtbändigen Anton-Wachter-Serie seine schriftstellerische Tätigkeit erheblich beeinflussten, dann wird verständlich, warum die Erinnerungen an die Kinder- und Jugendjahre in Brakmans Werk von herausragender Bedeutung sind.

Wie schon erwähnt, hat Bart Vervaeck drei Schaffensphasen im Werk von Brakman festgestellt. In seinem Aufsatz *Leunen en liegen* verfolgt Vervaeck die Evolution Brakmans von einer romantischen Periode, in der die Jugenderinnerungen dominierten, bis hin zu einer autonomistischen Phase, in der Brakman seiner Fantasie keine Grenzen setzt (Vervaeck 1990: 60). Dies gilt besonders für seine zweite, postmoderne Phase, zu der auch *Ein fremder Stamm hat*

³³ „Zo ben ik wel op een fatale zomerdag met de kindermeid in mijn wagentje richting Waterpartij gegaan, want deze beelden zijn te scherp om alleen maar fantasie te zijn, maar belangrijker dan de kinderroof was het stromen van de zonnevlekken over mijn kleren en mijn gezicht en het rommelen van de wieltjes over het pad. Bovenal echter was er het blikkere en flitsen van de zon in de takken ver boven mij, het zeegroen van het zomerse bos verstorend en de dommel bedreigend, met knipogen, schelmen en rakkers in de kruinen. [...] Voor een verborgen maar lieflijke trek in mijn gemoed is dit een fraaie aanwijzing, daar ik bij voorbeeld in vergelijking met de troostende aanwezigheid van het bos als geheel veel minder herinnering heb aan hoe ik uit mijn wagentje ben gestolen.“ (VS 5-6)

³⁴ „de vreemde logica van de kinderwereld [volgen], die ver af staat van de eenduidige rationaliteit“

mich geraubt gehört. In dieser Periode entstehen Romane und Erzählungen, die sich jeglicher Realität entziehen: „Sie wollen keine Wirklichkeit mehr reproduzieren, nicht einmal transformieren. Sie erschaffen eine eigene Wirklichkeit, die des Bildes und der Imagination. Das ist der Höhepunkt der zweiten Evolutionsphase: die Abkehr von der Außenwelt und der Wirklichkeit in der Konstruktion einer relativ autonomen Bildwirklichkeit.“³⁵ (Vervaeck 1990: 54-55). Brakman selbst hat in einem Interview darauf hingewiesen, dass er mehr Wert auf die Einbildungskraft als auf die objektive Wirklichkeit legt: „Die Imagination ist ein Eingangstor zur Wirklichkeit, sie sagt mehr über die Wirklichkeit aus als die Objektivität. Sie ist die vergegenwärtigte Wirklichkeit, intensiver und ausdrucksvoller gestaltet. Die Imagination entschlüsselt, enthüllt, enträtselt.“³⁶ (Verreck 2012: 52)

Es gibt keinen niederländischen Schriftsteller, dessen Fantasie „so wild und bizarr“³⁷ (Reinders 1993) ist wie Willem Brakmans, so P. M. Reinders. Mittels Fantasie schafft Brakman einen Raum, in dem alles möglich ist. In dieser Hinsicht weist er literarische Verwandtschaft mit Franz Kafka auf (ebd.). Ähnlich wie Kafka lässt Brakman in *Ein fremder Stamm hat mich geraubt* das gesamte Geschehen wie in einer surrealistischen Traumwelt sich abspielen. Für Hans Warren scheint der Roman „mehr ein Protokoll eines Traums als eine Wiedergabe der Wirklichkeit“³⁸ (Warren 1992) zu sein. Brakman schöpft aus den Tiefen des Unbewussten, verbindet Bilder und Symbole, die aneinandergereiht werden.

Beim genaueren Lesen des Argonautenromans von Brakman stellt sich heraus, dass sich die ganze Geschichte im Kopf des Erzählers abspielt. Alle Ereignisse und Figuren im Roman sind der Vorstellungskraft Jasons entsprungen. Das ganze Unterfangen ist das Produkt seiner Fantasie, wie der Klappentext zum Roman suggeriert: „In *Ein fremder Stamm hat mich geraubt* scheint es, als ob die Lektüre einer Geschichte, der Geschichte vom Goldenen Vlies, im Kopf des Erzählers verweilt, so dass sich der Leser mit einer Leseerfahrung zweiten Grades konfrontiert sieht.“³⁹ (VS, Klappentext)

Ein fremder Stamm hat mich geraubt ist reich an fantastischen Elementen. So spricht die Weiße Göttin durch die Bäuerin aus Ossenisse (s. VS 21-22; 31-32), Neel verwandelt sich in Kore (s. VS 61-63), der blinde Fineus weiß, dass sich seine Söhne Kalais und Zetes an Bord der Argo befinden (s. VS 95), der Meeresherr Nereus verwandelt sich in viele Gestalten (s. VS 131-132, s. auch Kapitel 4.2.6.2.3). Auch Medea besitzt die Gabe der Verwandlung, so wird sie als Bacchantin in einem Augenblick „Polufem der Menschenfresser, besprenkelt, halbdunkel und

³⁵ „Ze willen niet langer een werkelijkheid reproduceren, zelfs niet transformeren. Ze produceren een eigen werkelijkheid, die van het beeld en de verbeelding. Dit is het hoogtepunt van de tweede fase in de evolutie: de afwending van de buitenwereld en de realiteit in de constructie van een relatief autonome beeld-werkelijkheid.“

³⁶ „De verbeelding is een entreepoort tot de werkelijkheid, zegt meer van de werkelijkheid dan de objectiviteit. Zij is de werkelijkheid door de geest gehaald, verhevigd en sprekender gemaakt. De verbeelding is een ontsluitter, een onthuller, een ontraadselaar.“

³⁷ „zo wild en bizar“

³⁸ „meer het protocol van een droom dan een weergave van de werkelijkheid“

³⁹ „In *Een vreemde stam heeft mij geroofd* lijkt het of de lectuur van een verhaal, het verhaal van het Gulden Vlies, in het hoofd van de verteller huishoudt, zodat de lezer zich geconfronteerd ziet met een leeservaring van de tweede macht.“

behaart“⁴⁰ (VS 199). Unter den Argonauten ist Periklymenos bekannt als Formwandler. Jedoch versagen seine Zauberkünste nach zähem Kampf gegen die Bacchantinnen:

„Peruklymenos, eines Zauberers würdig, kämpfte um sein Leben, er ließ Ameisen, Skorpione aus seinem Ärmel kriechen, erschuf mit einem Fingerschnippen ein zweiköpfiges Kalb, ein gestreiftes Pferd und ein Tier, das einem weißen Esel ähnelte, aber mitten auf seinem Kopf wuchs ein scharfes Horn, jedoch alles, was er hervorzauberte, erschrak entgeistert und rannte in ihn zurück, einem sicheren Untergang entgegen“⁴¹ (VS 198)

Die Meinungen der Literaturkritik über Brakman als Autor sind geteilt und bewegen sich von einem Extrem zum anderen. Für die einen ist er einer der wichtigsten und originellsten Autoren der letzten Jahrzehnte (Vervaeck 1989: 235) in der niederländischen Literatur, für die anderen ist er „ein unlesbarer und barocker Vielschreiber“⁴² (ebd.). So erhebt beispielsweise Ton Van Deel Brakman in den Rang der Großen Drei der niederländischen Nachkriegsliteratur, zu der Harry Mulisch, Willem Frederik Hermans und Gerard Reve gezählt werden (s. Anbeek 1993: 207). Solche Wertschätzungen findet Ton Anbeek übertrieben und wirft Brakmans Verehrern „blinde Bewunderung“⁴³ für ihr Idol vor (ebd.). Im Übrigen hat Anbeek wenig Lobesworte für Brakman als Autor übrig (s. ebd.). Wie dem auch sei, wird Brakman vor allem für seinen Stil gepriesen. Besonders geschätzt sind „seine ‚Sprachvirtuosität‘ und sein Sinn für Humor“⁴⁴ (Van Alphen 1988: 9). Brakman jongliert gekonnt mit der Sprache, indem er „bildhafte Adjektive, unerwartete Metaphern und überraschende (oft humoristische) Vergleiche“⁴⁵ (Van der Paardt 2012: 7) benutzt, so dass seine Prosa zur Poesie neigt (ebd.). Außerdem kennzeichnet seinen Stil der Gebrauch von Archaismen und Neologismen (vgl. ebd.). So tauchen in *Ein fremder Stamm hat mich geraubt* von Brakman selbst erdachte Wörter auf wie *hummer* (jemand der ständig summt) oder *kareltje* (für Pimmel) (s. ebd.). Van der Paardt bemerkt, dass Brakmans Sätze „eine starke Rhythmik“⁴⁶ (ebd.) besitzen, was sich selbst im jambischen Romantitel *Een vreemde stam heeft mij geroofd* manifestiert (ebd.).

Im Allgemeinen jedoch bleiben Brakmans Werke für viele Leser unzugänglich und unverständlich. Sie widersetzen sich jeder traditionellen Interpretationsweise. Der Leser versucht vergebens, dem Text eine sinnvolle Bedeutung zu entnehmen. So bemerkt Bertram Mourits anlässlich des Romans *Ein fremder Stamm hat mich geraubt*: „Der Leser sucht nach einem Anhaltspunkt und findet ihn nur in der Vertrautheit des Fremden.“⁴⁷ (Mourits 1993: 111).

⁴⁰ „Polufeem de mensenvreter, bespat, schemerdonker en behaard“

⁴¹ „Periklymenos, een tovernaar waardig, vocht voor zijn leven, hij liet mieren, schorpioenen uit zijn mouw kruipen, schiep met een vingerknip een kalf met twee koppen, een gestreept paard en een beest dat op een witte ezels leek maar midden op de kop een scherpe hoorn had groeien, maar alles wat hij opriep schrok zich wezenloos en rende in hem terug, een zekere ondergang tegemoet.“

⁴² „een onleesbaar en barok veelschrijver“

⁴³ „blinde bewondering“

⁴⁴ „zijn ‚taalvirtuositeit‘ en gevoel voor humor“

⁴⁵ „het beeldend adjectief, de onverwachte metafoer en de verrassende (vaak humoristische) vergelijking“

⁴⁶ „een sterke ritmiek“

⁴⁷ „De lezer zoekt naar houvast en vindt die alleen in de vertrouwdheid van het vreemde.“

Bei Brakman befindet man sich nie auf sicherem Boden, da er, so Vervaeck, „seinen Leser stets zwingt, die vorgefassten Positionen zu revidieren. Jedes definitive Urteil, jede eindeutige Lesehaltung wird immer wieder unterlaufen. Scheint es dem Leser, zu Beginn mit einer traditionellen Geschichte zu tun zu haben, untergräbt Brakman sogleich die Illusion und lässt den Leser an andere Illusionen glauben, die er später wieder zerstört.“⁴⁸ (Vervaeck 1989: 235). Dadurch wird das Lesen von Brakmans Büchern zu einem Prozess der Suche nach einer passenden Lesart (ebd.). Ernst van Alphen hat in seiner Studie *Bij wijze van lezen* das spannende Verhältnis zwischen Brakman und seinen Lesern analysiert. Laut Van Alphen konfrontieren Brakmans Texte die Leser mit ihrer eigenen Position und Rolle bei der Bedeutungsproduktion (Van Alphen 1988: 9). Brakmans Romane hinterfragen die Art und Weise, wie die Leser eine bedeutungsvolle Wirklichkeit produzieren, was Brakman unter die postmodernen Autoren einordnet (Vervaeck 1989: 235). Wie Van Alphen feststellt, geht es in Brakmans Romanen „nicht um eine bedeutungsvolle Welt, sondern um die Art und Weise, auf die wir, Erzähler und Leser, die Welt mit Bedeutungen versehen.“⁴⁹ (Van Alphen 1988: 17).

Die postmoderne Literaturtheorie stellt die Autorität des Autors in Frage. Anstelle des Autors als sinnstiftende Instanz tritt der Leser, der die Bedeutung des zu lesenden Textes aufgrund seiner Vorkenntnisse selbst ermitteln soll. Dies hat zur Folge, dass jeder Leser auf je eigene Weise den Text interpretieren kann. In diesem Sinne ist der postmoderne Text offen und demokratisch, da er den Leser aktivieren und zur Selbstständigkeit anregen will, im Gegensatz zu einem realistischen Text, der geschlossen und autoritär ist, dessen Ziel es war, den Leser zu erziehen (vgl. Van Alphen 57-58). Demzufolge ist der Leser der postmodernen Texte kein passiver Bedeutungskonsument, sondern ein aktiver Bedeutungsproduzent (ebd.: 45). Solche Texte sind, mit Roland Barthes zu sprechen, nicht „lesbar“⁵⁰ (Barthes 1987: 8), sondern „schreibbar“⁵¹ (ebd.). Ein lesbarer Text zeichnet sich durch Verständlichkeit aus und macht den Leser zu einem passiven Konsumenten, während ein schreibbarer Text anspruchsvoll und schwer zu erfassen ist, so dass der Leser zu einem aktiven Textproduzenten wird (vgl. ebd.). Den lesbaren Text nennt Barthes „Text der Lust“⁵² (Barthes 1993: 22), da er Vergnügen bereitet. Er bricht nicht mit der Kultur und somit entspricht er den Erwartungen des Rezipienten (vgl. ebd.). Dahingegen ist für den schreibbaren Text, den Barthes als „Text der Wollust“⁵³ (ebd.) bezeichnet, charakteristisch, dass er „Unbehagen erregt [...], die historischen, kulturellen, psychologischen Grundlagen des Lesers [...] erschüttert, sein Verhältnis zur Sprache in eine Krise bringt“ (ebd.). In der postmodernen Poetik wird den schreibbaren Texten Vorrang gegeben (s. Van Alphen 1988: 65). Alle Werke von Brakman stellen hohe Ansprüche an den Leser und

⁴⁸ „zijn lezer steeds dwingt, vooraf ingenomen posities te herzien. Elk definitief oordeel, elke eenduidige leeshouding wordt telkens weer ondergraven. Lijkt de lezer in het begin te doen te hebben met een vrij traditioneel verhaal, dan haalt Brakman al gauw die illusie onderuit en doet hij de lezer in andere illusies geloven, die hij even later weer vernietigt.”

⁴⁹ „niet over een betekenisvolle wereld, maar over de manier waarop wij, verteller en lezer, de wereld van betekenis voorzien”

⁵⁰ „lisible“ (Barthes 2002, s. Kapitel: I. L'évaluation)

⁵¹ „scriptible“ (Barthes 2002, s. Kapitel: I. L'évaluation)

⁵² „texte du plaisir“ (Barthes 1973: 25)

⁵³ „texte de jouissance“ (Barthes 1973: 25)

verlangen eine außerordentliche Aktivität bei der Bedeutungsentschlüsselung. Wie viele andere postmoderne Autoren untergräbt Brakman die wesentlichsten traditionellen Postulate der Literaturwissenschaft wie die Frage nach dem Sinn eines Werkes sowie die Frage nach der Autorintention.

Die These vom Zurücktreten des Autors zugunsten des Lesers bei der Sinnkonstitution eines Textes hat der französische poststrukturalistische Semiotiker Roland Barthes aufgestellt. Barthes wendet sich gegen die Interpretation eines Werkes anhand der Biographie seines Verfassers. Das bedeutet, dass der Autor und sein Leben keine Bedeutung für die Interpretation eines Textes haben und dass der Leser derjenige ist, der dem Text den Sinn verleiht. Barthes' Postulat vom „Tod des Autors“ geht von Mallarmés Grundsatz aus, dass „es die Sprache [ist], die spricht, nicht der Autor“ (Barthes 2013). Barthes lehnt sich dabei an die linguistischen Erkenntnisse an, denen zufolge die Sprache ein ‚Subjekt‘, aber keine ‚Person‘ kennt (ebd.). Der Autor ist laut Barthes „in keiner Hinsicht das Subjekt, dessen Prädikat sein Buch wäre“ (ebd.).

Der moderne Autor unterscheidet sich Barthes zufolge vom eine klare Botschaft vermittelnden traditionellen „Autor-Gott[.]“ (ebd.) dadurch, dass er „nur derjenige [ist], der schreibt“ (ebd.). Dementsprechend nennt Barthes den modernen Autor einen „Schreiber“⁵⁴ (ebd.). Da der Akt des Schreibens als ein „Performativ“ (ebd.) verstanden wird, wird der moderne Autor im selben Moment wie sein Text geboren (ebd.): „Es gibt nur die Zeit der Äußerung, und jeder Text ist immer *hier* und *jetzt* geschrieben.“ (ebd., Hervorhebung im Original) Ein Text besteht für Barthes aus einem „Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur“ (ebd.). Nicht der Autor, sondern der Leser ist Barthes zufolge der Ort, „in dem sich alle Zitate, aus denen sich Schrift zusammensetzt, einschreiben“ (ebd.), so dass die Einheit eines Textes erst beim Leser und nicht bei seinem Urheber hergestellt wird (s. ebd.).

Brakman wird oft als „malerischer Autor“⁵⁵ (Vervaeck 2016: 75) und seine Romane als „bilderreiche Romane“⁵⁶ und „Bildromane“⁵⁷ (Bernaerts/Vervaeck 2012: 5) bezeichnet. Dies hat wiederum mit der kindlichen Logik zu tun, da Kinder in Bildern denken und sich ausdrücken, so dass sie mit Hilfe von Bildern und Assoziationen ein Netzwerk der Zusammenhänge aufbauen (s. ebd.). Dass seine Gedanken stark von Bildern geprägt sind, ist aufgrund der Tatsache, dass Brakman auch Maler war, leicht zu verstehen. Anfangs zeigen seine Gemälde Einfluss der impressionistischen Haager Schule⁵⁸ und später evolvierte er in Richtung des Expressionismus, was auch seiner literarischen Entwicklung entsprach (Vervaeck 2016: 74).

Wie Ernst Van Alphen und Bart Vervaeck bemerken, geht die Bedeutung in Brakmans Werken aus den Bildern hervor (Van Alphen 1988: 132ff; Vervaeck 1989: 235). Er verbindet Bilder zu einem Netzwerk, in dem alles auf alles verweist (Vervaeck 1989: 235). Damit stellt er seinen Leser vor eine schwierige Aufgabe. Idealerweise ist Brakmans Leser „kein Logiker, der

⁵⁴ „scripteur“ (Barthes 1984: 64)

⁵⁵ „beeldend schrijver“

⁵⁶ „beeldende romans“

⁵⁷ „beeldromans“

⁵⁸ Die Gruppe, zu der namhafte Maler wie Jozef Israëls, Jacob und Willem Maris, Théophile de Bock gehörten, wirkte zwischen 1860 und 1900 in Den Haag.

nach der chronologischen Entwicklung einer Geschichte sucht, sondern ein Puzzler, der Bilder zusammenfügt, bis sie ein reichhaltiges und mehrdeutiges Mosaik bilden“⁵⁹ (ebd.).

Im Artikel *Een moederzee alleen. De schrijfkunst van Willem Brakman* erklärt Bart Vervaeck Brakmans Umgang mit Bildern, den er mit einem „Zug, der seine eigenen Gleise mitbringt“⁶⁰ (Vervaeck 1986: 727), vergleicht: „jeder Satz ist ein Bild, das nicht ausgedrückt werden kann, außer, indem es neue Bilder hervorruft. Und auch diese können in wieder anderen Bildern ausgedrückt werden.“⁶¹ (ebd.) Die Schreibtechnik von Brakman beschreibt Vervaeck wie folgt:

„Vorerst konstruiert Brakman Episoden und Verbindungen zwischen Episoden nicht durch die Ausarbeitung narrativer Einheiten, sondern durch die *Wiederaufnahme eines bestimmten Bildes* in einem neuen Kontext. Dadurch entsteht eine ganze Sammlung unterschiedlicher Kontexte und Bedeutungen für ein bestimmtes Bild. Ich nenne so etwas ein Feld. Aus diesem Feld entstehen wiederum neue Bilder.“⁶² (ebd., Hervorhebung im Original)

Shanna Maertens (2009: 64) bemerkt, dass sich der Zusammenhang einer Geschichte in den sich wiederholenden Bildern, die als Anhaltspunkt für den Leser funktionieren, findet. Ein Bild, das Brakman in seinen Werken so oft benutzt, ist das Bild der Mutterfigur (Vervaeck 1986: 725), was auch in *Ein fremder Stamm hat mich geraubt* der Fall ist. Die wiederkehrenden Bilder werden transformiert und über die gesamte Erzählung ausgestreut (Bernaerts/Vervaeck 2012: 15). So sind alle Frauenfiguren, denen Jason im Roman begegnet, Verkörperungen des Mütterlichen, so dass das Hauptthema, die Suche nach der Geborgenheit im Mutterschoß, über den ganzen Roman hindurch ausgesät ist.

Dies ist eines der Merkmale postmoderner Poetik, das seine Wurzeln im Poststrukturalismus hat. Der von Jacques Derrida geprägte Begriff der *Dissémination* (Ausstreuung des Samens, Verbreitung)⁶³ „[unterstreicht] die Mannigfaltigkeit und Unabschließbarkeit sprachlicher Bedeutungsprozesse“ (Sexl 2004: 293). Im poststrukturalistischen Denken ist die Sprache das grundlegende Erklärungsmodell für Konzepte wie Subjekt, Sinn und Bedeutung. Die Bedeutung (Signifikat) ist „niemals eindeutig fixierbar“ (ebd.: 180), sondern ist „ein Produkt von Zeichenprozessen (Signifikant)“ (ebd.). Derrida zufolge sind den sprachlichen Signifikanten keine festen Signifikate zugeordnet, sondern sie befinden sich in einem ständigen Prozess der Differenzierung und gegenseitigen Ersetzung (s. ebd.: 293). Des Weiteren deutet Derrida darauf hin, dass Zeichen nicht auf Realität verweisen, sondern auf

⁵⁹ „geen logicus die zoekt naar de chronologische ontwikkeling van een verhaaltje, maar een puzzelaar die beelden in elkaar past tot ze een rijk en meerduldig mozaïek vormen”

⁶⁰ „trein die eigen sporen meebrengt“

⁶¹ „elke zin is een beeld dat niet verwoord kan worden tenzij door nieuwe beelden op te roepen. En ook die kunnen maar worden geuit in weer andere beelden.”

⁶² „Vooreerst construeert Brakman episodes en verbindingen tussen episodes niet door de uitwerking van narratieve eenheden, maar door de *herneming van een bepaald beeld* in een nieuwe context. Daardoor ontstaat een hele verzameling van verschillende contexten en betekenissen voor een bepaald beeld. Ik noem zoiets een veld. Vanuit dat veld ontstaan weer nieuwe beelden.”

⁶³ Übersetzung durch Martin Sexl (2004: 293)

andere Zeichen, so dass Bedeutung immer wieder im freien Spiel der Differenzen produziert, verschoben und ausgelöscht wird (s. ebd.)

Laut Piet Gerbrandy geht Brakman nicht von einem Geschehnis aus, sondern von Wörtern, die er benutzen will: „Die Wörter generieren den Plot, nicht umgekehrt.“⁶⁴ (Gerbrandy 2000) Diese Methode erinnert an *écriture automatique*, deren Ergebnis ein inhaltsloses Gerede ist (ebd.). Es hat den Anschein, als ob die Sprache selbst zu Wort kommt (Vervaeck 2016: 78) und dass das Buch von sich selbst geschrieben wird (Diepstraten 1981: 188). Auch Kleinrensink vertritt dieselbe Meinung, wenn er die Erzähltechnik von Brakman darlegt: „‘Nicht die Geschichte, sondern die Sprache‘ wird zu seinem Ausgangspunkt, nicht der Roman als Abbild der Wirklichkeit, sondern als ‚Welt in Wörtern‘“⁶⁵ (Kleinrensink 2004: 38).

Obwohl Brakman sich in Interviews immer wieder widersetzte, dass sein Name in Verbindung mit der Postmoderne gebracht wird, gehören seine Werke, die er zwischen 1974 und 1995 geschrieben hat, unmissverständlich zu dieser literarischen Strömung (s. Vervaeck 2016: 78). Er sträubte sich dermaßen gegen diese Klassifizierung, dass Fokkema den Ausdruck „Postmodernisten, die es nicht sein wollen“⁶⁶ (zitiert nach Kleinrensink 1994: 48) für ihn prägte. Vor allem verwarf Brakman die postmoderne Relativierung aller Werte sowie den spielerischen Umgang mit Themen, Quellen und Stilen:

„In der Postmoderne scheint es, als wären die großen gesellschaftlichen Codes aufgehoben. Und was übrigbleibt, ist eine Art Spiegelbild dieser Gesellschaft, die den metaphysischen Charakter hinter sich gelassen hat und auf ein nahezu unverbindliches Spiel übergegangen ist. [...] Das unverbindliche Spielelement der Postmoderne irritiert mich. Ich würde nie etwas schreiben, das nicht in irgendeiner Weise etwas über die Wirklichkeit aussagt. [...] Die Vertiefung der eigenen Subjektivität, die ich in meinen Büchern vornehme, beinhaltet zugleich eine kritische Auseinandersetzung mit der Welt, in der ich lebe. Der Faden zur Realität ist also nicht durchtrennt.“⁶⁷ (Verreck 2012: 50)

Trotz eindeutiger Distanzierung von der Postmoderne weisen die Werke von Brakman, zumindest die aus seiner zweiten Schaffensphase, alle Merkmale auf, die diese Poetik kennzeichnen. Bart Vervaeck geht detailliert auf sie ein, doch an dieser Stelle seien nur einige erwähnt, die sich auf den Roman *Ein fremder Stamm hat mich geraubt* beziehen: die beschriebene Welt wird als fiktionales Universum dargestellt, der Erzähler ist unzuverlässig, Figuren verschmelzen miteinander, die Zeiten sind miteinander verflochten (Vervaeck 2016: 78). Laut Vervaeck zeigen all diese Merkmale „die Innenwelt der Brakman-Figur, das Reich, in dem alles, was wir so schön getrennt halten (Zeit und Raum, Subjekt und Objekt, Damals und Jetzt),

⁶⁴ „De woorden genereren de plot, niet omgekeerd.“

⁶⁵ „‘Niet het verhaal, maar de taal‘ werd zijn uitgangspunt, niet de roman als afbeelding van de werkelijkheid, maar als ‘wereld in woorden’”

⁶⁶ „postmodernisten die het niet willen zijn“

⁶⁷ „In het postmodernisme is het alsof de grote maatschappelijke codes eraf gehaald zijn. En over blijft een soort afspiegeling van deze maatschappij, die het metafysische karakter achter zich heeft gelaten en over is gegaan tot een bijna vrijblijvend spel. [...] Het vrijblijvende spelelement van het postmodernisme irriteert mij. Ik zou nooit iets willen schrijven dat niet op een of andere manier iets uitspreekt over de werkelijkheid. [...] Het uitdiepen van de eigen subjectiviteit, wat ik in mijn boeken doe, houdt tevens een zich kritisch verhouden in tot de wereld waarin ik leef. De draad naar de werkelijkheid is dus niet doorgesneden.“

miteinander verflochten ist“⁶⁸ (ebd.). Obwohl Brakman das Spielerische der Postmoderne nachdrücklich ablehnte, erweist sich das Spiel mit literarischen Mustern im Roman *Ein fremder Stamm hat mich geraubt* als Hauptgestaltungsprinzip, da der Roman außerhalb des narrativen Kerns, der Argonautensage, viele weitere intertextuelle Bezüge enthält. Die Argonautensage ist ein Knotenpunkt, um den sich andere Sagen und Legenden versammeln.

Selten sind die Bücher von Brakman, in denen keine Bearbeitungen, Anspielungen und Referenzen auf andere Werke vorhanden sind. Brakman selbst gesteht ein: „Mein Werk beruht auf einem Sockel der Literatur“⁶⁹ (Verreck 2012: 50) Den Einfluss anderer literarischer Stoffe auf sein Schaffen rechtfertigt der Autor mit folgenden Worten: „Im Allgemeinen entwickelt sich ein Autor aus einem Leser“⁷⁰ (zitiert nach Vervaeck 2013). Dass er in seinen Büchern das literarische Erbe reichlich nutzt, macht deutlich, dass die Welt, die Brakman seinen Lesern vorführt, eine fiktive Welt ist, die aus Büchern besteht. Damit will er zeigen, dass „auch die Literatur zur Wirklichkeit, aus der die Einbildungskraft schöpft, gehört“⁷¹ (Van Deel 1992). Brakman verfolgt das postmoderne Motto: „Alles ist Text“, dem zufolge Texte immer neue Texte hervorbringen. In seinen Werken hat er es sich zur Aufgabe gemacht, zu „zeigen, dass das Leben sinnvoll ist, verweisend“⁷² (Goedegebuure 1986: 529).

4.2.2 *Ein fremder Stamm hat mich geraubt* – ein intertextuelles Spiel

Postmoderne Elemente spiegeln sich unter anderem in der Struktur des Romans *Ein fremder Stamm hat mich geraubt* wider. In kompositioneller Hinsicht wimmelt das Buch von Zitaten und Referenzen auf andere literarische Werke. Auf inhaltlicher Ebene imitiert Brakman Genremerkmale eines klassischen Mythos, indem er die Handlung nach dem Muster einer Quest konzipiert.

Seinen Roman hat Brakman nicht in Kapitel unterteilt, jedoch lässt sich der Roman in groben Zügen in zwei Teile gliedern. Brakman setzt eine Zäsur, die durch einen Abstand zwischen den Absätzen auf den Seiten 111 und 112 gekennzeichnet ist. Dieser Einschnitt im Geschehensverlauf markiert die Einfahrt der Argonauten in die nördlichen Umbralanden, die von fremden Völkern mit merkwürdigen Sitten bewohnt sind⁷³. Aufgrund dessen können wir davon ausgehen, dass das Buch aus zwei großen Kapiteln besteht.

Innerhalb dieser zwei Kapitel sind einzelne Textabschnitte durch jeweils eine Leerzeile voneinander getrennt. Bei genauerer Betrachtung sind diese Leerzeilen nicht beliebig gesetzt, sondern sie grenzen Ereignisse ab, die erzähltechnisch ein abgerundetes Ganzes bilden oder denen thematisch besonderes Gewicht zufällt. Das erste Kapitel beginnt mit der Vorgeschichte Jasons über seine Kindheit und Jugend, die den Auftakt des Romans bildet (s. VS 5-29). Mit dem

⁶⁸ „de binnenwereld van de Brakmanfiguur, het rijk waarin alles wat wij zo mooi gescheiden houden (tijde en ruimte, subject en object, toen en nu) door elkaar loopt”

⁶⁹ „Mijn werk rust op een sokkel van literatuur.”

⁷⁰ „In het algemeen ontwikkelt een schrijver zich uit een lezer“

⁷¹ „ook de literatuur tot de werkelijkheid behoort waar de verbeelding uit put”

⁷² „tonen dat het leven zinvol is, verwijzend“

⁷³ In der Originalfassung der Argonautensage sind es die Symplegaden, die nach griechischer Auffassung die Trennlinie zwischen zwei Welten, den zivilisierten Hellenen und den wilden Barbaren, bilden.

von einer Bäuerin erhaltenen Auftrag, das Vlies zu rauben (s. VS 29-32), beginnt Jasons Abenteuerreise. Nach den ersten Bewährungsproben im Bauch des Walfischs sowie auf der Fraueninsel (s. VS 32-70) ist Orpheus' Gesang über die guten alten Zeiten, als die Große Mutter über Himmel, Erde und Unterwelt herrschte, in einem separaten Abschnitt zusammengefasst (s. VS 70-74). Damit hat Brakman das Hauptthema des Romans, die Verehrung der Großen Mutter, besonders hervorgehoben. Im nächsten Abschnitt steht Herakles im Mittelpunkt, indem er Männer mit schwarzen und Frauen mit weißen Mützen⁷⁴ sowie De Grote Pier im Boxkampf besiegt (s. VS 74-86). Innerhalb des Abschnitts, in dem Jason dem blinden Fineus und der bösen Schwester Dillinger begegnet (s. VS 86-111), ist die Binnenerzählung von der Suche des Priesters Admetos nach Neleus' Bart, die Jason seinen Kameraden erzählt und die eine Allegorie ihrer Reise darstellt, eingefügt (s. VS 104-111). Im Anschluss daran erfolgt eine längere Zäsur im Textfluss.

Das zweite Kapitel fängt mit der Einreise der Argonauten in die Umbralanden an. Auch hier müssen sie harte Proben bestehen, zumal sie hier auf eine unfreundliche und von wilden Stämmen bevölkerte Gegend treffen. Die erste Prüfung ist der Kampf mit einem Kriegsschiff (s. VS 112-123). Nach mehreren Abenteuern, wie der Schlacht mit den Sopsumern und der Unannehmlichkeit mit den Driesumern, gelangen sie endlich zu Aietes in Moddergat (s. VS 123-175), dem Jason den Zweck ihrer Reise, das Vlies gegen die sterblichen Überreste des Neleus zu tauschen, offenbart. Die Episode von dem Vliesraub und der nachfolgenden Flucht aus Moddergat, wonach die Argonauten einen geeigneten Ort für die Bestattung des Neleus finden (s. VS 175-187), wird abgedeutet geschildert. Anschließend wird der Erzählfluss durch eine Ellipse unterbrochen. In der Folge berichtet Jason anfangs ganz gewöhnlich von der Weiterfahrt, bis es auf dem Schiff Argo zur Meuterei kommt, wonach Jason von der Ermordung des Adsyrypos und des Aietes im Rückblick erzählt (s. VS 187-200). Das Textstück endet mit der Flucht der Helden vor den rasenden Mänaden. Im letzten Abschnitt (s. VS 200-210) ist eine Prolepse eingeschoben, in der berichtet wird, wie einzelne Argonauten von Medeas Fluch eingeholt werden. Die Reise wird mit dem Schleppen des Schiffs am wüsten Strand und Jasons Rückkehr zur Frau Boender abgeschlossen.

Neben Jason kommt ein weiterer Erzähler im Roman vor, nämlich der Sänger Orfeus, der den Argonautenzug mit Liedern auf seiner Leier mitverfolgt. Er entscheidet, welches abenteuerliche Ereignis in die Legende aufgenommen und welches verschwiegen oder beschönigt wird. Darüber hinaus besteht seine Rolle auch darin, seinen Fahrtgesellen verschiedene Göttergeschichten zu erzählen und Verse bekannter niederländischer Autoren zu präsentieren.

Die Handlung des Romans verläuft chronologisch und folgt im Großen und Ganzen dem Verlauf der Argonautenüberlieferung. Neben der Hauptsage beinhaltet der Roman auch eine Vielzahl anderer mythologischer Motive, die ein intertextuelles Netzwerk bilden. Brakmans Umgang mit verschiedenen Quellen reicht von Verweisen bis hin zu wortwörtlichen Zitaten.

Bereits der Titel des Romans ist ein Zitat, das zugleich zum Motto des Buches genommen wird. Unter dem kursiv gedruckten Motto wird die Quellenangabe genannt:

⁷⁴ In der betreffenden Szene werden mit „zwarte petjes“ Männer mit schwarzen Mützen und mit „witte petjes“ Frauen mit weißen Mützen bezeichnet.

„Siegfried Kracauer beim plötzlichen Aufwachen“⁷⁵ (VS 5). Das Motto ist dem Aufsatz *Der wunderliche Realist* von Theodor W. Adorno über seinen Jugendfreund Siegfried Kracauer entlehnt. Siegfried Kracauer (1889-1966) war ein deutsch-jüdischer und amerikanischer Philosoph, Soziologe, Journalist, Romanautor, Kulturkritiker und Filmtheoretiker. Nach der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten 1933 ging er ins Exil, zunächst nach Paris, dann 1941 in die USA. Einflussreich war er vor allem auf dem Gebiet der Filmtheorie. Kracauers besonderes Interesse galt der Massenpsychologie des Films (s. Adorno 1974). Den Film selbst hat er als Ideologie entlarvt (s. ebd.). In seinem Aufsatz berichtet Adorno, dass Kracauer in seiner Kindheit von Indianergeschichten so besessen war, dass er sie für seine eigene Realität hielt (s. ebd.). Eines Nachts träumte er, von den Indianern entführt worden zu sein, und erwachte voller Schrecken mit folgenden Worten: „Ein fremder Stamm hat mich geraubt.“ (ebd.). Brakman teilt mit Kracauer die Faszination für die Welt der Indianer, die er in seinem Roman *Ante Dilivium* inszeniert⁷⁶. „Ein fremder Stamm“ aus dem Titel der Brakmanschen Argonautenversion bezieht sich auf die griechischen Stämme, die die niederländischen Küsten belagern und die Hauptfigur des Romans entführen.

Die Tiefenstruktur des Romans *Ein fremder Stamm hat mich geraubt* enthält die für zahlreiche Mythen typischen Elemente einer Quest-Struktur. Die Stationen einer Heldenreise haben der amerikanische Literaturwissenschaftler und Mythenforscher Joseph Campbell in seiner Studie *The Hero With A Thousand Faces* sowie der amerikanische Drehbuchautor und Publizist Christopher Vogler in seinem Buch *The Writer's Journey. Mythic Structure For Writers* beschrieben.

Nach Campbells Modell besteht die Heldenfahrt aus drei Akten: Aufbruch, Initiation und Rückkehr (Campbell 2004: 33-35). Diese Akte untergliedern sich in weitere Episoden. Im ersten Akt wird ein Held aus seinem alltäglichen Dasein gerissen und dazu berufen, eine abenteuerliche Reise anzutreten, mit dem Ziel, ein Elixier oder einen Schatz zu holen (ebd.: 45ff). Im Argonautenmythos ist es das Goldene Vlies. Eine wichtige Rolle spielt dabei der Mentor (ebd.: 63ff), der den Helden zu seiner *navigatio vitae* ermutigt. Bei Brakman ist es die Bäuerin aus Ossenisse. Die erste Prüfung, vor die der Held gestellt wird, ist äußerst gefährlich. Am häufigsten gelangt er in den Bauch eines Walfisches (ebd.: 83). Seine Befreiung aus dem Rachen des Todes symbolisiert seine Neugeburt (ebd.). Brakman parodiert dieses Motiv, indem Jason und seine Kameraden sich im Unterdeck des Schiffes in panischer Angst ducken, bis Kore sie rettet.

Nachdem der Held die erste Bewährungsprobe bestanden hat, erwarten ihn im zweiten Akt, den Campbell Initiation nennt, eine Serie von Prüfungen (ebd.: 89ff). Ein wichtiger Beweggrund ist die Begegnung mit der Göttin, die sich in jeder Frau inkarnieren kann (ebd.: 109) und die der Held zu seiner Braut wählt. Die Frau kann aber auch als Verführerin auftreten (ebd.: 111). In dieser Rolle erscheint Brakmans Medea. Im nächsten Schritt erfährt der Held die Apotheose (ebd.: 138ff). In der Argonautensage wird Jason sich des Göttlichen seiner selbst bewusst, wenn er die feuerschnaubenden Stiere überwältigt. Mit dieser Bewusstwerdung seiner übernatürlichen Kräfte kann er sich nun des angestrebten Elixiers oder des Schatzes bemächtigen

⁷⁵ „Siegfried Kracauer bij het wakkerschrikken“

⁷⁶ <http://www.eco.rug.nl/~brakman/brakman/bricabrac2007.html>

(ebd.: 159ff). In unserem Fallbeispiel ist es der Raub des Goldenen Vlieses. In Brakmans parodistischer Interpretation des Mythos wird Jasons Kampf mit den Stieren zu einem Traum und das Vlies zu einer Fälschung degradiert. Im dritten Akt stößt der zurückkehrende Held auf zusätzliche Schwierigkeiten (ebd.: 179). Er muss noch eine gefährliche Schwelle zu seiner alten Welt überschreiten (ebd.: 201ff). So stranden die Argonauten in der libyschen Wüste. Das endgültige Ziel der Reise des Helden ist es, Herr der zwei Welten, der göttlichen und der menschlichen, zu werden und sie zu integrieren (ebd.: 212ff). Sein Unterfangen wird dann in seiner Heimat mit Anerkennung belohnt. Der heimkehrende Jason in Brakmans Roman wird mit der Umarmung der Frau Boender belohnt. Er kommt zur Einsicht, dass er genauso gut zu Hause hätte bleiben können. Die einer Heldenreise innewohnende Quest-Struktur wird bei Brakman zu einer Parodie. Dies betrifft nicht nur einzelne Episoden, sondern auch die ganze Reise, angesichts der Tatsache, dass sie sich im Kopf des Erzählers abspielt.

4.2.3 Unzuverlässiges Erzählen in Brakmans Argonautenroman

In *Ein fremder Stamm hat mich geraubt* wird die mythische Geschichte aus der Sicht der Hauptfigur, des Heldenanführers Jason, neuerzählt. Dennoch lässt sich im Laufe der Romanhandlung feststellen, dass er als Erzählerinstanz unzuverlässig und seinem Bericht nicht zu glauben ist.

Die Unzuverlässigkeit in diesem Roman ist ein Teil von Brakmans parodistischer Strategie, deren Ziel es ist, eine ironische Stellungnahme gegenüber der Legendenbildung einzunehmen. Brakman verfolgt bewusst das Ziel, den Leser zu täuschen und sein Vorwissen über die mythische Sage herauszufordern.

Den Begriff des unzuverlässigen Erzählers hat 1961 der amerikanische Literaturwissenschaftler Wayne C. Booth in die Erzähltheorie eingeführt, obwohl es bereits in der Antike Texte gab, in denen erzählerische Unzuverlässigkeit zu belegen war (s. Martinez/Scheffel 2007: 100).⁷⁷ Booth unterscheidet zwischen dem zuverlässigen und dem unzuverlässigen Erzähler. Der zuverlässige Erzähler spricht für die Normen des Gesamtwerks bzw. die Normen des impliziten Autors⁷⁸ und handelt in Übereinstimmung mit ihnen, während

⁷⁷ Martinez und Scheffel nennen als Beispiele Lukians *Wahre Geschichten* (ca. 180 n. Chr.) und Apuleius' *Goldenen Esel* (ca. 170 n. Chr.) (Martinez/Scheffel 2007: 100).

⁷⁸ Der implizite Autor soll nicht mit dem realen Autor oder dem Erzähler verwechselt werden. Booth definiert den impliziten Autor zweierlei: einerseits stellt er ein Bild dar, das der Leser sich von dem tatsächlichen Autor macht, andererseits bezieht sich dieser Terminus auf das „second self“ oder die „various official versions“ des Autors, der beim Schreiben sich selbst entdeckt und schafft (Booth 1983: 71). Der implizite Autor ist nach Booth „the core of norms and choices“ (ebd.: 74): „The ‘implied author’ chooses, consciously or unconsciously, what we read; we infer him as an ideal, literary, created version of the real man; he is the sum of his own choices.“ (ebd.: 74-75) Demzufolge wird der implizite Autor „fast unentscheidbar von der Gesamtbedeutung des Textes“ (Jannidis 2000: 19). Einer der Kritiker dieses Konzeptes, Gérard Genette, vertritt die Meinung, dass es überflüssig ist, für die Bedeutungserklärung fiktionaler Texte den impliziten Autor als zusätzliche Instanz einzuführen, weil „mit dem impliziten Autor in Wahrheit entweder der reale Autor, insofern er sich in seinem Text ausdrückt, oder aber die Gesamtbedeutung des Werkes gemeint ist“ (ebd. 20). In den 1990er Jahren verschob sich die Aufmerksamkeit auf den impliziten Leser, der für die Ermittlung von erzählerischer Unzuverlässigkeit maßgebend ist (Nünning 2004: 283).

der unzuverlässige Erzähler in den Fällen erscheint, wenn ein Widerspruch zwischen den Normen des impliziten Autors und denen des Erzählers auftaucht (vgl. Booth 1983: 158-159; vgl. auch Nünning 2004: 283).

Von einem unzuverlässigen Erzähler ist die Rede, wenn sich seine Behauptungen bezüglich dessen, was in der erzählten Welt geschieht, als falsch erweisen (vgl. Martinez/Scheffel 2007: 100). Die Unzuverlässigkeit wird meistens einem homodiegetischen Erzähler⁷⁹, wie Jason in *Ein fremder Stamm hat mich geraubt* ist, zugeschrieben⁸⁰. Die Äußerungen eines extradiegetischen Erzählers⁸¹ in fiktionalen Texten haben einen logisch privilegierten Status in Bezug auf die Wahrheit der im Text vorliegenden Sachverhalte und gelten als notwendig wahr, während die Behauptungen der in einem Werk auftretenden Figuren wahr oder falsch sein können (vgl. ebd.: 96). Von dieser Regel gibt es jedoch Ausnahmen. Es gibt Texte, in denen das logische Privileg des Erzählers auf die Figuren ausgedehnt werden kann, sowie Texte, in denen eine privilegierte Redeinstanz völlig fehlt (vgl. ebd.: 97-98).

Bei den Behauptungen der Erzählerinstanz(en) innerhalb eines Werkes machen Martinez und Scheffel einen Unterschied zwischen mimetischen und theoretischen Sätzen. Die mimetischen Sätze betreffen „einen konkreten, das heißt räumlich und zeitlich fixierten Sachverhalt innerhalb der erzählten Welt“ (ebd.: 99-100), während die theoretischen Sätze Kommentare, Stellungnahmen, Lebensauffassungen des Erzählers enthalten (s. ebd.). Aufgrund dessen ergeben sich laut Martinez und Scheffel drei Arten unzuverlässigen Erzählens. Wenn der Erzähler sich in der Beurteilung oder Einschätzung der Ereignisse irrt oder falsche Ansichten vertritt, jedoch die Zuverlässigkeit „in bezug auf die konkreten Tatsachen der dargestellten Geschichte unbezweifelt [bleibt]“ (ebd.: 101), dann ist die Rede von theoretisch unzuverlässigem Erzählen (ebd.). Sollten sich nicht nur theoretische, sondern auch mimetische Sätze als irreführend erweisen, dann geht es um mimetisch teilweise unzuverlässiges Erzählen (s. ebd.: 102). Die dritte Art, die auf den Roman *Ein fremder Stamm hat mich geraubt* zutrifft, ist mimetisch unentscheidbares Erzählen (ebd.: 103), das übrigens für viele Texte der Moderne und Postmoderne typisch ist (s. ebd.). Kennzeichnend für solche Texte ist, dass in ihnen keine „stabile und eindeutig bestimmbare erzählte Welt erkennbar wird“ (ebd.). Eine instabile Welt liegt vor, wenn der Leser stets bemüht ist, eine Erklärung für die präsentierte Handlung „nach wechselnden Kriterien der Notwendigkeit und der Möglichkeit“ (ebd.: 128) zu finden. Die Unzuverlässigkeit ergibt sich aus „eine[r] grundsätzliche[n] Unentscheidbarkeit bezüglich dessen, was in der erzählten Welt der Fall ist“ (ebd.: 103, Hervorhebung im Original). So bleibt in *Ein fremder Stamm hat mich geraubt* bis zum Schluss des Romans offen, ob Medea Jason

⁷⁹ Der homodiegetische Erzähler ist in Gérard Genettes Erzähltheorie der Ich-Erzähler, der gleichzeitig als Figur in seiner Erzählung vorkommt (s. Genette 1972: 252). Er unterscheidet sich vom heterodiegetischen Erzähler, der in seiner Erzählung nicht als Figur vorkommt und in der dritten Person erzählt (s. ebd.). Die Sonderform des homodiegetischen Erzählers ist der autodiegetische Erzähler, der in der Ich-Form seine eigene Geschichte erzählt (s. ebd.: 255).

⁸⁰ Über das Verhältnis von unzuverlässigem Erzählen und homodiegetischem Erzähler s. https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/littheo/glossar/erzaehler_unzuverl.html

⁸¹ Der extradiegetische Erzähler ist in der traditionellen Terminologie der auktoriale Erzähler, der eine Rahmenerzählung ankündigt und daraufhin seine oder die Geschichte eines anderen in einer Binnenerzählung (in Genettes Terminologie intradiegetische Erzählung) wiedergibt (s. Genette 1972: 238). In einer Binnenerzählung kann ein zusätzlicher Erzähler, der als intradiegetischer Erzähler bezeichnet wird, vorkommen, der eine Geschichte auf der dritten narrativen Ebene (der metadiegetischen Ebene) vermittelt. (s. ebd.: 238-239)

beim Stehlen des Vlieses geholfen hat. Ebenso unaufgeklärt bleibt, ob Medea an der Ermordung ihres Bruders Adsurpos beteiligt war. Diese Episoden werden im Rückblick erzählt und alles, was wir erfahren, stammt aus Jasons Feder. Aber die Frage ist, ob wir ihm vertrauen können.

Im originalen Mythos hilft Medea Jason aus Liebe, das Goldene Vlies zu erringen. Aus Jasons Bericht in Brakmans Version geht nicht explizit hervor, ob sie durch ein Liebesverhältnis verbunden waren. Es gibt Verweise im Roman, aufgrund derer wir schlussfolgern können, dass Jason und Medea tatsächlich eine Beziehung hatten, obwohl es nicht deutlich wird, welcher Art diese Beziehung war, weil Jason in der Rückschau erzählt: „[...] und es brachen lange und böse Zeiten an, dass Medea und ich unzertrennlich waren, aber was ist unzertrennlich bei einer so gnadenlosen Verfolgerin“⁸² (VS 194).

Während Medea in der ursprünglichen Sage in Liebe für Jason entflammt, indem Eros' Liebespfeil sie erwischt, wird bei Brakman ihre Verliebtheit in einem Traum von Aietes angedeutet, in dem Medea ihrem Vater von einem auf ihren Schoß sinkenden Stern erzählt: „Ein Stern, sagte sie da, hatte sich vom Firmament gelöst und war in einem weiten Bogen, aber mit unheimlicher Präzision, wie ein kosmisches Juwel in ihrem Schoß versunken, was sie auf der Stelle äußerst nervös gemacht hatte“⁸³ (VS 163). Jason als Traumdeuter bestätigt, dass dieser Stern er selbst war: „Darum darf ich sagen, o Aietes, dass Euer Traum ein prophetischer war und ich derjenige, der da am Nachthimmel entlang von Eurer so schönen Tochter ging“⁸⁴ (VS 168). Diese Anspielung verleitet zu der Annahme, dass in effectu eine Liaison zwischen den beiden bestand.

Jason und Autolukos gelingt es höchstwahrscheinlich durch Zutun von Medea das Vlies zu rauben. Auf Medeas Hilfe bei der Entwendung des Vlieses weist die Tatsache hin, dass Jason und sein Begleiter Autolukos die Aufgabe reibungslos erfüllen. Zwei Wächter mit Stiermasken und Streitäxten standen betäubt vor dem Tor, so dass die Eindringlinge unbeobachtet passieren konnten. Außerdem steckte der Torschlüssel zum labyrinthischen Innenhof zum Öffnen bereit im Schloss. Den Weg durch das Labyrinth bis zum Tempel, in dem die ungeheure Schlange das Vlies hütete, fanden sie ebenso mühelos, da der Pfad bereits ausgetreten war: „so viele hatten sich mit Gewalt einen Weg aus der Mitte heraus gebahnt“⁸⁵ (VS 178). Verstehen wir den ausgetretenen Pfad im Labyrinth als einen unsichtbaren Ariadnefaden, dann können wir von der Voraussetzung ausgehen, dass Medea Jason geholfen hat, genauso wie Ariadne Theseus Beistand leistete. Wenn Jason und Autolukos sich der Schlange, die beinahe leblos und mit niedergesunkenem Kopf am Baum hing, näherten, stellte Autolukos fest: „Ich denke, dass sie eben erst mit ein paar Hähnen gefüttert wurde, die mit einem einschläfernden Saft besprenkelt waren,‘ [...]“⁸⁶ (VS 178). Dies könnte bedeuten, dass Medea kurz zuvor im Tempel war und den Drachen mit ihren Zaubermitteln zum Schlafen gebracht hat.

⁸² „[...] en de lange en boze tijden braken aan dat Medea en ik onafscheidelijk waren, maar wat is onafscheidelijk bij een zo genadeloze achtervolgster“

⁸³ „Een ster, zei ze aldaar, had zich van het firmament losgemaakt en was in een wijde boog, maar met griezelige precisie, als een kosmische gemme in haar schoot verzonken, wat haar op slag doodzenuwachtig had gemaakt“

⁸⁴ „Daarom mag ik zeggen, o Aietes, dat uw droom een profetische was en ik degene die daar langs de nachtelijke hemel ging van uw zo schone dochter“

⁸⁵ „zovelen hadden zich met geweld een weg uit het midden gebaand“

⁸⁶ „Ik denk dat hij net is gevoed met een paar hanen die besprenkeld waren met een slaapverwekkend sap,‘ [...]“

Ein weiteres Indiz, das erahnen lässt, dass Medea und Jason eine Beziehung hatten, ergibt sich aus dem widerspruchsvollen Bericht Jasons, dass Adsurpos, kurz bevor er ermordet wurde, seinen vermeintlichen Mörder Jason „in inniger Umarmung mit seiner Schwester“⁸⁷ (VS 191) vorfand. An einer anderen Stelle wird diese Vermutung durch die Leugnung Jasons, mit Medea beim Geschlechtsakt am Strand von Adsurpos ertappt worden zu sein, entkräftet: „so leugne ich, dass ich, bei der Hochwassermarke, Medeas berausenden Duft ihrer Haare und ihres Körpers tief eingeatmet hätte, wobei sie wie ein Hündchen gewimmert hätte“⁸⁸ (VS 191). Zur Klärung der Sachlage hinsichtlich ihres möglichen Liebesverhältnisses können einigermaßen Medeas Ausrufe verhelfen, „dass in Wahrheit keine unglücklichere Frau als sie existiere: hassend, was sie am meisten begehrte, und begehrend, was sie am meisten hasste. Die Ruine ihres Geschlechtes war sie und eine Verräterin des langmütigen Halbgottes aus Moddergat“⁸⁹ (VS 193). Aufgrund der Äußerung, dass die Ermordung ihres Bruders das Gefühl der Hassliebe in ihr ausgelöst hat, sowie aufgrund ihrer Beschwerde, Prometheus, einen der Götter, der in ihrer Heimatstadt Kolchis verehrt wird, verraten zu haben, können wir annehmen, dass sie ein inniges Verhältnis zu Jason hatte und ihm deswegen bei dem Vliesraub behilflich war.

Nicht weniger unglaubwürdig ist Jason, wenn er von Adsurpos' Tötung Bericht erstattet. Er lässt bewusst in der Schwebe, ob er Medeas Bruder heimtückisch ermordet hat, indem er seine Behauptungen in wolkige Formulierungen kleidet: „Das ist teilweise wahr, aber teilweise auch nicht“⁹⁰ (VS 191). Der Leser wird in ein Wirrwarr hineingezogen, in dem es keine Trennlinie zwischen Fantasie und Erinnerung des Erzählers gibt, wobei dessen Erinnerungen kein Glauben zu schenken ist. Am besten illustriert dies der folgende Satz: „Ich erinnere mich oder ich habe es mir vorgestellt, oder ich habe es mir so vorgestellt, dass es ist, als ob ich mich erinnere.“⁹¹ (VS 194). Zwar leugnet Jason nicht, dass der Mord stattfand, jedoch verneint er zunächst, der Täter zu sein. Einerseits scheint der Vorfall seiner Einbildungskraft entsprungen zu sein: „Adsurpos muss sich, *so stelle ich mir vor*, hinter meinem Rücken langsam genähert haben“⁹² (VS 191, Hervorhebung des Verfassers), andererseits reduziert er ihn auf ein Gerücht, und zwar ein solches, „das an Bord eines Schiffes oder an kleinen Cafétischen in einer Großstadt entsteht, aber dennoch klug und sorgfältig konstruiert ist“⁹³ (VS 191). Brakman will damit zeigen, wie sich Gerüchte in Geschichten verwandeln können. Wenn Jason erzählt, wie er Adsurpos den tödlichen Schlag versetzte, bringt er den Leser in Verlegenheit, so dass dieser nicht mehr nachvollziehen kann, ob dies tatsächlich vonstatten gegangen ist:

⁸⁷ „in de innige omstrengeling met zijn zuster“

⁸⁸ „zo ontken ik dat ik, aan de vloedlijn, van Medea de bedwelmende geur van haar haren en lichaam diep zou hebben opgesnoven, waarbij zij zou hebben gejammerd als een hondje“

⁸⁹ „dat er in waarheid geen ongelukkiger vrouw bestond dan zij: hatend wat zij het meest begeerde en begerend wat zij het meest haatte. De ruïne was zij van haar geslacht en een verraadster van de lankmoedige halfgod uit Moddergat“

⁹⁰ „Dit is deels waar maar deels ook niet“

⁹¹ „Ik herinner het mij of ik heb het mij voorgesteld, of ik heb het mij zo voorgesteld dat het is alsof ik het mij herinner.“

⁹² „Adsurpos moet, *zo stel ik mij voor*, achter mijn rug langzaam naderbij zijn gekomen“

⁹³ „dat ontstaat aan boord van een schip of aan kleine cafétafeltjes in een grote stad, maar niettemin slim en zorgvuldig opgebouwd“

„Kein Wunder also, dass ich, *selbst in einem Gerücht*, genötigt war, meinen zusammengerollten Mantel als Schild vor mich zu halten und die Gestalt, die ihre Keule bereits erhoben hatte, in die Leiste zu stechen [...] *Ist dieser Stich hier dann auch nicht wahrscheinlich, mit den Tatsachen stimmt es doch wieder überein*, ich sah etwas scheußlich aus und musste mich lange im Meer waschen.“⁹⁴ (VS 191-192, Hervorhebung des Verfassers)

Etwas später bekennt er sich zum Mord, stellt aber, entgegen der offiziellen Mythosfassung, in Abrede, Adsurpos' Leichnam verstümmelt zu haben: „Wie ein gerissener Mörder hatte ich daraufhin Ohren, Nase, Finger und Zehen abgeschnitten und dabei ausgerufen: 'Ich nicht Schatten! ich nicht.' *Das halte ich nicht für wahrscheinlich* wegen Medeas Anwesenheit“⁹⁵ (VS 192, Hervorhebung des Verfassers).

Durch Jasons unzuverlässiges Erzählen untergräbt Willem Brakman Apollonios' Version, der gemäß Jason Apsyrtos erschlägt. Nach anderen Versionen, von Pherekydes, Sophokles, Euripides, Seneca und Ovid (s. Kapitel 5.2.3.3.3.2.2) ist Medea die Mörderin ihres Bruders. Brakmans Verfahren besteht darin, den Geltungsanspruch der kanonisierten Mythosversionen in Frage zu stellen und zu dekonstruieren. Er geht von einem Mythologen⁹⁶ aus und destruiert es von innen, indem er es ins Unwahrscheinliche überführt. So lässt sich bis zum Schluss von Brakmans Argonautika der Hergang der Mordtat nicht erschließen und es bleibt „unentscheidbar“ (Martinez/Scheffel 2007: 103), wer der eigentliche Mörder ist. Brakman überlässt es dem Leser, die Antwort auf diese Frage zu erraten und seine eigene Interpretation einzubringen. Völlig im Sinne der postmodernen Skepsis relativiert und delegitimiert Brakman die mythischen Überlieferungen und regt den Leser an, die eigene Vorstellungskraft zu stimulieren. Ganz im Einklang mit der postmodernen Poetik hinterfragt der Autor den Mythos als große Erzählung. Der französische Literaturtheoretiker und Kulturphilosoph Jean-François Lyotard hat in seinem einflussreichen Buch *La condition postmoderne: rapport sur le savoir* (1979)⁹⁷ das Ende der großen Erzählungen verkündet, die in postindustriellen Gesellschaften an Relevanz und Glaubwürdigkeit verloren haben (s. Lyotard 1984: 37). Stattdessen befürwortet Lyotard Heterogenität und Pluralität der Diskurse, so dass die großen Erzählungen durch eine Vielzahl kleiner Erzählungen (ebd.: 60) ersetzt werden sollen, die gleichermaßen wie die großen Erzählungen einen Wahrheitsanspruch erheben können. In der Postmoderne gibt es der kanadischen Literaturwissenschaftlerin Linda Hutcheon zufolge „only truths in the plural, and never one Truth; and there is rarely falseness *per se*, just others' truths“ (Hutcheon 2004: 109, Hervorhebung im Original). Die Wirklichkeit wird demzufolge nicht als eine objektive Wahrheit, sondern als ein Konstrukt angesehen. So äußert der amerikanische Historiker Hayden

⁹⁴ „Geen wonder dus dat ik, *zelfs binnen een gerucht*, genoodzaakt was mijn opgerolde mantel als schild voor mij uit te houden en de gestalte, die zijn knots al had geheven, in de lies te steken [...] *Is deze steek hier dan ook niet waarschijnlijk, met de feiten klopt het weer wel*, ik liep er maar wat afzichtelijk bij en moest mij lang wassen in de zee.“

⁹⁵ „Als een gehaaide moordenaar had ik vervolgens oren, neus, vingers en tenen afgesneden en daarbij uitgeroepen: 'Ik niet schim! ik niet.' *Dat acht ik niet waarschijnlijk* door de aanwezigheid van Medea“

⁹⁶ Ein Mythologem ist die kleinste konstitutive Einheit oder ein Motiv innerhalb eines Mythos (s. Lévi-Strauss: 1972: 231).

⁹⁷ Zum Zwecke dieser Arbeit wird die englische Ausgabe benutzt: *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Manchester: Manchester University Press. 1984

White Skepsis über die Möglichkeit historischen Wissens, da die Wiedergabe historischer Ereignisse nicht neutral und objektiv sein kann, sondern auf Imagination und ideologische Verfasstheit des Historikers angewiesen ist. In seiner bahnbrechenden Studie *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (1973) analysiert er die Poetik der Geschichtsschreibung mit literaturtheoretischen Ansätzen und vertritt die These, dass die Geschichte sich derselben narrativen Konventionen bedient wie Literatur⁹⁸.

Mit Jason als Erzähler sind wir nie im Klaren darüber, was wahr ist und ob sich etwas tatsächlich ereignet hat. Bereits am Anfang des Romans fällt auf, dass auf ihn kein Verlass ist: „Meine Jugend war geprägt von Fantasie, aber auch von Geschichten und Gerüchten“⁹⁹ (VS 6). Jason führt uns in seine Lebensgeschichte mit sehr vagen Erinnerungen ein. Seine Entführung aus dem Kinderwagen schildert er in unsicheren Formulierungen:

„Wenn ich aber meinen Gedanken freien Lauf lasse [...] dann *muss* dies durch eine baumlange Frau mit aufrechtem Rücken und großen männlichen Händen mit viel Daumen *geschehen sein*. Allerdings fächern sich langsam Gedanken auf wie der Rauch eines Strandfeuers in der Dämmerung, die mich *vermuten lassen*, dass auch mein Kindermädchen mit mir auf der Flucht war, mich irgendwo einfach aus einem Wagen genommen hat, um einen Cent hinzuzuverdienen. Da ich *mich* weiter nicht viel an die Baumfrau *erinnere, muss* diese mich wohl bald darauf nach damaligem Brauch an eine Bettlerin *verkauft haben*, vermutlich wegen meines traurigen Aussehens.“¹⁰⁰ (VS 6, Hervorhebung des Verfassers)

Auf den ersten Blick scheint es, dass die erzählerische Ungewissheit in der Tatsache begründet liegt, dass der Narrator zum Zeitpunkt seiner Entführung noch ein kleines Baby war und deshalb keine Erinnerung an diesen für seinen weiteren Lebensverlauf schicksalhaften Vorfall besitzt. Ebenfalls kann man zu dem Schluss verleitet werden, dass sich das Unzuverlässigsein aus dem rückblickenden Erzählen ergibt, da die zeitliche Distanz dazu führen kann, dass Erinnerungen schwinden oder verzerrt werden können. Aber bei Jason geht es um mehr. Die einleitende Bemerkung: „Wenn ich aber meinen Gedanken freien Lauf lasse [...]“¹⁰¹, verweist darauf, dass die nachstehende Geschichte ersonnen ist. Und er tut dies mit einem klaren Ziel vor Augen. In seinem Fall geht es um die bewusste Mythisierung seiner Kindheit. Ein typisches Motiv in mythischen Heldenerzählungen ist nämlich, dass der zukünftige Heros nach der Geburt von seinen leiblichen Eltern verlassen bzw. ausgesetzt wird, wie Otto Rank in seinem Buch *Der Mythos von der Geburt des Helden* an zahlreichen Beispielen belegt hat (s. Otto Rank 22-76). So verfolgt Jason die Absicht, einerseits seiner Kindheit mythische Größe zu verleihen, andererseits die Genrekonventionen des Mythos zu parodieren, wie wir in Kapitel 4.2.5.1 zeigen werden.

⁹⁸ mehr dazu in Kapitel 5.2.2

⁹⁹ „Mijn jeugd was er een van fantasie maar ook van verhalen en geruchten“

¹⁰⁰ „Als ik mijn gedachten echter hun gang laat gaan [...] dan *moet* dit *zijn gebeurd* door een boomgrote vrouw met rechte rug en grote mannelijke handen met veel duim. Het zijn echter traag uitwaaiende gedachten, zoals rook van een strandvuur in de schemering, die mij *doen vermoeden* dat ook mijn kindermeid met mij op de loop was, mij ergens zo maar uit een wagentje had gegrepen om een centje bij te verdienen. Daar ik *mij* van een boomvrouw verder *niet* veel *herinner moet* deze mij al spoedig, naar de gewoonte van die tijd, *hebben verkocht* aan een bedelares, vermoedelijk om mijn droef uiterlijk.“

¹⁰¹ „Als ik mijn gedachten echter hun gang laat gaan [...]“

Dass Jasons Schilderungen nicht zu glauben ist, geht auch aus einigen Inkonsistenzen im Text hervor. Eine solche Inkonsistenz betrifft die Adresse der Frau Boender. Bei seinem ersten Besuch bei ihr gibt Jason an: „Ich [...] fragte, wo ich Frau Boender finden könnte. Am Westduinweg, wo sie wohnte, wird die Tür sofort geöffnet“¹⁰² (s. VS 26). Doch am Ende des Romans heißt es: „Fieberhaft schleppte ich mich an den Häusern vorbei bis zu jener merkwürdigen Kreuzung vom Westduinweg zur Van der Werfstraat und klingelte am Haus von Frau Boender.“¹⁰³ (VS 209) Dieser Widerspruch ist entweder einem Versehen des Autors zuzuschreiben oder aber kann, wie Martinez/Scheffel betonen, ein Teil des unzuverlässigen Erzählens sein (Martinez/Scheffel 2009: 104). Meines Erachtens handelt es sich in diesem Fall um die bewusste Intention des Autors. Es ist auch kein Zufall, dass die Van der Werfstraat erwähnt wird, wenn man eine Angabe aus Brakmans Biographie kennt, die Gerrit Jan Kleinrensink in seinem Aufsatz *Duivelse dokters* beschreibt (s. Kleinrensink 2004: 43). In der Van der Werfstraat befand sich die Praxis des Hausarztes der Familie Brakman, Doktor Van Heel. Eines Tages musste Brakman mit seiner Mutter zu diesem Arzt gehen, obwohl er nicht krank war. Während der Sprechstunde ereignete sich eine Unannehmlichkeit für den Adoleszenten Willem. Der Arzt packte den jungen Patienten an den Schultern, sah ihn aus nächster Nähe streng an und sagte ernsthaft: „weißt du, was sie mit dir machen sollten, sie sollten dir eine gehörige Tracht Prügel verpassen“¹⁰⁴ (ebd.). Der Kleine erschrak sehr, da er keine Ahnung hatte, warum er geprügelt werden sollte und die Eltern schwiegen darüber. Erst Jahre später kam Brakman zu dem Schluss, dass seine Eltern ihn der Selbstbefriedigung verdächtigt haben. Dieser Zwischenfall im Sprechzimmer des Arztes hat einen so tiefen Eindruck bei dem Schriftsteller hinterlassen¹⁰⁵, dass er Doktor Van Heel unter dessen echtem Namen in mehreren seiner Werke auftreten lässt und ihn als einen düsteren Herrn darstellt (s. ebd.: 42). So wundert es nicht, dass Brakman auch in *Ein fremder Stamm hat mich geraubt* dieses kleine Detail aus seiner Biographie eingebaut hat und dass gerade Frau Boender, Jasons „mütterliche Geliebte“¹⁰⁶ (Van der Paardt 2012: 4), ihr Zuhause in der Van der Werfstraat hat. Die Verwechslung der Straßen kann auf die Verdrängung des unangenehmen Vorfalls durch den Autor hinweisen. Ernst Van Alphen analysiert in seinem Artikel *De toekomst der herinnering* die Bedeutung des Traumas für das literarische Schaffen von Brakman. Er bemerkt, dass Brakman sich an traumatische Erlebnisse schreibend erinnert (s. Van Alphen 1992: 17). Oft sind Erfahrungen, die eine seiner Figuren in der Gegenwart erlebt, nichts anderes als Wiederholungen eines früheren Traumas (s. ebd.: 18).

¹⁰² „Ik [...] vroeg waar ik vrouw Boender kon vinden. Op de Westduinweg, waar ze woonde, werd direct opengedaan“

¹⁰³ „Koortsig sleepte ik mij langs de huizen naar die merkwaardige oversteek van de Westduinweg naar de Van der Werfstraat en belde aan bij het huis van vrouw Boender.“

¹⁰⁴ „weet je wat ze met jou moesten doen, jij moest eens een flink pak op je donder krijgen“

¹⁰⁵ Kleinrensink unterstellt sogar, dass die Rätselhaftigkeit dieser Bestrafung die Augen des Autors für das Werk von Kafka öffnete (s. Kleinrensink 2004: 43).

¹⁰⁶ „moederlijke geliefde“

4.2.4 Metafiktion – Definition

Der Poststrukturalismus brachte die Erkenntnis, dass unser gesamtes Weltwissen durch die Sprache vermittelt und konstruiert wird. In diesem Sinne kann die literarische Fiktion, wie Patricia Waugh (1984: 3) konstatiert, zu einem nützlichen Modell werden, aus dem zu erlernen ist, wie die Wirklichkeit eben durch die Sprache konstruiert wird, zumal viele literarische Texte der Postmoderne gezielt auf den Prozess der eigenen Entstehung sowie auf den eigenen fiktionalen Charakter verweisen. Diese Erscheinung, Metafiktion¹⁰⁷ genannt, bezieht sich auf selbstreflexive Aussagen in einer Erzählung, d. h. solche Aussagen, die dem Leser die Textualität und Fiktionalität „im Sinne von ‚Künstlichkeit‘, ‚Gemachtheit‘ und ‚Erfundenheit‘“ (Nünning 2004: 172) eines zu lesenden Werkes bewusst machen. Die Metafiktion ist ein Erzählmittel, das von Autoren verwendet wird, um die Leser mit der Tatsache zu konfrontieren, dass sie ein fiktives Werk lesen. Laut Patricia Waugh (1984: 6) ist die metafiktionale Erzählweise auf dem Prinzip fundamentaler Opposition aufgebaut: einerseits konstruiert sie die fiktionale Illusion, andererseits legt sie diese Illusion offen. Überdies lässt die Metafiktion uns erkennen, wie die Realität durch Diskurse konstituiert und determiniert wird: „In showing us how literary fiction creates its imaginary worlds, metafiction helps us to understand how the reality we live day by day is similarly constructed, similarly ‚written‘.“ (ebd.: 18-19).

Metafiktionale ist Waugh zufolge ein Text, der „self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose question about the relationship between fiction and reality“ (ebd.: 2). Wie schon erwähnt, ist das Verhältnis von Fiktion und Realität das vorrangige Thema in den Werken von Willem Brakman. Zum Zweck der Problematisierung dieses Verhältnisses bedient sich der Autor unter anderem der metafiktionalen Strategien. So enthält der Roman *Ein fremder Stamm hat mich geraubt* selbstreflexive und metafiktionale Aussagen, welche die Unzuverlässigkeit des Erzählten noch stärker zum Ausdruck bringen.

Linda Hutcheon (1980: 7, 22-23) unterscheidet in ihrem Buch *Narcissistic Narrative. The metafictional paradox*¹⁰⁸ zwei Arten metafiktionaler Erzählweise: die diegetische und die linguistische Metafiktion. Im erstgenannten Fall stellt der Text sich selbst als Diegesis dar und wird als Erzählung betrachtet, während im letztgenannten Fall der Text als Sprache angesehen wird (ebd.). Diese zwei Typen unterteilt Hutcheon zusätzlich in jeweils eine offene und eine verdeckte Form, woraus sich vier verschiedene Kategorien metafiktionalen Erzählens ergeben (ebd.: 7). Die offene Form der Metafiktion tritt in Texten auf, in denen das Selbstbewusstsein und die Selbstreflexivität explizit thematisiert werden (ebd.: 23)¹⁰⁹. In verdeckter Form sind diese Verfahren innerhalb des Textes internalisiert und strukturalisiert, so

¹⁰⁷ Der Terminus wurde 1970 vom amerikanischen Schriftsteller und Literaturkritiker William H. Gass geprägt (s. Waugh 1984: 3). Obwohl die Metafiktion in erster Linie mit Postmoderne in Zusammenhang gebracht wird, ist die Erscheinung nicht neu. Metafiktionale Elemente enthalten Werke wie *Tristram Shandy* (1760) von Laurence Sterne, *Don Quijote* (1604) von Cervantes oder *Tom Jones* von Henry Fielding (1749) (s. Waugh 1984: 23-24; Hutcheon 1980: 8, 44).

¹⁰⁸ Das Adjektiv „narcissistic“ wählt Hutcheon eigenen Worten zufolge, um das textuelle Selbstbewusstsein zu bezeichnen. Dabei ist der narrative Text, und nicht der Autor, als narzisstisch beschrieben (Hutcheon 1980: 1)

¹⁰⁹ Dies kann erfolgen, wenn der Autor den Leser direkt anspricht oder diesem zur Kenntnis gibt, dass er eine fiktive Geschichte vor sich hat (vgl. Hutcheon 1980: 23, 31).

dass solche Texte dementsprechend selbstreflexiv und nicht unbedingt selbstbewusst sind (ebd.: 7, 23, 31). Während die diegetisch-metafiktionalen Texte sich ihrer eigenen narrativen Prozesse bewusst sind, werden in linguistisch-metafiktionalen Texten Einschränkungen und Macht der Sprache hervorgehoben (ebd.: 23). Die offene linguistische Metafiktion thematisiert beispielsweise die Unzulänglichkeit von Sprache, Gefühle, Gedanken oder Fakten zu vermitteln, oder aber sie betont die Potenz der Wörter und deren Fähigkeit, eine Welt, die realer als die empirische ist, zu erschaffen (ebd.: 29). Die verdeckte linguistische Variante der Metafiktion bedient sich der Wortspiele, Anagramme, Rätsel oder Witze, um die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Sprache zu lenken (ebd.: 34). Zur den offen diegetischen metafiktionalen Mitteln gehören Parodie, Allegorie, Metapher, *mise en abyme* sowie intertextuelle Bezüge in einem Text (ebd.: 24-25, 28), während die verdeckte diegetische Metafiktion in der Detektivgeschichte, Phantastik, Spielstruktur und Erotik in Erscheinung tritt (ebd.: 31-33). Werner Wolf hat in seinem Aufsatz *Metareference across Media* (2009) die Metafiktion weiter ausgearbeitet. Er benutzt den Terminus Metareferenz, um dessen Anwendbarkeit nicht nur auf narrative Fiktion zu beschränken, sondern sie auf andere Genres und Medien wie Musik, bildende Kunst und Film auszudehnen (Wolf 2009: V). Die Formen von Metareferenz hat er in vier Kategorien mit je zwei Gegensatzpaaren unterteilt: 1) direkte und indirekte bzw. extrakompositionelle und intrakompositionelle¹¹⁰, 2) explizite und implizite¹¹¹, 3) fictum- und fictio-Metareferenz¹¹² sowie 4) kritische und nicht-kritische Metareferenz¹¹³ (ebd.: 37-38). Für unsere Arbeit sind die offen diegetische Metafiktion im Sinne von Hutcheon sowie die implizite Metareferenz in Werner Wolfs Klassifizierung von Bedeutung, da hierzu narrative Techniken wie Parodie, Metalepse, *mise en abyme* und Intertextualität gehören (s. ebd.: 50), die Willem Brakman in seinem Argonautenroman benutzt.

4.2.4.1 Metafiktionale Elemente in *Ein fremder Stamm hat mich geraubt*

Allein aufgrund der Tatsache, dass es sich um die parodistische Neuschreibung eines Prätextes handelt, wobei der neuentstandene Text viele weitere intertextuelle Referenzen enthält, lässt sich Hutcheons Aufteilung zufolge der Roman *Ein fremder Stamm hat mich geraubt* der offen diegetischen Metafiktion zuordnen. Auch andere offen diegetische Mittel wie Selbstreflexivität,

¹¹⁰ Die direkte Metareferenz hat Metabezug auf den eigenen Text, wie wenn der Autor seinen eigenen Stil kommentiert oder den Zweifel ausdrückt, ein überzeugendes Bild der Geschehnisse wiederzugeben. Die indirekte Metareferenz hat Metabezug außerhalb des eigenen Textes. Dies sind beispielsweise Kommentare zu anderen Werken bzw. einem bestimmten Genre oder die Auseinandersetzung mit ästhetischen Fragen (s. Wolf 2009: 38-39).

¹¹¹ Die explizite Metareferenz kommt vor, wenn der Autor den Leser anspricht oder seinen eigenen Schaffensprozess thematisiert. Die implizite Metareferenz (Wolf 2009: 39-40) verweist auf den Status des Werkes als Artefakt durch die narrativen Verfahren wie Metalepse, *mise en abyme*, Intertextualität und Intermedialität (ebd.: 40, 50).

¹¹² Die fictum-Metareferenz erhebt Anspruch auf den Wahrheitsstatus eines Werkes, wie wenn der Autor suggeriert, eine authentische Geschichte zu erzählen, während die fictio-Metareferenz keinen Bezug auf den Wahrheitsstatus nimmt (Wolf 2009: 41-42).

¹¹³ Die kritische Metareferenz enthält selbstkritische Aussagen, während die nicht-kritische Metareferenz verwendet wird, um beispielsweise ästhetische Innovationen zu erläutern (Wolf 2009: 43).

Allegorie, *mise en abyme* kommen vor. Darüber hinaus enthält der Roman verdeckt diegetische Mittel wie Spiel und Phantasy.

4.2.4.2 Selbstreflexive Elemente in Brakmans Argonautenroman

An einigen Stellen im Roman macht der Narrator Jason Aussagen über die Erzählprozesse. So unterbricht er mitten in der Erzählung seine Abenteuergeschichte und kündigt an, dass er die verschwiegenen Ereignisse in der Rückschau aufrollen wird. Dabei weist er explizit auf die unzuverlässige Natur des Erzählens im Rückblick hin:

„Eine solche Retrospektive hat Vor- und Nachteile: Vieles wird verdrängt, verzerrt, selbst verstümmelt, es gibt das Pathos der Übertreibung, aber auch das feine Gewebe von Gerüchten, Ängsten und Wünschen. Man fällt eindeutiger zur Beute von Unterschlagung und Klatsch, Einiges wird durch Zerstretheit ziemlich ausgedünnt oder in aller Ehrlichkeit vergessen, aber alles in allem ist es die Wahrheit der Geschichte.“¹¹⁴ (VS 188)

„Die Wahrheit der Geschichte“ wird bereits im nächsten Satz untergraben: „Es ist ja keineswegs eine ärgerliche Willkür oder hochmütige Nachlässigkeit, wenn ich an dieser Stelle Askalapos von Orchomenos an Deck steigen *lasse*, weil er, wie er mir ungefragt mitteilte, von einem seltsamen und singenden Geräusch vom Bug her geweckt worden war.“¹¹⁵ (VS 188-189, Hervorhebung des Verfassers) Durch das Verb *lassen* enthüllt sich Jason als Schöpfer der Geschichte. So macht Brakman dem Leser deutlich, dass er sich in einem fiktiven Universum befindet und dass sein Bemühen, nach einer Realität außerhalb des Textes zu suchen, sich als vergeblich erweisen wird. In diesem Universum hat Jason das Sagen, denn alle Geschehnisse enthüllen sich als „intern-fokalisierte Phantasievorstellungen“ (Martinez/Scheffel 2007: 102) und Halluzinationen in seinem Bewusstsein.

Später bringt Jason eine weitere Digression über das Erzählen in der Rückblende ein und unterstreicht ein weiteres Mal die Unzuverlässigkeit dieses narrativen Verfahrens. Dabei verhehlt er nicht, dass er als Erzähler nicht vertrauenswürdig ist: „Das ist auch das Verflixte bei Geschichten im Rückblick, sie benutzen geschickt Erinnerungen, Vorstellungen, Träume, Fantasien, und einer der schlimmsten Gerüchteverbreiter ist man selbst.“¹¹⁶ (VS 193) Demzufolge stellt Jason durch den Bericht in der Retrospektive sein eigenes Erzählen in Frage, denn er kann nicht mit Sicherheit sagen, was genau bei der Begegnung mit der Artemis-Priesterin geschehen ist: „Nicht unmöglich im Rückblick, dass ich mich damals und dort zu ihren

¹¹⁴ „Zo'n retrospectief heeft voor- en nadelen: veel is weggeduwd, vervormd, verminkt zelfs, er is het pathos der overdrijving maar ook het fijne weefsel van geruchten, angsten en wensen. Men is er duidelijker prooi geweest van malversaties en roddel, er is nogal wat uitgedund door verstrooidheid of in alle eerlijkheid vergeten, maar bij elkaar is het de waarheid van het verhaal.“

¹¹⁵ „Het is dan ook in 't geheel geen ergerlijke willekeur of hooghartige slordigheid als ik op dit punt Askalapos van Orchomenos aan dek *laat* klimmen omdat hij, zoals hij ongevraagd meedeelde, wakker was geworden van een vreemd en zingend geluid, dat van de boeg is gekomen.“

¹¹⁶ „Dat is ook de pest met verhalen in de terugblik, ze maken slim gebruik van herinneringen, voorstellingen, dromen, fantasieën en tot de ergste geruchtenverspreiders behoort men zelf.“

dürren Füßen geworfen habe [...]“¹¹⁷(VS 194). Wenn die Priesterin nur eine Erscheinung war, dann bleibt Medeas Eifersucht schlecht motiviert.

4.2.4.3 Mythenbildung in Brakmans Argonautenroman

Außer den Kommentaren zu Erzählverfahren bringt Brakman im Roman *Ein fremder Stamm hat mich geraubt* auch den Prozess der Mythenbildung zur Sprache. Dies korrespondiert mit dem postmodernen Relativismus, der sich unter anderem in der Infragestellung kanonisch anerkannter Versionen einer Geschichte widerspiegelt. An mehreren Stellen im Roman demonstriert Brakman die möglichen Wege, auf denen einzelne Mythologeme entstehen. So gibt Jason zu, dass auch er an der Erfindung und Verbreitung von verschiedenen überlieferten Varianten über den Mordanschlag auf Adsurpos seinen Anteil hatte:

„Wenn ich alle von mir selbst sowie von anderen verbreiteten Fakten, Vermutungen und Möglichkeiten noch einmal übersehe, dann muss der Mann, der sich mir von hinten näherte, sowohl scharfsinnig als auch hasserfüllt gewesen sein und dabei jemand, der den sogenannten Täter oder, wenn man so will, den Mörder in inniger Umarmung mit seiner Schwester antraf.“¹¹⁸ (VS 191)

Des Weiteren weist der Ich-Erzähler darauf hin, wie die Mythisierung eines Ereignisses unweigerlich zu Umdeutungen und Ergänzungen führt. Dabei zeigt er nicht nur auf, dass bei der Schilderung des Mordes an Medeas Bruder Einzelheiten hinzugefügt worden sind, sondern sensibilisiert den Leser, Wirklichkeit und Erdichtung auseinanderzuhalten:

„Wenn solche Geschichten die Runde machen, dann neigen sie dazu, mit Details zu wuchern, so hätte ich mich breitbeinig über die Leiche gestellt und dabei ausgerufen: 'Ich habe nichts anderes getan als mich zu verteidigen,' was wahr ist, aber ich hätte auch mich auf einen geschworenen Eid berufen, wobei Adsurpos versprochen hätte, keine Gewalt gegen einen Argonauten anzuwenden (was gelogen ist, weil mir die Zeit dafür fehlte und ich schnell handeln musste).“¹¹⁹ (VS 192)

Dass Legenden im Laufe der Überlieferung verschiedenartig gedeutet werden, zeigt Brakman an der Vliesraub-Szene, die er zu diesem Zwecke modifiziert. Aus dem Mythos ist wohlbekannt, dass Jason das Goldene Vlies durch Medeas Einwirken errungen hat. Bei Brakman bleibt Medeas Hilfe zwar unausgesprochen, lässt sich jedoch anhand etlicher Andeutungen im Roman erschließen. Brakman ändert den mythischen Kern, indem er dem Argonautenführer nicht nur seinen Kameraden Autolukos in dem gefährlichen Unterfangen des Vliesdiebstahls

¹¹⁷ „Niet onmogelijk in de terugblik dat ik mij toen en daar aan haar dorre voeten heb gestort [...]“

¹¹⁸ „Als ik alle feiten, vermoedens en mogelijkheden door mijzelf en anderen verstrekt nog eens overzie, dan moet de man die mij daar van achteren naderde zowel scherpzinnig als haatvervuld zijn geweest, en daarbij iemand die de zogenaamde dader of zo men wil moordenaar ook nog aantrof in innige omstrengeling met zijn zuster.“

¹¹⁹ „Gaan dit soort verhalen aan de zwerf dan neigen zij ertoe te gaan woekeren in de details, zo zou ik mij wijdbreeds over het lijk hebben opgesteld en daarbij uitgeroepen: 'Ik heb niets anders gedaan dan mij verdedigen,' wat waar is, maar ook zou ik hebben gerefereerd aan een gezworen eed, waarbij Adsurpos zou hebben beloofd geen geweld te gebruiken tegen een Argonaut (wat een leugen is want daarvoor ontbrak mij de tijd en was snel handelen geboden).“

zugesellt, sondern auch den Halbgott Herakles ¹²⁰ als möglichen Helfer Jasons vermuten lässt. Bei der Flucht aus dem Labyrinth, in dem das Goldene Vlies aufbewahrt wurde, öffnen Jason und Autolukos das Außentor „mit einer so zerstörerischen Kraft, dass es war, als ob ein wütendes höheres Wesen sich einen Weg nach draußen bahnte“¹²¹ (VS 180). Solch eine gewaltige Kraft besitzt nur der größte und stärkste aller griechischen Helden: „Das ist wohl auch der Grund, dass in späteren Erzählungen der Raub des Goldenen Vlieses Herakles zugeschrieben wurde, aber mancher Sänger hat im Zusammenhang mit dieser Gewalt auch an Medea gedacht.“¹²² (VS 180) Brakman manipuliert mythische Fakten, indem er den Leser vor ein Rätsel stellt. Wie schon gesagt, baut Brakman eine Illusion auf und lässt den Leser an sie glauben, doch im nächsten Moment zerstört er die Illusion und ersetzt sie durch eine andere (s. Vervaeck 1989: 235). Er relativiert Medeas Rolle bei der Entwendung des Widderfells, indem er Autolukos und Herakles ins Spiel bringt. Zwar ist die Einschläferung des Drachen mit magischen Kräutern Medea zuzuschreiben, doch weniger wahrscheinlich scheint, dass Medea das Tor zum Labyrinth aufreißen und die Wächter überwältigen konnte. Nämlich finden Jason und Autolukos am Ausgang aus dem Labyrinth die Wache, durch einen heftigen Schlag außer Gefecht gesetzt, neben verstreuten Masken und Streitäxten auf dem Boden liegen. Der Täter bleibt ungenannt, doch weist der Autor auf die Schlussfolgerung hin, dass dies Herakles war. Die Gleichsetzung von Jason und Herakles erfolgt nicht zufällig, sondern ist das Resultat der Verschmelzung gleichartiger mythischer Motive. Die erste der zwölf Aufgaben, die Herakles für den König Eurystheus zu verrichten hatte, war, den Nemeischen Löwen, ein Ungeheuer, das die ganze Gegend unsicher machte und unter Menschen und Tieren viel Unheil anrichtete, zu besiegen, ihm das Fell abzuziehen und dieses dem König zu bringen (s. Graves 1974b: 98-100).

Selbstreflexive Aussagen dienen dem Zweck, die Illusion einer realen Welt zu durchbrechen und den Leser nicht vergessen zu lassen, dass er eine Fiktion liest. Nicht nur Jason, sondern auch Orfeus als zweiter Erzähler im Roman äußert, direkt oder indirekt durch Jason, metafiktionale Kommentare. Er reflektiert über sein eigenes Schaffen sowie über das Dichten selbst. Darüber hinaus hat er mit seiner eigenen Inspiration zu kämpfen. Als Herakles vermisst wird und Jason sich nach ihm erkundigt, antwortet Orfeus: „Ich weiß nicht,‘ sagte Orfeus gemessen, ‘oder besser gesagt, noch nicht, ich muss darüber nachdenken,‘ und er ließ ein paar Saiten erklingen.“¹²³ (VS 121). Der unbezwingbare und grobschlächtige Herakles ist gerade die Figur, die dem Sänger das meiste Kopfzerbrechen bereitet, wie er dem Ich-Erzähler gesteht: „Lange Zeit, so vertraute mir der Sänger an, hatte er mit dem Problem Herakles zu kämpfen: viel zu viel Muskeln für seine subtilen Gesänge; die stampfenden Füße des Riesen gaben ihm ständig das Gefühl, sich mit einem Bären in einem Salon mit feinsinnigen Damen zu bewegen.“¹²⁴ (VS

¹²⁰ Herakles ist der Sohn von Zeus und Alkmene, einer Sterblichen (s. Graves 1974b: 118, 80-81).

¹²¹ „met zo’n vernietigende kracht dat het was of een razend opperwezen zich een weg naar buiten baande“

¹²² „Vermoedelijk is dat de reden dat in latere verhalen aan Herakles de roof van het gulden vlies is toegeschreven, maar ook heeft menige zanger bij dit geweld aan Medea gedacht.“

¹²³ „Ik weet het niet,‘ zei Orfeus afgemeten, ‘of liever nog niet, ik moet erover nadenken,‘ en hij liet even een paar snaren trillen.“

¹²⁴ „Al lang, vertrouwde de zanger mij toe, tobde hij met het probleem Herakles: veel te veel spier voor zijn subtiële gezangen; de stampende versvoeten van de reus gaven hem voortdurend het gevoel zich met een beer te bewegen in een salon met fijnzinnige dames.“

128) Auch überlegt sich die feine poetische Seele des Dichters beim Anblick dieses Kolosses, wie er einen Baum herausreißt, um sich ein neues Ruder anzufertigen, dass eine solche Szene nicht in die Metrik eines schön geformten Gedichtes passt: „Das war ein Schauspiel, das mit gutem Anstand nicht in einen Alexandriner passen konnte.“¹²⁵ (VS 130) Von poetischer Eingebung beseelt, erscheint dem Dichter im Nachhinein die Kraft des Herakles, die er für die Entwurzelung des Baums einsetzte, analog zu Urkräften der Götter, und er vergleicht sie mit „der Kastration des Uranos, dessen blutige Fetzen noch im Kosmos hängen“¹²⁶ (VS 131). Gleich darauf gibt er eine beurteilende Äußerung zu seiner schöpferischen Idee ab: „Es klingt etwas übertrieben und das ist eigentlich auch mein Einwand, aber ich sah darin mehr als eine Erinnerung, eher eine Absicht, auf jeden Fall die Andeutung eines Gedankengangs. Ich werde es also in Erwägung ziehen, als ob es außerhalb der Ebene der Rhapsodie läge, als ein allzu schwerfälliges und daher vital störendes Element.“¹²⁷ (VS 131) Und als die Reise zum Ende kommt, gibt Orfeus zu, dass ihm die Inspiration ausgegangen ist: „Mir fällt jetzt nichts mehr ein.“¹²⁸ (VS 200)

Aus dem oben Gesagten wird ersichtlich, dass Jason nicht der Einzige ist, der unzuverlässig erscheint. Auch Orfeus, der die Abenteuer seiner Mitgefährten besingt, ist gleichermaßen unglaubwürdig, vor allem, weil er die Ereignisse selektiert und nicht wahrheitsgetreu präsentiert. Dabei macht er sich mehr Sorgen über das Metrum und den Rhythmus seiner Verse. Gerbrandy bemerkt, dass beide Erzähler, Jason und Orfeus, eher an kompositorischen Aspekten als an Zuverlässigkeit interessiert sind (Gerbrandy 2000). Genauso wie Orfeus macht sich Jason Gedanken darüber, wie die Erzählform den Handlungsverlauf seiner Geschichte bestimmt:

„Ich kam zu keinem anderen Schluss, als dass ein fein abgestimmtes Formgefühl, was die Entwicklung des Ganzen betraf, hierfür verantwortlich war. Die breit angelegte Exposition am Anfang konnte nicht anders als vielversprechend und sinnvoll für den weiteren Verlauf der Handlungen gemeint sein und diesen am Ende, so hoffte ich, den Charakter eines Gottesdienstes geben.“¹²⁹ (VS 140)

Willem Brakman richtet das Augenmerk des Lesers auf das Verhältnis von Realität und Kunst, indem er den Prozess der Legendenbildung entfaltet. Aristoteles' Prinzip folgend, dass die Aufgabe des Dichters darin besteht, darzustellen, was geschehen könnte, im Gegensatz zum Geschichtsschreiber, der mitteilen soll, was wirklich geschehen ist (Aristoteles 1997: 16-17), bietet Brakman eine mögliche Version des Ablaufs eines Ereignisses, das in späterer Abfolge mythisiert wurde. Dergestalt hinterfragt Brakman die Glaubwürdigkeit mythischer

¹²⁵ Dat was een schouwspel dat met goed fatsoen niet in een alexandrijn kon.“

¹²⁶ „de castratie van Oeranos, waarvan de bloederige lappen nog in de kosmos hangen“

¹²⁷ „Het klinkt wat overdreven en dat is ook eigenlijk mijn bezwaar, maar ik zag er toch meer in dan een herinnering, eerder een voornemen, in ieder geval de aanduiding van een gedachtengang. Ik hou hem dus even in beraad als buiten het vlak liggend van de rapsodie, als een te zwaar aangezet en daardoor het vitale storend element.“

¹²⁸ „Mij valt nu niets meer in.“

¹²⁹ „Ik kwam tot geen andere slotsom dan dat een fijn afgestemd vormgevoel wat de ontwikkeling van het geheel betrof hiervoor verantwoordelijk was. De breed opgezete expositie aan het begin kon niet anders dan als veelbelovend en zingevend zijn bedoeld voor het verdere verloop der handelingen en deze aan het slot naar ik hoopte het karakter verlenen van een eredienst.“

Überlieferungen, indem er darauf hinweist, dass Vieles, was als mythisches Faktum gilt, eigentlich durch Selektion, Weglassungen, Umdeutungen und Ausschmückungen des Dichters entstanden ist. So enthüllt sich in Brakmans Version das Mythologem von Hulas' Verschwinden als Ergebnis der Erdichtung des den Argonautenzug hochstilisierenden Sängers: „Vieles war ihm klar geworden in einem Gespräch, das sich zwischen Herakles und einigen Argonauten entwickelt hatte, als er Hulas hatte verschwinden lassen. 'Hey, ist der weg?' fragte ich erstaunt und hörte leicht irritiert, dass Orfeus den schleimigen Jungen *weggesungen* hatte, indem er ihn von Nymphen entführen *ließ*.“¹³⁰ (VS 128, Hervorhebungen des Verfassers) Hulas soll in Wirklichkeit, so Orfeus, Herakles eigenmächtig verlassen haben. Der Bursche nutzte die erstbeste Gelegenheit, seinen Herrn betrunken zu machen, und „entkam mitten in einer Liebkosung mit einem bereits lallenden Herakles“¹³¹ (VS 128). Um den Weggang des jungen Waffenträgers mit einer romantischen Note zu versehen, ließ der Dichter ihn sich beim Wasserholen im Wald verirren und auf die Nymphen stoßen, die sich in den schönen Knaben verlieben und ihn mit sich führen, was in der späteren Überlieferung ein dogmatisiertes Mythologem geworden ist. Wie der Mythos besagt, suchte Herakles lange, doch vergebens nach seinem Günstling. Da der Heros letztendlich gehen musste, um die Arbeiten für den König Eurystheus wiederaufzunehmen, gab er dem Volk in Mysien den Auftrag, weiter nach dem Jungen zu suchen. Seitdem hat sich ein Ritual etabliert, bei dem das mysische Volk einmal jährlich Opfer für Hylas darbringt und ihn im Wald sucht (s. Graves 1974b: 219-220)¹³².

Brakmans Version zufolge ist es Orfeus zu verdanken, dass das ganze Reiseunterfangen der griechischen Helden mythisiert wurde. Der Autor schließt sich damit Kerényis Bemerkung an, dass das Ursprungsstadium des Mythos „in der Macht des Künstlers“ (Kerényi 1968a: 13) steht. Brakmans Orpheus selektiert im Laufe der Geschichte, was von dem Geschehenen in sein Lied aufgenommen wird, und zuweilen scheut er nicht, die Tatsachen zu beschönigen oder gar zu verschleiern. So verschweigt der Sänger in seiner Epopöe, dass Herakles den Steuermann Tifus erschlagen hat, da dieser dessen Geliebten Hulas beleidigte. In Anspielung auf die Beziehung des Helden mit seinem Waffenträger nannte Tifus den Jüngling „[d]ie wollüstige kleine Schlampe“¹³³ (VS 130). Dies widerspricht der mythischen Überlieferung, der zufolge Typhus im Land der Mysier an einer Krankheit gestorben ist (s. Apollonios 1947: 80, II 854-856).

Metafiktional und illusionsstörend sind auch Aussagen, in denen die Zeitgrenzen überschritten werden. Der Argonautenzug ist noch nicht abgeschlossen, doch Orfeus gibt bereits Auskunft über unterschiedliche, in der Zukunft zu entstehende Versionen ihrer Reise: „'Wo ist

¹³⁰ „Veel was hem duidelijk geworden in een gesprek dat zich had ontwikkeld tussen Herakles en enkele Argonauten toen hij Hulas had laten verdwijnen. 'Hee, is die weg?' vroeg ik verbaasd en hoorde licht geïrriteerd dat Orfeus het slijmerige knaapje had *weggezongen* door hem door nimfen te *laten* ontvoeren.“

¹³¹ „ontsnapte midden in een knuffel van een al lallende Herakles“

¹³² Die Erklärung des Mythologems gibt Graves in seinem Werk *Griechische Mythologie*. Hylas ereilte das Schicksal der anderen Heiligen Könige (Adonis, Leukippos, Aktaion, Orpheus), die von den Nymphen geschnappt und zerstückelt wurden, wonach diese sich an der Wasserquelle reinwaschen und verkünden, der Unglückliche sei auf unerklärliche Weise für immer verschwunden. Herakles als der neue König musste so tun, als ob er nach seinem Vorgänger sucht (s. Graves 1974b: 222-223).

¹³³ „[d]e wellustige kleine slet“

Herakles?’ fragte ich. – ‘Es gibt, glaube ich, drei Helden mit dem Namen Herakles’¹³⁴, erwiderte Orfeus nach langem Schweigen und in einem sehr zerstreuten Ton, ‘es gibt sogar eine Ballade über uns, in der er gar nicht vorkommt.’ – ‘In meiner Ballade kommt er durchaus vor,’ sagte ich gereizt, [...]”¹³⁵ (VS 121). Mit seiner Gegenbemerkung zu Orfeus‘ Antwort unterstreicht der Ich-Erzähler Jason den fiktionalen Charakter seiner Geschichte und gibt sich als Schöpfer des ganzen Geschehens im Roman zu erkennen. Ein weiteres Beispiel metafiktionaler Erzählweise, in dem die Zeitgrenze überschritten wird, kommt zum Vorschein, wenn Jason sich auf der Suche nach Herakles zu Nereus begibt, um Informationen über den Verbleib des Vermissten einzuholen. Der allsehende Meergott versucht anfangs einer Antwort auszuweichen, indem er sich in vielerlei Gestalten verwandelt, bis er letztendlich nachgibt: „am Ende blieb nichts anderes übrig, als *der Tradition zu folgen und die Wahrheit zu sagen*. Herakles sei zu den Inseln aufgebrochen, sagte er, um eine seiner Aufgaben zu erfüllen. Dieses Mal waren es die Stymphaliden, [...]”¹³⁶ (VS 132, Hervorhebung des Verfassers). Mit dieser Zeitpermutation, bei der die mythische Erzählung dem Zeitpunkt ihrer Entstehung vorangeht, wird ein Verfremdungseffekt erreicht, der dem Leser zum Bewusstsein bringt, dass der Autor, indem er mit Zeitebenen spielt, eine fiktionale Darstellung entwickelt.

4.2.4.4 *Mise en abyme* in Brakmans Argonautenroman

Wie oben erwähnt, gehört die *mise en abyme*¹³⁷ zu einer der impliziten metafiktionalen Erzähltechniken. Die *mise en abyme* ist laut Werner Wolfs Definition „die Spiegelung einer Makrostruktur eines literarischen Textes in der Mikrostruktur innerhalb desselben Textes“ (Wolf 1993: 296). Es handelt sich ursprünglich um ein Bild in einem Bild, genauer gesagt um ein Bild, das ein kleineres Abbild von sich selbst enthält, was sich dann in Unendlichkeit wiederholen kann. Als Beispiele seien russische Puppen oder die niederländische Droste-Kakaodose genannt.¹³⁸ In der Literatur findet die *mise en abyme* Anwendung im Kompositionsprinzip einer Geschichte in der Geschichte, wobei sich die Rahmenerzählung in einer Binnenerzählung

¹³⁴ Dass Orfeus in Brakmans Roman von drei Herakles spricht, ist nicht willkürlich. Diodor von Sizilien erwähnt drei Heroen mit dem Namen Herakles, so dass die überlieferte Geschichte von dem größten griechischen Helden ein Amalgam „verwandter, nicht verwandter und sich widersprechender Mythen“ (Graves 1974b: 83- 84) ist. Sogar die Motive aus dem Gilgamesch-Epos sind in den Sagen um Herakles wiederzufinden (s. ebd.).

¹³⁵ „’Waar is Herakles?’ vroeg ik. – ‘Er zijn meen ik wel drie helden die Herakles heten’, antwoordde Orfeus na een lange stilte en wat de toon betreft zeer verstrooid, ‘er is zelfs een ballade over ons waarin hij in het geheel niet voorkomt.’ – ‘In mijn ballade komt hij wel voor,’ zei ik kribbig, [...]”

¹³⁶ „ten slotte bleef er niets anders over dan *zich te schikken naar de overlevering en de waarheid te zeggen*. Herakles was naar de eilanden vertrokken zei hij, om een van zijn taken te verrichten. Deze keer waren het de Stumfaliden, [...]“

¹³⁷ Den Begriff *mise en abyme* hat André Gide 1893 in seinem „Journal“ zum ersten Mal erwähnt (s. Dällenbach 1989: 7). Die bedeutende Studie zu diesem Verfahren hat Lucien Dällenbach geschrieben: *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme* (1977). Zum Zwecke dieser Arbeit wird die englische Ausgabe benutzt: *The Mirror in the Text*. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.

¹³⁸ Auf einer Droste-Kakaodose hält eine Krankenschwester ein Tablett in der Hand, auf dem wiederum eine Droste-Kakaodose mit dem selben Bild der Krankenschwester mit dem Tablett und Kakaodose steht usw. In der Kunst wird die *mise en abyme* auch mit dem Begriff Droste-Effekt bezeichnet.

spiegelt. So erzählt Jason die Geschichte über Neleus' Bart, die eine Spiegelgeschichte der Argonautenreise und ihrer Suche nach dem Goldenen Vlies darstellt. Neleus war ein Priester, der aus Protest, weil alle Priesterämter von Frauen bekleidet wurden, seinen Bart lang wachsen ließ. Wie die Argonauten reiste er in die nördlichen dunklen Umbralanden. In einem Wald geht jede Spur von ihm verloren. Ein anderer Priester, Admetos aus Drenthe, begibt sich auf die Suche nach dem Verschollenen. Wie in der Rahmenerzählung wilde Völker den Norden besiedeln, so begegnet auch Admetos in der Binnenerzählung im Norden einem unzivilisierten Volk: „Der Bewohner der nördlichen Schattenländer, der sogenannte Balk oder Bont, ist eine Person, die äußerst schwer von Begriff ist, ein süchtiger Metrinker, ein prädestinierter und eingeübter Mörder, und er hat eine Leidenschaft für das Sammeln von Schädeln.“¹³⁹ (VS 105). Admetos wird von einer Gruppe Menschen „mit kleinen Köpfen, kurzen Beinen und großen Füßen“¹⁴⁰ (VS 105) angegriffen und von einem „Rotkopf [...] mit einer schwarzen Mütze“¹⁴¹ (VS 106) überwältigt. Auch die Argonauten hatten mit Menschen mit „schwarzen Mützen“¹⁴² (VS 81) zu kämpfen. Der Priester wird gefangengenommen und in ein Dorf gebracht, in dem über dem Eingang der Häuser Menschenschädel hängen. Dies ist eine Parallele zu den an den Bäumen hängenden Toten an der Einfahrt zu Kolchis in der Rahmenerzählung. Admetos wird zunächst in eine stinkende Hütte eingesperrt. Nach einer Weile wird er nach draußen geführt und in der Mitte eines Feuerkreises, um den eine berauschte Menge tanzt, an den Füßen aufgehängt. Zuweilen sticht man ihn mit einem Messer an. Die Szene versinnbildlicht die schwer zu erfüllende Aufgabe, die Jason gestellt wird, um den gewünschten Gegenstand zu bekommen. Eine weitere *mise en abyme* wird eingebettet, wenn Admetos sich an umlaufende Geschichten erinnert, dass diese Menschen Schweine an den Pfoten aufhängen und sie mit kleinen Wunden quälen, bis sie den Geist aufgeben (s. VS 108). Als Admetos die Bartsträhne des verschwundenen Neleus am Gürtel eines der Peiniger wiedererkennt, wird der Mob noch rasender, so dass das Opfer blutüberströmt wieder in die Hütte geschleppt wird, wo es von Frauen versorgt wird. Eine dicke und bleiche, die ihm besonders auffiel, steht als Prototyp für alle in der Rahmenerzählung erscheinenden Frauen. Letztendlich gelingt es Admetos zu entwischen und den Bart des Neleus, der an einem der Dorfhäuser hängt, zu stehlen. Der gelbe Bart (s. VS 108) des verschollenen Priesters in der Binnenerzählung entspricht dem Goldenen Vlies, dessen Jason sich in der Rahmenerzählung bemächtigt. So wird die ganze Binnenerzählung zur Allegorie der mythischen Reise der Argonauten.

4.2.5 Parodie – Begriffsbestimmung und Abgrenzung von verwandten Gattungen

Wie oben erwähnt, wird die Parodie als eine der impliziten metafictionalen Taktiken verwendet, um auf die Literarizität eines Textes zu verweisen (vgl. Hutcheon 2000: 31; s. auch Hutcheon 1980: 48ff.; Waugh 1984: 63ff.; Wolf 2009: 61). In der strukturalistischen Theorie wird die

¹³⁹ „De bewoner der noordelijke schaduwlanden, de zogeheten Balk of Bont, is een persoon van een buitengewoon laag begripsvermogen, een verslaafd drinker van mede, een moordenaar door voorbestemming en oefening en hij heeft een hartstocht voor het verzamelen van schedels.“

¹⁴⁰ „met kleine hoofden, korte benen en grote voeten“

¹⁴¹ „rood hoofd [...] met een zwart petje“

¹⁴² „zwarte petjes“

Parodie im Rahmen der textuellen Interrelationen betrachtet. Für Michail Bachtin ist sie eine Form der textuellen Dialogizität (s. Hutcheon 2000: 22). Laut Werner Wolf (2009: 61) wird Intertextualität in Parodien regelmäßig metareferentiell. Ebenso sieht Gérard Genette die Parodie im intertextuellen Kontext. Bezeichnend für die Parodie ist Genette zufolge „die Bedeutungsänderung durch minimale Transformation eines Textes“ (Genette 1993: 40). Der Nachteil dieser rein formalen Definition besteht darin, dass sie sich lediglich auf innerliterarische Beziehungen zwischen den parodierten und den parodierenden Texten bezieht (vgl. Hutcheon 2000: 21). Auf pragmatischer Ebene erzielt die Parodie vornehmlich den Effekt der Komik¹⁴³.

Traditionell wird die Parodie als „das spöttische oder scherzhafte Nachahmen und die verzerrende Überzeichnung eines künstlerischen Werkes“¹⁴⁴ verstanden. Parodiert werden können nicht nur einzelne Werke, sondern auch der Stil eines Autors sowie einer Epoche oder Strömung, aber auch Konventionen eines Genres bzw. einer Gattung (s. Hutcheon 2000: 18). In ihrem Buch *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* verweist Linda Hutcheon darauf, dass sich das Wesen der Parodie im Laufe der Literaturgeschichte verändert hat. Anfangs war die Parodie in der Antike, wie das griechische Wort *παρῳδία*¹⁴⁵ sagt, ein Gegengesang oder Nebengesang, mit dem die Parodisten durch komische Verdrehung der Verse von Rhapsoden das Publikum amüsierten¹⁴⁶. In späteren Epochen entwickelte sich die Parodie in ein spezielles Genre und bezeichnete ein literarisches Werk, das „in satirischer, kritischer oder polemischer Absicht“ (Kwiatkowski 1989: 314) das Original nachahmt. In ihrer Studie verfolgt Linda Hutcheon die Entwicklung der Parodie durch die Geschichte und analysiert, was Parodie heutzutage ist. Sie zeigt auf, dass der traditionellen Definition der Parodie als Form, die in erster Linie den komischen und spöttischen Effekt auslöst (Hutcheon 2000: 21, 32, 36, 51, 52, 56), in der modernen und postmodernen Literatur eine kritische und ironische Dimension hinzugefügt werden soll (ebd.: 10). Sie vertritt die Meinung, dass die moderne Parodie nicht notwendigerweise auf Verspottung abzielen muss (ebd.: xii, 30, 40, 57). Zwar bestreitet Hutcheon nicht, dass die moderne Parodie auch spöttischen Charakter haben kann, denn in ihrem erweiterten Genrebegriff reicht die Absicht der Parodie vom Ironischen und Spielerischen bis zum Lächerlichen und Höhnischen (ebd.: 6). Den ursprünglichen und den parodierenden Text vergleichend, definiert sie die Parodie „as a form of repetition with ironic critical distance, marking difference rather than similarity“ (ebd.: xii). Dabei ist Hutcheon zufolge die Ironie das wesentlichste Merkmal der modernen Parodie: „Irony participates in parodic discourse as a strategy.“ (ebd.: 31) Die ironische Inversion ist laut Hutcheon für alle Parodien charakteristisch (ebd.: 6). Mittels Ironie wird die kritische Distanz zwischen dem parodierten Text und dem neuen Werk geschaffen (ebd.: 32). Parodie bedient sich mit Leichtigkeit der Ironie, da beide das Gegenteil markieren (ebd.: 54). Wie die Ironie eine Redeweise darstellt, bei der „das Gegenteil des eigentlichen Wortlauts gemeint ist“ (Kwiatkowski 1989: 219), so setzt die Parodie eher auf Unterschiede als auf Ähnlichkeiten (Hutcheon 2000: xii) in Bezug auf das Original. So gesehen,

¹⁴³ <https://wortwuchs.net/parodie/>

¹⁴⁴ <https://wortwuchs.net/parodie/>

¹⁴⁵ Das Wort *parōdía* ist abgeleitet vom Präfix *para* „gegen, neben“ und dem Nomen *odos* (*ōidē*) „Gesang“.

¹⁴⁶ s. Allgemeines letterkundig lexicon unter:

https://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_03108.php

ist Ironie Hutcheon zufolge die „rhetorische Miniatur“¹⁴⁷ (ebd.: xiv) der Parodie, denn sie operiert auf mikrokosmischer (semantischer) Ebene auf die gleiche Weise wie die Parodie auf makrokosmischer (textueller) Ebene (ebd.: 54). Mit anderen Worten funktioniert die Parodie intertextuell, während die Ironie intratextuell funktioniert (ebd.: 64).

Auch Genette zufolge enthält die Parodie unweigerlich ironische Konnotationen (Genette 1993: 39). Nach seiner Klassifikation der Intertextualität in *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe* wird die Parodie unter der semantischen Transformation erfasst (ebd.: 42). Die Funktion der Parodie besteht laut Genette darin, „den Wortsinn eines Textes zu verdrehen“ (ebd.: 103, Hervorhebung im Original). Genette beruft sich auf die Definition von Octave Delepiere, die er in seinem *Essai sur la parodie chez les Grecs, les Romains et les modernes* (1870) gegeben hat. Delepiere sieht in der Ersetzung des Themas oder der Handlung, beispielsweise „[der] ernstesten Themen durch heitere oder scherzhafte“ (ebd.: 35), die notwendige Bedingung jeder Parodie (s. ebd.). Genette benutzt unterschiedliche Register, um die Parodie von den verwandten Formen abzugrenzen. Zum einen nimmt er eine strukturelle Gliederung vor, aus der sich zwei Beziehungskategorien zwischen dem Hypo- und Hypertext ergeben, nämlich die Transformation und die Nachahmung. Zum anderen führt er das funktionelle Kriterium ein, um verwandte Gattungen, deren Auseinanderhalten für Verwirrung sorgt, anhand deren Funktion bzw. Register genauer zu definieren. Wie wir in Kapitel 2.3 angeführt haben, stellt Genette diese Unterscheidung in tabellarischer Form dar (s. Tabelle 1; s. Genette 1993: 44).

Wie Tabelle 1 zeigt, gehört die Parodie nicht zum satirischen, sondern zum spielerischen Register, da ihre wesentliche Funktion in der Zerstreung liegt (s. ebd.: 43). Ihr Ziel ist es lediglich, ohne spöttische Absicht zu unterhalten (vgl. ebd.). Das spielerische Register ist rein komisch, während die Satire tendenziöse Komik enthält (s. ebd.: 113). Den Unterschied zwischen Satire und Parodie sieht Linda Hutcheon darin, dass die Satire extramural und die Parodie intramural ist (Hutcheon 2000: 43). Mit anderen Worten, zielt die Parodie auf innerliterarische Texte ab, während die Satire extraliterarische (soziale und moralische) Diskurse mit einbezieht (ebd.). Außerdem ist die Satire „ameliorative in its intention“ (ebd.: 16) und verfolgt das Ziel, „to hold up to ridicule the vices and follies of mankind“ (ebd.: 43).

Genette zieht mit seinem Schema eine klare Trennungslinie zwischen diesen Gattungen. Der Unterschied zwischen Parodie und Pastiche besteht darin, dass die Parodie einen Text umformt, während das Pastiche einen Stil nachahmt (s. Genette 1993.: 194). Dabei ist die wesentliche Funktion des Pastiches „die der bloßen Zerstreung“ (ebd.: 113), da es „auf spielerischer Ebene“ (ebd.) und nicht mit satirischer Absicht einen Stil entlehnt (ebd.: 40). Im Gegensatz dazu bezeichnet er als Persiflage „eine Nachahmung auf satirischer Ebene“ (ebd.: 113), deren wesentliche Funktion die der Verspottung ist (ebd.). Eine Nachahmung auf ernster Ebene nennt Genette die Nachbildung und sieht deren Funktion darin, ein früheres literarisches Werk fortzuführen und zu erweitern (ebd.). Bei der Travestie handelt es sich um „die stilistisch herabsetzende Transformation“ (ebd.: 40), bei der die Reden der vornehmen Personen ins Familiäre und Vulgäre gezogen werden (s. ebd.: 82). Damit steht die Travestie der Burleske am nächsten, da in beiden Gattungen erhabene Personen „eine triviale und niedrige Sprache [verwenden]“ (ebd.: 35). Travestie bedeutet, ein ernstes Thema „im Gewand des Burlesken

¹⁴⁷ „rhetorical miniature“

aufzutreten [zu] lassen“ (ebd.: 34). Im Gegensatz zur Parodie geht die Travestie „satirischer oder aggressiver mit dem zu parodierenden Hypotext“ um (ebd.: 42-43). Bei der Parodie ist es üblich, den Stand der Personen zu verändern, was in der Burleske nicht der Fall ist, da sie „ihre Komik aus der ständigen Antithese zwischen dem Rang und der Sprechweise ihrer Helden [schöpft]“ (ebd.: 35, 197). Die transpositionellen Verfahren werden wir in Unterkapiteln 4.2.6 behandeln.

4.2.5.1 Parodistische Elemente in *Ein fremder Stamm hat mich geraubt*

Unter Berücksichtigung der hier angeführten Differenzierung einzelner Gattungen durch Gérard Genette kommen wir zu dem Schluss, dass Willem Brakmans Roman *Ein fremder Stamm hat mich geraubt* in erster Linie dem Genre der Parodie zuzuordnen ist. Des Weiteren werden wir nachstehend zeigen, dass der Roman auch burleske Elemente aufweist.

Brakman modifiziert die Handlung der mythischen Vorlage nicht mit dem Ziel, sich mit ihr satirisch auseinanderzusetzen. Er schreibt den Mythos auf eine spielerische und ironische Art neu. Durch das Verzerren der ursprünglichen Sage verfolgt Brakman vorzugsweise die Absicht, den Leser zu unterhalten. Wie wir gesehen haben, machen all diese Merkmale die moderne Parodie aus. Hinzugefügt sei, dass die Parodie eine Texttransformation darstellt. Laut Genette betrachtet die Parodie den Hypotext nicht „als Objekt einer bloßstellenden stilistischen Bearbeitung, sondern lediglich als Modell der Konstruktion eines neuen Textes [...], der sich nach Fertigstellung von seiner Vorlage ablöst“ (ebd.: 43). Als Resultat verleiht die Parodie dem Vorgängertext neue Aspekte und Bedeutungen.

Bei Brakman finden wir nichts von erhabenen Motiven der klassischen Mythen. In den klassischen Epen werden den Helden göttliche Kräfte zugeschrieben und in der Regel sind sie von edler Abstammung. Dahingegen ist Brakmans Jason nur ein gewöhnlicher Mensch, dem, wie sich später erweist, nicht vorbestimmt war, ein Held zu sein.

In fast allen überlieferten Sagen findet die Geburt eines Helden unter besonderen Umständen statt. Meist folgt auf die Geburt eines Kindgottes oder eines Heros infolge der Gefährdung die Verlassenheit durch die Eltern, das Kind wächst in einer unansehnlichen Umgebung auf, um letztendlich zu einer hervorragenden Gestalt emporzusteigen (vgl. Jung 1992: 180ff.). Die übliche Struktur der Heldensagen hat Otto Rank in seinem Buch *Der Mythos von der Geburt des Helden* aufgezeigt (s. Rank 2000: 77). Der Held ist das Kind vornehmer Eltern, in der Regel ein Königssohn. Unmittelbar vor seiner Geburt erfolgt eine Warnung, entweder im Traum oder in Form einer Prophezeiung, dass ihm Gefahr droht. Das Neugeborene wird vom Vater oder einem nahen Verwandten zur Tötung bestimmt, weswegen es versteckt werden muss. In zahlreichen Sagen wird das Kind in ein Kästchen oder einen Korb gelegt und dem Wasser übergeben, woraufhin es von geringen Leuten, in der Regel von Hirten, oder sogar von Tieren gerettet und erzogen wird. Einmal herangewachsen, findet es nach vielen Wechselfällen seine wahren Eltern wieder, rächt sich an seinen Peinigern und gelangt zu Anerkennung und Ruhm (s. ebd.). Die gängigste Erklärung des Heldenmythos geht davon aus, dass es sich um personifizierte Naturvorgänge handelt. Gemäß dieser Deutung ist der neugeborene Held „die junge, aus dem Wasser auftauchende Sonne, der sich bei ihrem Aufgang

Wolken hemmend entgegenstellen, die aber doch schließlich alle Hindernisse siegreich überwindet“ (ebd.: 15-16)¹⁴⁸.

Auch der mythische Jason ist hochgeboren und musste als legitimer Thronfolger vor dem Usurpator Pelias versteckt werden, wonach er vom Kentauren Cheiron auf dem thessalischen Berg Pelion erzogen wurde. Dahingegen parodiert Brakman die hohe Abstammung des Heros, indem er mit einer banalen Vorgeschichte Jasons beginnt. Dazu gibt er einen einleitenden Kommentar ab: „Da es bei bedeutenden Persönlichkeiten, deren Taten es wert sind, für die Nachwelt erhalten zu bleiben, üblich ist, bei der Offenlegung von Tatsachen der Herkunft, Familie, Gegend, den Eltern, Großeltern und dergleichen Aufmerksamkeit zu schenken, möchte ich mich dem nicht entziehen, obwohl ich glaube, in dieser Hinsicht wenig bieten zu können.“¹⁴⁹ (VS 5). Jason wird als Baby zweimal verkauft, einmal von seinem Kindermädchen und das andere Mal von einer baumlangen Frau, die ihn ihrerseits an eine Bettlerin weiterverkauft. Die letztgenannte sieht Jason fortan als seine Mutter an. Schließlich gelangt er zu einem Hafenarbeiter namens Arie, den er seinen Onkel nennt. Brakman fügt sich teilweise in das oben beschriebene Schema der Heldenlegenden ein, indem er Onkel Arie Jason in einem Korb über den Ladentisch auf dem Fischmarkt schmuggeln und zu sich mitnehmen lässt. Dennoch fantasiert Jason, wie Bertrand Mourits bemerkt, entgegen der Konvention nicht von seinen leiblichen Eltern, sondern von den Entführern, die ihn erzogen haben (Mourits 1993: 112).

Die Parodie kommt in der Tatsache, dass Jason die gesamte Reise hindurch das Goldene Vlies in seinem Rucksack hat, am deutlichsten zum Ausdruck. Dass sich die Argonauten auf die Suche nach etwas begeben, was sich schon an Bord befindet, ist eine ironische Umkehrung des alten Mythos. Noch ironischer ist es, dass sich das heiß begehrte Objekt als eine Fälschung erweist, was das ganze Unterfangen zusätzlich sinnlos macht. Damit wird das Goldene Vlies, der kostbare Gegenstand der Argonautensage, entheiligt und in den Bereich des Profanen verlagert.

Auch der Auftrag, das Vlies heimzuholen, ist seiner mythischen Größe beraubt, denn entgegen der antiken Legende, in der Jason die von seinem Onkel Pelias auferlegten harten Prüfungen bestehen soll, um sich der Krone würdig zu erweisen, bekommt er in Brakmans parodistische Variante die Aufgabe von einer einfachen Bäuerin, das falsche Widderfell an einen nicht näher bestimmten Ort zu bringen und von da zurückzuholen. Nach Anweisung der Bäuerin soll das Vlies nämlich „zu Wasser an einen Ort befördert werden, den es selbst unter dem Deckmantel der Umstände angeben würde“¹⁵⁰ (VS 32). Das bedeutet, dass die Argonauten praktisch nicht wissen, welche Richtung sie einschlagen sollen und was das Ziel ihrer Reise ist. In einem Moment verfahren sie sich auf hoher See, weil der Steuermann Tifus sich als unerfahrener Matrose entpuppt, der die Sterne nicht erkennt, (s. VS 53). Die Irrfahrten der griechischen Flotte vergleicht Bart Vervaeck mit der Suche des Autors nach der passendsten Lösung für seine Erzählung. So sieht er „im unsteten Kurs der Argo eine bewusst angewandte

¹⁴⁸ Einer solchen naturmythologischen Deutungsweise setzt Otto Rank eine psychoanalytische Interpretation des Mythos entgegen. Den Ursprung des Mythos und dessen Übereinstimmung bei verschiedenen und voneinander weit entfernten Völkern findet er „in ganz allgemeinen Zügen des menschlichen Seelenlebens“ (Rank 2000: 16).

¹⁴⁹ „Daar het gewoonte is bij personen van belang wier daden waard zijn voor het nageslacht bewaard te blijven om bij opening van zaken aandacht te schenken aan afkomst, familie, landstreek, ouders, grootouders en dergelijke, wil ik mij hieraan niet onttrekken, al meen ik maar weinig in dezen te kunnen aanbieden.“

¹⁵⁰ „over het water worden vervoerd naar een plaats die hijzelf onder het mom van omstandigheden zou aangeven“

Parallele mit dem Werk des Autors, der nie genau weiß, welche Richtung sein Text nehmen wird“¹⁵¹ (zitiert nach Van der Paardt 2012: 9).

Der Auftrag selbst, den Jason mit folgenden Worten treffend beschreibt: „etwas von dort zu holen, wohin es mit Mühe gebracht wurde“¹⁵² (VS 141), ist ein Paradox für sich. Wenn Jason die ganze Zeit das Vlies im Besitz hat, stellt sich die Frage, warum er sich und seine Mannschaft all den Gefahren aussetzt. Die Antwort könnte in der Annahme von Bertram Mourits liegen, dass Brakman es wegen einer guten Geschichte tut (s. Mourits 1993: 113), denn in seiner Umarbeitung der alten Legende liegt der Fokus auf spannenden Abenteuern der mythischen Seefahrer und nicht auf deren Motivation. Unmotiviert bleibt vor allem der Umstand, dass das Goldene Vlies, um das sich die ganze Geschichte dreht, zwischen Zeebrugge und Moddergat hin und her befördert wird. Absurd erscheint, dass Jason das Vlies aus dem Tempel in Zeebrugge entwendet und dann mit seinen Gefolgs Männern nach Norden verreist, wo diese glauben, dasselbe Vlies zu finden. Noch eine absurde Wendung nimmt die Geschichte, wenn Jason das Vlies Aietes zunächst als Geschenk anbietet, um es kurz danach wieder zu stehlen. Zurück in Zeebrugge, wird das mit Mühe und Not dorthin gebrachte Widderfell erneut nach Moddergat geschickt. Der Grund dafür bleibt dem Leser vorenthalten, was noch einmal beweist, dass man sich auf Jasons Erinnerungen nicht verlassen kann: „Der Grund wurde mir genannt, ist mir aber wieder entfallen, kam mir übrigens damals nicht unlogisch vor“¹⁵³ (VS 210). Eine mögliche Erklärung hierfür lässt sich in der Szene, in der das Vlies vor Aietes ausgebreitet wird, erahnen. Offenbar zeigen die Gastgeber wenig Begeisterung für die kostbare Gabe der fremden Gäste. Es entfacht sich sogar ein Streitgespräch zwischen ihnen darüber, ob das Vlies ursprünglich aus Zeebrugge oder Moddergat stammt. Dies könnte laut Rudi van der Paardt (2012: 6) darauf hinweisen, dass das echte Vlies in Moddergat gewesen sein muss, denn bald erfahren die Besucher, dass ein anderes griechisches Schiff vor nicht allzu langer Zeit ihnen vorausgeeilt ist und das Vlies mitgenommen hat. Außerdem bemerken Aietes‘ Knechte sofort, dass Jasons Gastgeschenk anders aussieht als das alte, d. h. das echte Vlies: „es sieht nicht wie das alte aus, es war allerhand drin: das Wetter, Seetang und Meereskäfer.“¹⁵⁴ (VS 171) Jasons Begründung, es habe „vor nicht allzu langer Zeit einen Taifun überlebt“¹⁵⁵ (VS 171), scheint sie nicht zu sehr zu überzeugen. Dass das nach Moddergat auf der Argo mitgeführte Vlies wertlos ist, vergegenwärtigt sich Jason erst beim Raub desselben, als ihm auffällt, wie „kitschig“ (VS 178) das Ding ist. Van der Paardt bringt es auf den Punkt, wenn er bemerkt, dass Brakman damit die Ironie auf die Spitze getrieben hat (s. Van der Paardt 2012: 6), denn es stellt sich heraus, dass die Protagonisten der Erzählung genauso wie das Vlies falsch sind, was in weiterer Folge heißt, dass uns eine falsche Argonautensage vorgeführt wird. Dies soll aber nicht verwundern, wenn wir im Auge behalten, dass die Geschichte sich im Kopf des Erzählers abspielt, der sich einbildet, der Anführer der berühmten griechischen Flotte zu sein.

¹⁵¹ „in de onvaste koers van de Argo een bewust aangebrachte parallel met het werk van de auteur, die nooit precies weet welke kant zijn tekst op zal gaan”

¹⁵² „iets daar te gaan halen waar het met moeite heen was gebracht“

¹⁵³ „De reden is mij wel verteld, is mij echter weer ontschoten, kwam mij destijds overigens niet onlogisch voor.”

¹⁵⁴ „het lijkt niet op ‘t oude, daar zat van alles in: het weer, wiermijten en zeekevers.“

¹⁵⁵ „Het heeft niet zo lang geleden een taifoen overleefd“

Überdies spielt Brakman parodistisch mit dem Sinn des Goldenen Vlieses. Während das kostbare Stück dem Besitzer traditionell Reichtum und Ruhm verleiht, bekommt es in Brakmans Roman eine abwertende Bedeutung, da es zwecks einer frevelhaften Handlung eingesetzt wird. Die Moddergatter nutzten nämlich die übernatürlichen Kräfte des originalen Vlieses, als es in ihrem Besitz war, für die Seeräuberei: „Es verkleidete den Bug unseres besten Schiffes und führte uns bei der Freibeuterei, ich kann sagen, auf eine vortreffliche Weise. Es gab genau an, wann sich die Mühe lohnte um auszufahren und hatte ein feines Gespür für Kähne auf dem Weg nach Delfzijn oder Hamburg mit der besten Ladung: Balsam, Kronenteppiche, Glimmer und Tabak.“¹⁵⁶ (VS 171).

Das parodistische Spiel, das Brakman betreibt, kommt unter anderem in der Tatsache zum Vorschein, dass Jason seine Kameraden nicht mit Namen kennt. Immer wieder, und das zieht sich durch die ganze Reise hindurch, wenn Jason mit jemandem an Bord ins Gespräch kommt, erwähnt er, dass er den betreffenden Fahrtgenossen nicht früher bemerkt, nicht beachtet, noch nie gesehen hat oder dass er sich an dessen Namen nicht erinnern kann. Es seien an dieser Stelle nur ein paar Beispiele genannt: „[...] sagte ein Besatzungsmitglied, dessen Name mir gerade nicht einfällt, der aber Pferdezüchter war“¹⁵⁷ (VS 55), „[...] fragte ich einen Mann, der sich Zetes nannte und den ich vorher nicht bemerkt hatte“¹⁵⁸ (VS 75), „Einer der mir Unbekannten auf dem Schiff, ein gewisser Faleros, [...]“¹⁵⁹ (VS 79), „[...] fragte jemand, der sich als Koronos vorstellte, den ich aber auf dem Schiff noch nicht gesehen hatte“¹⁶⁰ (VS 82), „[...] ein gewisser Telamon, den ich zuvor noch nicht gesehen hatte“¹⁶¹ (VS 101), „[...] antwortete Echion, den ich schon einmal gesehen zu haben glaubte“¹⁶² (VS 189). Zuweilen merkt sich Jason die Namen mancher Reisegefährten nicht. So nennt er Askalapos einmal Askalafios (s. VS 161) oder verbirgt sein Erstaunen nicht, wenn er einen neuen Namen hört: „‘Wer?’ rief ich überrascht beim letzten Namen und sah mich verwirrt um“¹⁶³ (VS 129), oder „Sofort stand jedoch Erginos auf, ein Mann, der offenbar auch mitgereist war“¹⁶⁴ (VS 184). Auch wenn er in einer Prolepse über den weiteren Lebensgang der Argomitglieder nach der abenteuerlichen Fahrt berichtet, kann er sich einige Mitreisende nicht ins Gedächtnis zurückrufen: „Admetos und Koronos, an die ich mich nicht erinnern kann, und auch Eurudamas, den ich mir ebenso wenig vergegenwärtigen kann“¹⁶⁵ (VS 202). Nach dem Tod des Steuermanns Tifus überlässt er die Entscheidung über dessen Nachfolge seinen Kameraden, da er keinen der beiden Anwärter, Nauplios oder Ifitos,

¹⁵⁶ „Het bekleedde de boeg van ons beste schip en leidde ons bij de piraterij, ik mag wel zeggen op een uitnemende wijze. Het gaf precies aan wanneer het de moeite loonde om uit te varen en had een fijne neus voor schuiten op weg naar Delfzijn of Hamburg met een beste lading: balsem, Kroontapijten, mica en tabak.”

¹⁵⁷ „[...] zei een lid van de bemanning wiens naam me nu niet te binnen wil schieten maar die een paardenfokker was geweest”

¹⁵⁸ „[...] vroeg ik aan man die zich Zetes noemde en die ik nog niet eerder had opgemerkt.”

¹⁵⁹ „Een van de mij onbekenden op het schip, een zekere Faleros, [...]”

¹⁶⁰ „[...] vroeg iemand die zich als Koronos voorstelde, maar die ik op het schip nog niet had gezien.”

¹⁶¹ „[...] een zekere Telamon, die ik nog niet eerder had gezien”

¹⁶² „[...] antwoordde Echion, die ik al een keer eerder gezien meende te hebben”

¹⁶³ „‘Wie?’ riep ik verbaasd bij de laatste naam en keek verwilderd om mij heen.”

¹⁶⁴ „Onmiddellijk stond echter Erginos op, een man die blijkbaar ook mee was gereisd”

¹⁶⁵ „Admetos en Koronos die ik me niet kan herinneren, en ook Eurudamas, die ik mij evenmin voor de geest kan halen“

kennt (s. VS 127-128). Als Ifitos später in einem Gefecht durch einen Beilschlag tödlich verunglückt, fühlt sich Jason von dessen Tod gar nicht gerührt, da er mit ihm nicht persönlich bekannt war: „Ein großer Verlust, wurde mir gesagt, aber ich kannte den Mann nicht“¹⁶⁶ (VS 181). Mit dem Desinteresse für seine Bordgenossen zeigt der Erzähler, dass sie keine Bedeutung für ihn haben und er sie nur als Spielball benutzt, um eine Geschichte in seinem Kopf zu konstruieren. Aus solchem spielerischen Umgang mit der Vorlage resultiert die Komik des neuentstandenen Textes, den Brakman seinen Lesern vorlegt.

4.2.5.2 Entmystifizierung des Heldentums in Brakmans Argonautenroman

Der parodistische Charakter seines Argonautenromans kommt in der Entheroisierung der Helden am ausgeprägtesten zum Ausdruck. Brakman bricht radikal mit dem heroischen Mythos, indem er das Bild der starken, furchtlosen, abenteuersüchtigen Helden zerstört. Seine Argonauten zeichnen sich durch mangelnden Heldenmut aus und leiden sogar unter Angst. Als sie in einen heftigen Sturm geraten, werden sie von einer großen Panikattacke befallen, dass sie, zusammengedrückt im Unterdeck sitzend, jammern und heulen (s. VS 45-46). Nachdem sich der Sturmwind gelegt hat, beschreibt Jason den beklagenswerten Zustand seiner Mitreisenden wie folgt: „Ein jämmerliches Schauspiel entfaltete sich vor mir, wie aus der Unterwelt erlöst, krochen sie an Deck, klatschnass, die Panik noch in den Augen, tasteten verstört herum und streichelten einander vor lauter Staunen.“¹⁶⁷ (VS 47) Auch vor feindlichen Angriffen suchen sie oft Schutz im Schiffsrumpf (s. VS 79). Beim Anblick der wüsten Landschaft in Moddergat werden sie von Heimweh so stark überwältigt, dass sie in Weinen ausbrechen (s. VS 159). Durch die Karikierung der heroischen Eigenschaften der gefeierten griechischen Seefahrer wird der Mythos von tapferen und strahlenden Helden dekonstruiert und ironisiert und damit die ganze Heldensage ins Lächerliche gezogen.

4.2.5.2.1 Brakmans Entlegitimierung des Jason

In der Destruktion der Heldenbilder ist Brakman bei der Porträtierung Jasons am weitesten gegangen. Der Argonautenführer ist eine der seltenen Figuren im Roman, die psychologisch ausgearbeitet ist. Außer von Jasons Charakter erfahren wir noch, allerdings in geringerem Maße, vom Charakter des Herakles und des Orpheus. Die anderen Teilnehmer des Argonautenzuges stellen ein unpersönliches Kollektiv dar.

Wie Geoffrey Stephen Kirk feststellt, beginnt bereits bei Apollonios die Demontage der Heldengeschichten, denn Jason erscheint in seiner *Argonautika* „im Vergleich zu Herakles unentschlossen und kaum heroisch“ (zitiert nach Gottwald 2000: 82)¹⁶⁸. Außerdem gelingt es ihm letzten Endes dank einer Frau, der Zauberin Medea, das Vlies an sich zu bringen. Bei

¹⁶⁶ „Een heel verlies vertelde men mij maar ik kende de man niet.“

¹⁶⁷ „Een jammerlijk schouwspel ontrolde zich voor mij, als uit de onderwereld losgelaten kropen ze aan dek, klatsnat, de paniek nog in de ogen, verdwaasd in het rond tastend en elkaar bestrelend in de opperste verbazing.“

¹⁶⁸ Kirk, Geoffrey Stephen: *Griechische Mythen. Ihre Bedeutung und Funktion*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1974, S. 156

Brakman ist der schwache Charakter des Argonautenführers zusätzlich unterstrichen (vgl. Piet Gerbrandy 1999).

Jason charakterisiert sich selbst als einen Mann mit „angeborener Melancholie“¹⁶⁹ (VS 123), der von Natur aus „sehr düster“¹⁷⁰ (VS 8) ist. Eigenen Worten zufolge ist er „ein Träumer, dem Tatenlosen sehr zugetan, ein Beobachter“¹⁷¹ (VS 51) und hasst „die Betriebsamkeit“¹⁷² (VS 56). Sein unbeständiger Charakter wurde durch die Reiselust seiner angeblichen Mutter geprägt: „Sie schleppte mich quer durchs Land von Nord nach Süd, so dass ich mein Herz an nichts hängen konnte: an keinen Berg und an kein Tal, keine Straßenecke oder Bordsteinkante, was meinen Charakter stark beeinflusst haben muss.“¹⁷³ (VS 6) Er gibt zu, „ein ängstlicher Mann“¹⁷⁴ (VS 46) zu sein und „Abscheu vor körperlicher Gewalt“¹⁷⁵ (VS 129) zu haben. Und fürwahr hält er sich oft vorsichtshalber in gefährlichen Situationen abseits. Wenn Pfeile und Steine geschleudert werden, sitzt er „auf einem sicheren Platz“¹⁷⁶ (VS 139), beobachtet oder lässt sich über den Hergang des Kampfes auf dem Laufenden halten (s. VS 139). Dabei steckt er sich Ohrstöpsel in die Ohren, um den Lärm und das Geschrei der Kämpfer einzudämmen (s. VS 119, 139). Wegen seiner privilegierten Position hat er sich böse Kommentare von seinen Gefolgsmännern anzuhören (s. VS 139). Außerdem zweifeln diese an der Fähigkeit ihres Oberhauptes. So erscheint Jason aus Askalapos' Sicht im Vergleich zu anderen Bemannungsmitgliedern auf allen Gebieten weniger bewandert:

„Er ist ein ziemlich guter Bogenschütze, aber bei weitem nicht Faleros ebenbürtig, er kann einen guten Speerwurf tun, aber ihn mit Meleager zu vergleichen, ist geradezu lächerlich, er hantiert mit dem Speer gar nicht so schlecht, aber nicht mit dem Mut eines Idas, er versteht nichts von der Musik, sagt Orfeus, na ja, ein bisschen von Trommel und Flöte, schwimmen kann er nicht, ebenso wenig boxen, wer ihn einen Seemann nennt, ist schlecht informiert“¹⁷⁷ (VS 160).

Trotz alledem gibt er zu, dass Jason der Einzige ist, der sie anführen kann, da er in der Gunst der Großen Muttergöttin steht. Er ist „ein wertloser Kapitän“¹⁷⁸ (Gerbrandy 1999), der keinen Unterschied zwischen Steuer- und Backbord macht. Das sorgt oft für Verwirrung, so dass seine Befehle nicht ernst genommen werden.

Brakman untergräbt die Grundlagen des Heldentums, indem er seinen Hauptakteur etliche Male bekennen lässt, von Angst erfüllt zu sein. So fürchtet Jason sich vor dem Messer,

¹⁶⁹ „aangeboren melancholie“

¹⁷⁰ „zeer somber“

¹⁷¹ „een mijneraar, het dadenloze zeer togedaan, een schouwer“

¹⁷² „ik heb een hekel aan bedrijvigheid“

¹⁷³ „Zij sleepte mij door het hele land door van noord naar zuid, zodat ik mij nergens aan kon hechten: aan geen berg en aan geen dal, geen straathoek of stoeprand, wat mijn karakter sterk moet hebben beïnvloed.“

¹⁷⁴ „een angstig man“

¹⁷⁵ „een afschuw van lijflijk geweld“

¹⁷⁶ „op een veilige plaats“

¹⁷⁷ „Hij is een redelijk boogschutter maar lang niet de gelijke van Faleros, hij kan een aardig worpje doen met werpspies maar hem te vergelijken met Meleager is ronduit belachelijk, hij hanteert de speer niet onverdienstelijk maar niet met de moed van een Idas, van muziek weet hij niets zegt Orfeus, nu ja een beetje trommel en fluit, zwemmen kan hij niet, boksen evenmin, wie hem een zeeman noemt is slecht ingelicht“

¹⁷⁸ „een waardeloze kapitein“

mit dem Herakles seine Beinwunde operiert (s. VS 145-146). Um die Angst zu vertreiben, bittet er den Behandelnden, über Götter und ihre Laster zu erzählen. Bei der Entwendung des Vlieses wittert die vom Schlaf halb benommene Schlange Angst bei beiden Räufern, Jason und Autolukos. Ebenso im Scharmützel mit Mänaden verspürt die Ich-Figur Todesangst (s. VS 197). Er heult, als er die Gebeine des Neleus findet (s. VS 174), und seine Stimme zittert vor der als Magd verschleierten Medea (s. VS 175).

Es kommt auch vor, dass Jason seine feminine Seite enthüllt, etwa wenn er eine Soldatengruppe in Vrouwenpolder beschreibt: „Wie seltsam es auch war, konnte ich nicht umhin, das ganze ästhetisch zu bewerten, und sah hinter ihnen die Masten aufsteigen, ein düsteres Linienspiel im fahlen Mondlicht, gegen das sich die Gruppe dunkel abhob. Doch in ihrer dunklen Gegenwart sah ich den Glanz von Samt, auch erkannte ich hier und da Brokat und Seide sowie etwas Gold und Silber.“¹⁷⁹ (VS 60)

Jason wird leicht sentimental und in diesen Augenblicken sehnt er sich danach, in den Vorderraum des Schiffes hineinzukriechen, wie er es als junger Lehrling auf De Telegraaf gemacht hat: „Ich war keine Figur für die Unruhe an Deck, am liebsten saß ich im Vorschiff, hörte das Wasser gegen die Wand schlagen und spürte die Tiefe unter meinem Hintern mit hin und wieder einem Schauer wegen der wackeligen Sicherheit.“¹⁸⁰ (VS 18) So denkt er beim Raub des Vlieses, von Angst überwältigt, er würde alles dafür geben, „in dem Augenblick im Vorschiff von De Telegraaf zu liegen, mit Regen auf dem Deck“¹⁸¹ (VS 178). Er wünscht sich auch, seine letzte Ruhestätte im Vorderraum des Schiffes im Sternbild Argo Navis¹⁸² zu finden:

„Es wird noch eine Weile dauern, bis De Telegraaf einen Platz am Himmel bekommt, tief über dem südlichen Horizont, ein Sternbild von neunzehn Sternen, vier bilden den Mast, fünf die Backbord- oder Steuerbordseite, fünf den Kiel und fünf Sterne das Vorschiff. Zwischen den letzteren, hoffe ich, wenn es einmal soweit ist, wegstrecken und den Rest der Zeit vor mich hin starren zu können.“¹⁸³ (VS 208-209)

Der Vorderraum des Schiffes erinnert den Ich-Erzähler nicht nur an De Telegraaf, sondern auch an den Domturm in Scheveningen (s. VS 185), in dem er Frau Boender begegnete, sowie an den Backofen, an dem sein angeblicher Großvater, der Kentaur Cheiron, stets beschäftigt war. All diese Plätze haben mit Wärme und Geborgenheit seiner Kindheit und Jugend zu tun, wonach er sich im Grunde inbrünstig sehnt. Sein sogenannter Großvater hat eine große Rolle bei der

¹⁷⁹ „Hoe vreemd ook, ik kon niet laten het geheel ook esthetisch te waarderen en zag hoe achter hen de masten oprezen, een somber lijnenspel in het bleke maanlicht waartegen de groep donker afstak. Toch zag ik in hun duistere aanwezigheid het glanzende van fluweel, ook brokaat herkende ik en verder zijde hier en daar en wat goud en zilver.“

¹⁸⁰ „Ik was geen figuur voor de onrust van het dek, het liefst zat ik maar in het vooronder, hoorde het water bonken tegen de wand en voelde de diepte onder mijn achterste met nu en dan een huiver vanwege de wankele veiligheid.“

¹⁸¹ „op dat ogenblik in het vooronder te liggen van De Telegraaf, met regen op het dek“

¹⁸² Das von Ptolemäus eingeführte Sternbild Argo Navis (Schiff Argo) wurde im 18. Jahrhundert vom französischen Astronomen Nicolas Louis de Lacaille in drei Sternbilder aufgeteilt: Achterdeck des Schiffes, Kiel des Schiffes und Segel des Schiffes ([https://physik.cosmos-indirekt.de/Physik-Schule/Mast_\(Sternbild\)](https://physik.cosmos-indirekt.de/Physik-Schule/Mast_(Sternbild))). Jason spricht hier von De Telegraaf, weil sie in die Argo umgetauft wurde.

¹⁸³ „Het zou nog een tijdje duren voor De Telegraaf een plaatsje aan de hemel kreeg, laag boven de zuidelijke horizon, een sterrenbeeld van negentien sterren, vier vormen de mast, vijf de bakboord- of stuurboordzijde, vijf de kiel en vijf sterren het vooronder. Tussen deze laatste hoop ik, als het eenmaal zover is, te mogen wegstrecken en de rest van de tijd voor mij uit te staren.“

Bildung seines Charakters gespielt. Snijder zufolge steht der Kentaur als ein Geschöpf von doppelter Natur, halb Mensch, halb Pferd, als Symbol für „die innere Zerrissenheit und damit für die Unbeständigkeit im Wesen der Hauptperson“¹⁸⁴ (Snijder 1993: 44). Cheiron selbst war anscheinend nicht versöhnt mit seiner doppelten Art. Jason sieht ihn noch klar vor Augen, wie er Gebärden macht, „breit und vornüber als wollte er aus seinem Pferdekörper heraustreten“¹⁸⁵ (VS 9). Askalapos, einer der Argonauten, erklärt Jasons Unentschlossenheit und zwiespältiges Verhältnis zur Außenwelt damit, dass er beim Kentauren aufgewachsen ist: „Jasons Großvater war ein Kentaur, ein Wesen, in dem etwas Trappelndes verschwindet und etwas Unsicheres nach vorne tritt, und dadurch ist er so geworden wie er ist, ein wankelmütiger Steuermann, der das Ruder gerne aus den Händen gibt.“¹⁸⁶ (VS 160)

Jasons innere Gespaltenheit spiegelt sich in seinen wechselnden Zuständen wider. Einerseits ist er schwankenden Gefühlen und Stimmungen ausgeliefert, andererseits ist er zu niederträchtigsten Berechnungen fähig (vgl. Snijder 1993: 44). Oft ist er gegen andere, besonders seine Feinde, unempfindlich und, wie Arjan Peters bemerkt, „geht locker mit dem Wert des menschlichen Lebens um“¹⁸⁷ (Peters 1992). Er tötet Aietes und dessen Sohn Adsurpos kaltblütig, ersticht hier und da einen Gegner im Kampf oder aber wirft einen aufständischen Fahrensmann über Bord ins Wasser und lässt ihn ertrinken (vgl. ebd.). Dabei berichtet er davon, als ob es gar nichts Anstoßerregendes darin gibt.

Auf jeden Fall ist Jason kein Tatmensch. Meistens lässt er sich durch äußere Umstände leiten (vgl. Gerbrandy 2000), wie in den oben genannten Fällen, in denen er aus Selbstverteidigungstrieb handelt. Das einzige Mal, dass er Initiative ergreift, ist, wenn er De Kraker beseitigen lässt (vgl. ebd.), um sich an ihm wegen schlechter Behandlung zu rächen sowie um dessen Schiff zu übernehmen. Resolut erscheint er ebenfalls im Gespräch mit Aietes, wenn er diesem auferlegt, die Seeräuberei zu beenden (s. VS 165-166). Im Gegenzug verspricht Jason dem Großgrundbesitzer, am nächsten Tag das prachtvolle Geschenk auszuhändigen, und droht ihm gleichzeitig, falls unterdessen das Vlies gestohlen wird: „In dem Fall sehe ich die Stiere verstümmelt und eine Schlacht entfacht, wobei diejenige mit den Taurern nur noch ein Kinderspiel ist. Äxte werden geschwungen, Türen aufgeschlagen, Leichen aufgetürmt.“¹⁸⁸ (VS 169)

Mit wenigen Ausnahmen ist Jason ein Mensch, der sich lieber der Schwermut überlässt. Piet Gerbrandy wundert sich, dass ein so wankelmütiger Mann wie Jason alle Prüfungen bestanden hat und am Leben geblieben ist: „Dass Jason die Launen der See überlebte, war jedoch nicht sein Verdienst, sondern das der Götter, des Zufalls oder der Poesie.“¹⁸⁹ (Gerbrandy 1999).

¹⁸⁴ „de gespletenheid en daarmee de onvastheid in het wezen van de hoofdpersoon“

¹⁸⁵ „breed en vooroverhangend of hij zo uit zijn paardelijf wilde stappen“

¹⁸⁶ „Jasons grootvader was een Kentaur, een wezen waarin iets trappelend verdwijnt en iets onzeker naar voren stapt, en hierdoor is hij geworden die hij is, een wankel stuur die het roer graag uit handen geeft.“

¹⁸⁷ „doet [hij] al snel even luchtig over de waarde van een mensenleven“

¹⁸⁸ „In dat geval zie ik de stieren verminkt en een strijd ontbrand waarbij die met de Tauriers nog maar kinderspel is. Bijlen zullen worden gezwaaid, deuren opengestoten, lijken opgestapeld.“

¹⁸⁹ „Dat Jason de grillen van de zee overleefde, was echter niet zijn verdienste, maar die van de goden, het toeval of de poëzie.“

4.2.5.2.2 Brakmans Entmystifizierung der Argonauten

Die parodistische Darstellung des Heroentums bezieht sich vor allem auf Herakles, den größten Helden der griechischen Mythologie. Brakman löst einige Details aus dessen Leben heraus und formt sie in überzeichneter Weise um. Es geht um die Episode, als Herakles eine Zeitlang bei der lydischen Königin Omphale lebte. Dem Mythos zufolge ermordete Herakles seinen Gast Iphitos, weswegen er als Sklave in Lydien verkauft wurde. Seine Dienstzeit dauerte je nach Quellen ein oder drei Jahre (s. Graves 1974b: 156). Nach einer Version wusste Omphale nicht, wer der Sklave war, denn sie hatte ihn in erster Linie als Liebhaber gekauft. Da er sich als tapferer Kämpfer erwies, indem er ihr Land von Banditen befreite, entließ sie ihn aus der Sklaverei (ebd.). Nach anderer Version ergötzte sich die Königin daran, den Helden zu erniedrigen, und zwang ihn, Frauenkleider zu tragen sowie Frauenarbeit wie Spinnen und Weben zu verrichten (Kun 2003: 184). Graves zufolge verbreitete dieses Gerücht der Waldgott Pan, der sich in Omphale verliebte. Bei einer Bergwanderung tauschten Herakles und Omphale spaßeshalber ihre Kleider. Während sie in einer Grotte schliefen, schlich sich der Gott heimlich zum Bettlager heran, wo er die Königin vermutete, da die schlummernde Gestalt in Seide gekleidet war. Herakles wachte auf und schleuderte ihn von sich weg. Der Legende nach hatte Pan seither Abscheu vor Kleidern und erlegte seinen Dienern auf, unbedeckt zu seinen Riten zu erscheinen (s. Graves 1974b: 159). Graves bietet auch andere Erklärungen für die Unterjochung des Herakles durch die Königin. Herakles' Dienst bei Omphale wird auch als Allegorie dafür betrachtet, wie leicht ein starker Mann durch eine lüsterne und gierige Frau zum Sklaven werden kann (ebd.: 160-161). Einer anderen Erklärung nach könnte sich die Geschichte auch auf die frühe Stufe der Übergangszeit vom Matriarchat zum Patriarchat beziehen, als der Gemahl der Königin das Recht hatte, sie in Zeremonien und bei Opferungen zu vertreten, aber nur unter der Voraussetzung, dass er ihre Kleider trug (ebd.: 161).

Brakman wählt ein mythisches Detail, das er dann durch Übersteigerung parodiert. So heißt es in seinem Argonautenroman, Herakles habe aus freiem Willen die Frauenrolle übernommen. Während seines Aufenthalts bei Omphale, die bei Brakman Priesterin ist, hat der Held entdeckt, „dass er immer eine Frau hätte sein wollen. Er zog sich dann auch Frauenkleider an, flocht seine wirren Haare und band rote Bänder hindurch“¹⁹⁰ (VS 148).

Herakles hat bei Brakman einen Doppelcharakter. Äußerlich ist er ein Mann von kräftiger Statur und besitzt außergewöhnliche Muskelkraft (s. VS 36). Dahingegen wird immer wieder seine weibliche Seite hervorgehoben, wie elegante Bewegungen und gute Manieren (s. VS 36). Im Gegensatz zu rüpelhaften Hafenarbeitern seines Schlages isst er mit geschlossenem Mund und stößt dabei nicht auf (s. VS 36). Seine Stimme ist „hoch und weiblich [...] und zuweilen ein Sopran“¹⁹¹ (VS 46). Ansonsten leidet der Riesenheld an Angst vor der Dunkelheit:

„Wir hatten einige Male miterlebt, wie der Riese nachts im Laderaum des Schiffs, wo jedes Mal Licht fehlte, schreiend aufgewacht war und sich panisch den Weg nach draußen gebahnt hatte, um dort schnaubend und sich die Brust reibend, um sein hämmerndes Herz zu beruhigen, hin und her zu laufen.

¹⁹⁰ dat hij altijd een vrouw had willen zijn. Hij trok dan ook vrouwenkieren aan, vlocht zijn verwarde haren en strikte er rode linten doorheen”

¹⁹¹ „hoog en vrouwelijk [...] en bij tijden een sopraan”

Seine Geschichte war immer, dass ihm in seinem Traum die Augen ausgestochen worden waren und er in eine Dunkelheit ohne jegliche Aussicht mehr auf Licht hineingezogen worden war.”¹⁹² (VS 136)

Hiermit referiert Brakman auf das mythische Faktum, demzufolge Herakles nach der Ermordung des Iphitos Albträume hatte (s. Graves 1974b: 153). Nach einem seiner Ausflüge schloss er sich den Argonauten wieder an, war aber „schweigsam und schüchtern“¹⁹³ (VS 133). Herakles‘ homoerotische Beziehung zu seinem Schildträger wird in Brakmans Roman überspitzt dargestellt und das sehen wir in der Szene, in der Hulas seinen Herrn vor dem Boxwettkampf mit dem Grote Pier massiert (s. VS 81), was mehr einem „Geschlechtsakt“¹⁹⁴ (VS 81) gleicht. Jason selbst ist überrascht, dass der Koloss die Operation an seinem Bein sorgfältig durchführt, da er ebenso „zu brutaler und grober Gewalt“¹⁹⁵ (VS 138) imstande ist.

Im Roman gibt es Stellen, die Herakles‘ andere, jähzornige Seite illustrieren. Er ist ein bekannter Ringer (s. VS 39), er überwältigt die Männer mit den schwarzen Mützen und besiegt den Grote Pier. Er kann auch gewalttätig werden, was darin zu sehen ist, dass er den Steuermann Tifus nach einem Wortgefecht um Hulas tötet. Darüber hinaus leidet Herakles an Wut- und Wahnsinnsanfällen (s. VS 37), was mehr dem im Mythos belegten Bild dieses Heros entspricht. Er wurde nämlich wegen der Ermordung des Königs der Euboier Pyraichmos von Hera mit Wahnsinn geschlagen und tötete seine Frau Megara und ihre gemeinsamen Kinder, weswegen er zwölf Jahre bei Eurystheus dienen musste (s. Graves 1974b: 95).

Die vorbildlichen Seefahrer aus dem griechischen Epos werden in *Ein fremder Stamm hat mich geraubt* in keinem guten Licht präsentiert. Sie plündern fremde Schiffe und Lagerräume in Orten, in denen sie an Land gehen. Sie erbeuten nicht nur Nahrung und Schiffsausrüstung, sondern auch Wertgegenstände wie Schmuck (s. VS 85, 101, 115). Im Übrigen herrscht unter ihnen Misstrauen, denn jeder schnüffelt in den Sachen der anderen herum (s. VS 86), so dass Jason in seiner Abwesenheit Argos beauftragt, auf seinen Rucksack mit dem Vlies gut aufzupassen.

Brakman parodiert unter anderem auch die im Mythos bezeugte übernatürliche Fähigkeit einiger Argonauten. So versteht Mopsos die Sprache der Vögel nicht: „Eine aufgeschreckte Krähe krächzte laut über meinem Kopf. Den Wagen nachsehend fragte ich Mopsos, was die Krähe gesagt hatte und er antwortete natürlich ‘nichts Besonderes’, aber ich wollte es genau wissen. Er zuckte die Achseln. ‘Irgendwo hat es ein Erdbeben gegeben,’ sagte er. ‘Mehr nicht.’”¹⁹⁶ (VS 175)

¹⁹² „We hadden al een paar maal meegemaakt dat de reus ’s nachts in het ruim van het schip, waar ieder keertje licht ontbrak schreeuwend wakker was geschoten en zich in paniek een weg naar buiten had geband om daar snuivend en over zijn borst wrijvend om zijn bonkend hart te kalmeren heen en weer te lopen. Steeds was zijn verhaal dat hem in zijn droom de ogen waren uitgestoken en hij in een duister was opgenomen zonder enig uitzicht meer op licht.”

¹⁹³ „zwijgzaam en timide“

¹⁹⁴ „vrijpartij“

¹⁹⁵ „tot bruut en bot geweld“

¹⁹⁶ „Een opgeschrikte kraai kraste luid boven mijn hoofd. De wagen nakijkend vroeg ik Mopsos wat de kraai had gezegd en hij antwoordde natuurlijk met ‘niets bijzonders’, maar ik wilde het precies weten. Hij haalde de schouders op. ‘Er is ergens een aardbeving geweest,’ zei hij. ‘Meer niet.’”

Nicht nur Jason und Herakles werden effeminiert dargestellt, sondern auch Orfeus, wenn er beispielsweise „auf einer Taurolle saß und seine Nägel sauber machte“¹⁹⁷ (VS 128).

4.2.5.3 Grotteske Darstellung der Götter

Die Parodie spiegelt sich auch in der grotesken Darstellung der Götter wider. Darin kann man am deutlichsten beobachten, wie Brakman seine ungebremste Fantasie entfesselt. Durch übertriebene Verzerrung wirken die Schilderungen der Bewohner des Olymp eher lächerlich. Jason beschreibt Hera, die er auf seinem Rücken auf die andere Straßenseite trägt, folgendermaßen:

„Es war sicherlich eine hundertjährige Frau, die eine Perücke aus gelbweißem Haar trug und stark geschminkt war. Ihre Hände waren voller trockener Falten und sie stolperte noch eine Weile mit einem steifen Bein neben mir her. So sah ich, dass sie eine Maske trug, auf die ein strahlendes Lächeln gemalt war, aber die darüber hervorstechende Stirn war in einem Ausdruck unversöhnlicher Wut stark gerunzelt.“¹⁹⁸ (VS 29)

Poseidon ärgert sich „dass er nicht nach Herzenslust Billard spielen konnte“¹⁹⁹ (VS 68), Demeter flaniert in ein Fischnetz gekleidet die Küste entlang (s. VS 69), Eurunome singt „schönes Kätzchen im Hau-aus, schönes Kätzchen im Hau-aus“²⁰⁰ (VS 71), Zagreus ist „so ein Junge, der ständig hämmert und stampft und schlägt, so einer in einem verschwitzten Pullover, der ständig mit einem Hockeyschläger die Treppe hinauf und herunter rennt“²⁰¹ (VS 72). Am grotesksten wird Rhea beschrieben. Sie liegt im zeeländischen Dorf Schuddebeurs auf einer Matratze, wird im Geheimen gefüttert und ist nicht einmal mehr imstande, einen Finger zu rühren (s. VS 73). Infolgedessen kann ihr Rücken nicht gewaschen werden, so dass ihr Geruch den Pilgern den Weg weist, so Orfeus (VS 73). Fernerhin entfaltet der Sänger ein bizarres Bild von ihr. Sie ist nackt und aufgeschwollen und das Einzige, was sie trägt, ist „eine Halskette mit fünfzig aus Elfenbein geschnitzten Phallussen und einer silbernen Mondsichel, um ihre dunklen Aspekte zu betonen“²⁰² (VS 73). Sie wird von ebenso nackten Daktylen²⁰³ versorgt, die sie „in

¹⁹⁷ „op een rol touw zijn nagels zat schoon te maken”

¹⁹⁸ „Het was zeker een honderdjarig oud wijfje dat een pruik droeg van geelwitte haren en sterk geschminkt was. Haar handen waren een en al dorre rimpel en ze strompelde nog een tijdje naast mij voort met een stijf been. Zo zag ik dat ze een masker droeg waarop heel helder een glimlach was geschilderd, maar het voorhoofd dat daarboven uitstak was sterk gefronst in een uitdrukking van onverzoenlijke woede.”

¹⁹⁹ „dat hij niet naar hartelust biljart kon spelen”

²⁰⁰ „mooi poesje in hui-uis, mooi poesje in hui-uis”

²⁰¹ „zo’n jongen die altijd maar bonkt en stampft en stompt, zo een in een bezwete trui die steeds maar de trap op rent en weer af met een hockeystick”

²⁰² „een ketting van vijftig fallussen gesneden uit ivoor en een zilveren halvemaaan om haar duistere aspecten te benadrukken”

²⁰³ Brakman akzeptiert die Version, der zufolge Rhea die Mutter der Daktylen ist. Sie soll, als sie mit Zeus schwanger war, ihre Finger in den Boden gepresst haben, um ihre Schmerzen zu lindern. An dieser Stelle entsprossen von ihrer linken Hand fünf weibliche und von ihrer rechten Hand fünf männliche Daktylen. Die männlichen wurden Schmiede und die weiblichen Zauberinnen. Nach einer anderen Annahme ist die Nymphe Anchiale ihre Mutter (s. Graves 1974a: 165).

Schichten Tag und Nacht bespringen“²⁰⁴ (VS 73). Regelmäßig gebiert sie Kinder, die sie dann jeden Samstagabend opfert und auffrisst (s. VS 73-74). Die Daktylen ihrerseits werden ebenfalls verhöhnt: „Sie sind schneeweiß, weil sie sich vorn und hinten sowie im Gesicht mit fein gemahlenem Gips inpudern.“²⁰⁵ (VS 73)

Dionysos ist „ein berüchtigter Trinker und Kneipenprügler“²⁰⁶ (VS 24), Tritonen und Nereiden lungern herum und „[lassen] unbekümmert ihren Bauch hängen und schlenkern“²⁰⁷ (VS 122). Triton genießt das Leben, Jason beobachtet ihn, wie er „es sich bequem gemacht hatte, faul und träge auf ein paar Kissen gestützt lag und seine Nägel säuberte oder seinen Dreizack polierte“²⁰⁸ (VS 208). Während Herakles den Eiter aus Jasons Bein entfernt, amüsiert er diesen mit pikanten Details über die Götter, um den Verwundeten von seinen Schmerzen abzulenken. Herakles kennt die Olympier aus nächster Nähe (VS 146) und hat keine schönen Worte für sie übrig. So ist Zeus „ein Störenfried“²⁰⁹ (VS 146), Hera eine Meckerliese, die ihre Diener verprügelt (s. VS 146), und Poseidon, der am ganzen Körper, auch im Inneren des Mundes tätowiert ist, „[e]in seniler Deckwischer“²¹⁰ (VS 146), „sein Bart stinkt wie ein Fischotter“²¹¹ (VS 146). Hephaistos bezeichnet er als „impotentes Hinkebein, Kameltreiber, klauenden Landstreicher, verachtenswerten Hahnrei, Trunkenbold, einen mit Säure überzogenen Klempner“²¹² (VS 147).

Den parodistischen Effekt erzeugt Brakman unter anderem auch durch die Trivialisierung der mythischen Vorlage. So bewerfen die stymphalischen Vögel die Argohelden mit Exkrementen (s. VS 150) statt mit ehernen Federn, wie es aus dem Mythos bekannt ist.

4.2.5.4 Verquickung von Autobiographie und Fiktion als parodistische Strategie

Laut Goedegebuure (2012: 152) bestehen Brakmans parodistische Strategien in der Vermischung von autobiographischen Momenten mit fiktiven Werken der Weltliteratur. Auch J. H. Snijder und Bertram Mourits bemerken, dass Brakman in seinem Argonautenroman die persönliche Mythologie mit der griechischen Mythologie verwoben hat (s. Snijder 1993: 43; Mourits 1993: 113). Snijder ist der Ansicht, dass *Ein fremder Stamm hat mich geraubt* als ein Schelmenroman, der mit autobiographischen Zügen verflochten ist, gelesen werden kann, da sich das Werk einerseits aus mythisch-archetypischen Geschichten, die Brakman „die Urschichten des erzählenden Gesteins“²¹³ (zitiert nach Snijder 1993: 43²¹⁴) nennt, und andererseits aus seinen

²⁰⁴ „in ploegendienst dag en nacht bespringen“

²⁰⁵ „Ze zijn wit als sneeuw want ze bepoederen zich met fijngemalen gips voor en achter en ook het gezicht.”

²⁰⁶ „een berucht drinker en cafévechter”

²⁰⁷ „[laten] onbekommerd hun buik hangen en uitzakken”

²⁰⁸ „het zich gemakkelijk had gemaakt en lui en loom, gesteund in een paar kussens zijn nagels lag schoon te maken of zijn drietand op te poetsen”

²⁰⁹ „een druktemaker“

²¹⁰ „[e]n seniele dekzwabber“

²¹¹ „zijn baard stinkt als een visotter“

²¹² „impotente mankpoot, kameeldrijver, snaaiende landloper, verachtelijke hoorndrager, zuiplap, een van zuur uitgeslagen loodgieter”

²¹³ „de oerlagen van het verhalend gesteente“

eigenen Erlebnissen speist (ebd.). In *Ein fremder Stamm hat mich geraubt* kommt der Erzähler Jason wie der Autor selbst aus Scheveningen, dem Stadtbezirk Den Haags, der in der Jugendzeit des Schriftstellers vor allem von Fischern und Arbeitern bewohnt war (s. Vervaeck 2016: 73). So wächst Jason in einem Fischer- und Arbeitermilieu auf. Brakmans Eltern stammen aus der niederländischen Provinz Zeeland, wo er bei seinen Verwandten die Ferien verbrachte. Davon ist mehr in Brakmans autobiographischem Roman *Een winterreis* zu erfahren. Unter den Personen, die in *Een winterreis* vorkommen, sind Onkel Arie und Jan Loof, ein Bekannter seines Vaters. Beide Figuren kehren in *Ein fremder Stamm hat mich geraubt* zurück, Onkel Arie als Jasons Erzieher und Loof als Priester des Zeustempels in Zeebrugge. In Brakmans Werken ist es nicht unüblich, dass Personen aus einem Roman in einem anderen auftauchen. Der Bezug zu Zeeland im Jason-Roman wird dadurch hergestellt, dass der Diener Onkel Aries, der Kentaur, den Jason seinen Opa nennt, familiäre Beziehungen in Zeeland unterhält. Einmal jährlich verreist er dorthin in die Ferien, von wo er dem kleinen Jason Spekulatius und andere Süßigkeiten sowie fesselnde Geschichten mitbringt. Von seiner letzten Reise in die Heimat erzählt der Kentaur über den von den Griechen per Schiff angelieferten heiligen Gegenstand, das Bild des Widdergottes mit dem purpurroten und mit Gold verzierten Vlies. Nach Deutung von Mourits scheint die persönliche Mythologie zum Schluss des Romans über die „mythische Mythologie“ (Mourits 1993: 114) die Oberhand gewonnen zu haben, denn am Ende kehrt die Hauptfigur zu Frau Boender in seine Heimat Scheveningen zurück, womit er an den Tag legt, dass die Heimkehr das eigentliche Ziel seiner Reise war (ebd.: 113). Meines Erachtens parodiert Brakman damit auch das Genre des Abenteuerromans, da sich herausstellt, dass das angestrebte Ziel der Quest nicht die Vollbringung großer Taten und eine Belohnung, sondern die Rückkehr in die Kindheit und Geborgenheit des Mutterschoßes ist. Jason sucht nach dunklen Räumen, was eine regressive Tendenz darstellt. Das Ducken im dunklen Vorderraum des Schiffes stellt den Wunsch dar, in eine embryonale Position zurückzukehren. Nach Carl Gustav Jung (1992: 181) ist das Licht das Symbol des Bewussten, während das Dunkel das Unbewusste symbolisiert.

4.2.5.5 Das Nebeneinander von Ernsthaftem und Humorvollem als parodistische Strategie

Die Vermengung von Stilen und Sprachregistern gehört auch zu Brakmans parodistischen Strategien (s. Goedegebuure 2012: 152). Laut Bart Vervaeck (1996: 526) gehört die Kombination von Erhabenem und Banalem zur typischen Brakmanschen Ironie, in der das Pathetische mit dem Lächerlichen einhergeht. Auch Shanna Maertens (2009: 10) stellt fest, dass die ironische Vermischung von Pathos und Bathos zu einem der wesentlichsten Stilmerkmale Willem Brakmans zählt. Während das Pathos, das sich durch eine feierliche und emotionsgeladene Sprache kennzeichnet, dem erhabenen Stil zugeordnet wird (s. Kwiatkowski 1989: 316), verknüpft das Bathos als Stilfigur höhere und niedrigere Werte miteinander, woraus sich die Komik der Aussage ergibt²¹⁵. Auf der Makroebene ist die Vermischung von Pathos und Bathos in *Ein fremder Stamm hat mich geraubt* darin zu sehen, dass ein hochstilisiertes Epos über die Argonautenreise trivialisiert wird, indem die mythischen Helden auf die Suche nach

²¹⁴ Brakman, Willem (1987): *Jongensboek*. Amsterdam: Querido, S. 68

²¹⁵ vgl. <https://wortwuchs.net/stilmittel/bathos/>

einem bereits an Bord befindlichen und dazu noch gefälschten Gegenstand gehen, was ihr ganzes Unterfangen lächerlich macht. Auf der Mikroebene sind die Szenen zahlreich, in denen das Hohe und Niedrige gegenübergestellt werden. So wird der feierliche Moment der Namensgebung für Jason banalisiert. Auf dem Fischmarkt, umgeben vom „Gestank von Kisten mit Fischabfall“²¹⁶ (VS 7), spricht die Frau, die er seine Mutter nennt, mit vollem Mund seinen künftigen Namen aus: „‘Jason,’ rief meine Mutter, ihr Mund war fettig und glänzte von geräucherter Makrele“²¹⁷ (VS 7).

Das Zusammenspiel von Pathos und Bathos ist auch in der Reaktion Jasons nach der Belagerung des Turms der Sopsumer zu finden, bei der es den Argonauten gelingt, das Feuer am Turmeingang anzuzünden, was eine Explosion verursacht. Nach der Beschreibung der Folgen des Gefechts geht Jason sogleich zu einer belanglosen Erkenntnis über, was einen komischen Effekt erzeugt: „Alles in allem hatten diese Gefechte uns viel Zeit gekostet und kaum mehr eingebracht als den Verlust von Kämpfern und die Erkenntnis, dass die Bewohner der Gegend vom Bergbau lebten.“²¹⁸ (VS 139)

Witzige Einfälle sind im Roman reichlich vorhanden. Als Aietes das von Jason angebotene Vlies in einem jämmerlichen Zustand sieht, denn nach der langen Überseereise war es mit Algenwürmern und Seekäfern (s. VS 171) durchsetzt, äußert er sein Bedauern, „das Vlies nicht vor den Ofen legen zu können, um am Abend seine immer kalten Füße zu wärmen“²¹⁹ (VS 171). Im Labyrinth, in dem das gesuchte Widderfell hängt, kommentiert der herumirrende Jason scherzhaft: „Ich mag keine Irrgärten, sie verbinden die Möglichkeit, überfallen zu werden, mit der Unmöglichkeit zu flüchten“²²⁰ (VS 177). Wenn Jason seine Feinde über das Gelände des Schiffs wirft, scheint ihr Tod ihm gleichgültig zu sein, denn er sucht nach nebensächlichen und lustigen Gründen, um sich reinzuwaschen: „Einen von ihnen, der einen großen Spektakel machte und mit der Enthüllung von Tatsachen drohte, musste ich selbst über die Reling in das hellgrüne Wasser des Hafens gestoßen haben, wo er wegen der geklauten Gegenstände in seinen Taschen sofort sank.“²²¹ (VS 35), oder: „Wir warfen die Besatzung, die tatsächlich seltsame Mützen trug, über Bord, wo sie aber in ihren dicken Kleidern und merkwürdigen weiten Hosen sicher wenig Behagen gefunden haben werden.“²²² (VS 116)

²¹⁶ „de stank van kisten visafval“

²¹⁷ „‘Jason,’ riep mijn moeder, met een mond vet en glimmend van de gerookte makreel“

²¹⁸ „Alles bij elkaar hadden deze gevechten ons veel tijd gekost en niet veel meer opgeleverd dan verlies aan strijders en de wetenschap dat de bewoners uit de streek van de mijnbouw leefden.“

²¹⁹ „het vlies niet voor de haard te kunnen leggen om in de avond zijn altijd koude voeten te warmen“

²²⁰ „Ik hou niet van doolhoven, ze verbinden de mogelijkheid om overvallen te worden met de onmogelijkheid om te vluchten“

²²¹ „Een van hen, die een geweldig spektakel maakte en met opening van zaken dreigde, moest ik zelfs over de reling duwen in het lichtgroene water van de haven, waar hij direct zonk vanwege de gejatte spullen in zijn zakken.“

²²² „We gooiden de bemanning, die inderdaad vreemde mutsen droeg, overboord, waar ze maar weinig gemak zullen hebben gehad van hun dikke kleren en zeker niet van de merkwuurlijke wijde broeken.“

Humor ist ein fester Bestandteil der Brakmanschen Ironie. Bart Vervaeck, der den Humor im ganzen Oeuvre von Brakman detailliert untersucht hat²²³, kommt zu dem Schluss, dass die Spannweite des Komischen bei diesem Autor von skurrilem und manchmal heiterem Humor bis hin zum schwarzen und grotesken Humor reicht (Vervaeck 2012: 162, 164). Der Scherzende ist bei Brakman jemand, der zwischen einem euphorischen Kind und einem verbitterten Erwachsenen schwebt (ebd.: 178-179). Vervaeck beruft sich auf Freuds Erkenntnisse über den Witz, da sie sich für das Verständnis des Humors bei Brakman als besonders nützlich erweisen (ebd.: 159). Freud sieht den Witz als Ersatz für das Kinderspiel, wobei es im Humor nicht um eine Regression zum Infantilen, sondern um das Wiederfinden des Kindes im Erwachsenen geht (s. ebd.: 161-162). Wie wir in Kapitel 4.2.1 gesehen haben, schreibt Brakman aus der Position eines erwachsenen Kindes, was unvermeidlich zur Ironie führt. In dem Sinne bildet, wie Vervaeck es punktgenau formuliert, „[d]ie Verknüpfung von kritischem, sogar bitterem Erwachsensein mit der glückseligen Stimmung des spielenden Kindes [...] die zentrale Achse von Brakmans Humor“²²⁴ (ebd.: 162).

Vervaeck stellt weiterhin fest, dass Brakman oft die sogenannten gnomischen Formulierungen, d. h. klischeehafte Weisheiten, die im betreffenden Kontext sehr ironisch klingen, verwendet (s. ebd.: 173). Als die Argonauten von der Moddergatter Galeere mit Pfeilen beschossen werden, versucht Jason seine verängstigten Kameraden mit einem solchen gnomischen, nichtssagenden Spruch zu beruhigen: „‘Es ist nun einmal so,‘ sagte ich, ‘da kann man nichts machen, ihr müsst einfach denken, dass sie nicht da wären, wenn sie nicht da wären.‘ Aber das half nicht viel, [...]“²²⁵ (VS 182).

Ein weiteres Beispiel für klischeehafte Weisheit findet sich in der Erklärung Jasons, warum er sich vor der Teilnahme an Gefechten drückt:

„Obwohl es selbstverständlich war, dass meine Distanzierung auf den erbärmlichen Zustand meines verwundeten Beins zurückzuführen war, hörte ich später doch hier und da giftige Bemerkungen über meine privilegierte Position, sehr zu Unrecht, denn eine meiner großen Sorgen war, dass ich, wenn uns eine höhere Gewalt in die Flucht geschlagen hätte, mit Sicherheit zurückgelassen und einem schrecklichen Schicksal ausgesetzt worden wäre.“²²⁶ (VS 139)

Zu den gnomischen Formulierungen gehört auch Jasons Feststellung nach seiner Beinverletzung: „ein schwer verletzter Mann kann mit viel Hilfe rechnen“²²⁷ (VS 87). Ähnliche

²²³ Mehr über den Humor bei Brakman in: Vervaeck, Bart: Groen lachen: De humor bij Willem Brakman. In: Bernaerts, Lars/Vervaeck, Bart (2012): *Het binnenste buiten. Werk en leven van Willem Brakman*. Gent: Academia Press, S. 159-185

²²⁴ „[d]e combinatie van kritische, zelfs bittere volwassenheid met de gelukzalige stemming van het spelende kind [...] de centrale as van Brakmans humor“

²²⁵ „‘Het is nu eenmaal zo,‘ zei ik, ‘daar is niets tegen te doen, jullie moet (sic!) maar denken dat ze er niet zouden zijn als ze er niet waren.’ Maar dat hielp niet veel, [...]“

²²⁶ „Hoewel het vanzelf sprak dat mijn afzijdigheid te wijten was aan de ellendige toestand van mijn gewonde been hoorde ik toch later zo hier en daar venijnige opmerkingen over mijn bevoorrechte positie, zeer ten onrechte, want een van mijn grote zorgen was geweest dat indien een ruime overmacht ons op de vlucht had gedreven men mij zeker had moeten achterlaten, met een verschrikkelijk lot in het vooruitzicht.“

²²⁷ een zwaargewond man kan op veel bijstand rekenen“

Weisheit bekommt man von Schwester Dillinger zu hören, wenn sie sagt, dass sie wegen ihrer Hüftschmerzen viele Freunde gewonnen habe: „Hilflosigkeit ist anziehend“²²⁸ (VS 98).

Jason kommentiert die Schwäche, die er bei Herakles beobachtet, auf eine ironische Weise: „Eine solche Noblesse ist eine Schwäche auf einer rauen Fahrt, zum Beispiel bestünde eine große Chance, dass er sich zu einer möglichen Meuterei überreden und hinreißen ließe. Deshalb fand ich es, obwohl es undankbar erscheint, nicht schlimm, dass er uns verlassen würde.“²²⁹ (VS 148)

Ein weiteres Merkmal der Brakmanschen Humor ist die eigenartige Vermischung von grotesker Übertreibung und nüchterner Konstatierung (s. Vervaeck 2012: 176). Als die Argonauten in aller Eile Anstalten zur Flucht aus Moddergat mit dem gestohlenen Vlies machen, bemerken sie, dass einige ihrer Genossen fehlen, was Jason zu einer ironischen Äußerung veranlasst: „jede Gruppe kennt ihre Nachzügler, Nachhinker, Trödler, und die Stunde ihres Triumphs ist der übereilte Aufbruch“²³⁰ (VS 180).

Komische Wirkung ergibt sich aus ironischen Bemerkungen Jasons, während er aus sicherer Ferne das Kampfgeschehen beobachtet:

„Allerdings ist das auch die Phase des Geschreis und Gebrülls, die ich nie vertragen konnte. Es ist verständlich, dass jemand, dem ein Bein abgeschnitten oder der anderweitig verstümmelt wird, wie ein Schwein brüllt, aber es ist bedauerlich, weil es die Sinne betäubt und die pikanten Details des Kampfes verwässert. Daher trage ich im Kampf ständig Ohrstöpsel aus Bienenwachs, was ein großes Risiko darstellt, da man ein gut gemeintes ‘Achtung’ oder ‘Vorsicht’ überhören kann, aber dass ich es trotzdem getan habe, zeigt, wie groß meine Überempfindlichkeit gegenüber den harten, amorphen und elementaren Geräuschen ist.“²³¹ (VS 119)

Beispiele des heiteren Humors finden wir im witzigen Ratschlag Herakles‘ auf Jasons Bemerkung, dass die Frauen von Lemnos stinken: „Dann die Nase dabei zuhalten,“²³² (VS 65) oder in Jasons Kommentar beim Gastmahl in Driesum: „Ich mag Festmahlzeiten nicht, weil man immer antworten soll, wenn man gerade einen Happen genommen hat, dabei neige ich dazu, mich beim Kauen weit weg zu träumen, und auch das verstößt gegen die Gesetze des Banketts.“²³³ (VS 153)

²²⁸ „hulpeloosheid is aantrekkelijk”

²²⁹ „Een dergelijke noblesse is een zwakte op een barre tocht, de kans zou bij voorbeeld groot zijn dat hij zich door een eventuele muiterij zou laten ompraten en meeslepen. Daarom vond ik het, hoewel het ondankbaar lijkt, niet erg dat hij ons ging verlaten.”

²³⁰ „iedere groep kent zijn vertragers, achteranhinkers, treuzelaars, en het uur van hun triomf is het overhaaste vertrek”

²³¹ „Dat is echter ook de fase van het geschreeuw en gegil, waar ik nooit tegen heb gekund. Het is begrijpelijk dat iemand wie een been wordt afgeslagen of anderszins wordt verminkt brult als een varken, maar het is te betreuren want het verdooft de zinnen en vervlakt de pikante details van het gevecht. Ik draag dan ook steevast oordopjes van bijenwas in de slag, wat een groot risico is daar men een goedgeemd ‘pas op’ of ‘kijk uit’ kan missen, maar dat ik het desondanks toch deed laat wel zien hoe groot mijn overgevoeligheid is voor de barre, amorfe en elementaire geluiden.”

²³² „Dan de neus er maar bij dichthouden,“

²³³ „Ik hou niet van feestmaaltijden daar men er altijd antwoord moet geven juist als er een hap is genomen, daarbij neig ik ertoe ver weg te dromen terwijl ik zit te pruimen en ook dat is tegen de wetten van het banket.”

Das Bathos im Sinne von Verknüpfung von Hohem und Niedrigem findet in *Ein fremder Stamm hat mich geraubt* seinen Niederschlag unter anderem in lasziven Szenen und Ausdrücken. So zieht Brakman den Mythos über die Flucht von Phrixos und Helle auf dem fliegenden Widder mit goldenem Fell ins Banale, indem er Geschlechtsverkehr zwischen den Geschwistern suggeriert. Kühn beschreibt Brakman, wie sie dabei Schreie vor Ekstase ausstießen und wie der Koitus letztendlich zur Folge hatte, dass Helle „von der brüderlichen Rute schoss, wie ein Meteor herabsauste und im dunklen Meer verschwand“²³⁴ (VS 167). Damit zeigt Brakman, dass er nicht davor zurückscheut, ein mit Pathos aufgeladenes Mythologem ins Triviale umzukehren.

Eine der obszönen Szenen ist Jasons Aufenthalt im Krankenhaus, wobei er die Pflegerinnen mit lüsternen Mänaden vergleicht, die sich um seinen Penis versammeln:

„Natürlich gibt es kurze Augenblicke, in denen Reihen von Jungfrauen, in weiße Gaze gekleidet, in Anbetung niedersinken und Blumen auf meinen Schwerpunkt streuen oder mit erhobenen Armen, wie Katzen kreischend, vor Entsetzen zurückschrecken oder wie Mänaden bei dem Anblick rasend durch schwarze Wälder von einem Bergabhang rennen, in mondheller Nacht, in der gerade nicht gut zu sehen ist, was mit einem einsamen Wanderer geschieht.“²³⁵ (VS 89)

In zwei weiteren obszönen Szenen berichtet Jason, dass er sich nach dem Angriff eines Wildschweins stark in sein Geschlecht kneifen musste, um zur Besinnung zu kommen (s. VS 126), oder dass er sich bei Medeas Amme für die Überbringung der Nachricht an ihre Herrin mit „einem Kniff in ihre Brust“²³⁶ (VS 173) bedankte.

Um eine direkte Vulgärsprache zu vermeiden, benutzt Brakman scherzhafte Ausdrücke. So wird Zagreus „van roeper tot poeper“ (72)²³⁷ auseinandergerissen und Frau Boender legt ihre Hand auf Jasons „kareltje“ (27)²³⁸.

Eine ordinäre Sprache benutzt Tifus, um auf Hulas eine Salve von Beleidigungen abzuschließen. Er nennt ihn „einen renommierten Hinterlader“²³⁹ (VS 129) und spart nicht mit weiteren verletzenden Worten für den jungen Diener des Herakles: „Die wollüstige kleine Schlampe, sein Mund ist zu groß und wallt, wenn er spricht, seine Nase ist zu flach, zu stumpf, und man kann hineinschauen und sein kleiner Finger ist immer steif und nach oben gerichtet, wenn er gierig schluckt, was auf eine geheimnisvolle Weise nach einer fetten Einladung aussieht.“²⁴⁰ (VS 130) Wegen solcher schwerwiegenden Schmähungen tötete ihn Herakles.

²³⁴ „van de broederlijke roede schoot, neersuisde gelijk een meteor en in de donkere zee verdween“

²³⁵ „Natuurlijk zijn er de korte flitsen van rijen maagden die in wit gaas gekleed neerzinken in aanbidding en bloemen strooien naar mijn zwaartepunt, of met geheven armen, krijsend als katten terugdeinzen in ontzetting, of als Mainaden razend om de aanblik door zwarte bossen van een berghelling rennen, in maanverlichte nacht waarin net niet goed is te zien wat er gebeurt met een eenzame wandelaar.“

²³⁶ „een kneepje in haar borst“

²³⁷ Gemeint ist hier: „vom Mund bis zum Hinterteil“.

²³⁸ Ein Wort für ‚Pimmel‘, das Brakman selbst ersonnen hat.

²³⁹ „een gerenomeerde poepzweter“. „Poepzweter“ ist eine abwertende Bezeichnung für Homosexuelle.

²⁴⁰ „De wellustige kleine slet, zijn mond is te groot en golft als hij praat, zijn neus is te plat, te stomp en je kunt erin kijken en zijn pink staat bij het gulzig slobberen altijd stijf en recht omhoog, wat op een geheimzinnige wijze aandoet als een vette invite.“

4.2.6 Transtextuelle Beziehungen im Roman *Ein fremder Stamm hat mich geraubt*

In *Ein fremder Stamm hat mich geraubt* hat Willem Brakman wenig selbst erdacht. Zwar hält er sich an den Hauptfaden der Argonautensage, baut aber in seinen Text andere mythologische und biblische Erzählungen ein oder knüpft an die niederländische literarische Tradition an. Der Roman ist eine absichtliche Konstruktion, die aus einer Collage verschiedenster Quellen zusammengesetzt ist. Brakman vermischt Motive wie ein Kartenspiel, jongliert mit dem ausgewählten Stoff, um seine umfassende Bildung zu zeigen. Mit seinem Roman lädt Brakman den Leser ein, das aus Geschichten verwobene Knäuel zu entwirren.

Im Folgenden werden wir auf alle Transformationen des Argonautenmythos, die Brakman in seinem Roman vorgenommen hat, ausführlicher eingehen und jede der Veränderungen gemäß Genettes Theorie klassifizieren²⁴¹.

4.2.6.1 Nachahmung in Brakmans Argonautenroman

Wie in Kapitel 2.3 gezeigt, unterscheidet Genette zwei hypertextuelle Verfahren: die Transformation und die Nachahmung. Wie bereits geschildert, bezieht sich die Nachahmung auf die Imitation des Stils eines Werkes. Brakman imitiert den Stil von Apollonios, indem er den Sänger Orfeus über die Abstammung der Götter und Heroen auf seiner Leier nacherzählen lässt. Dies ist aber nicht das Einzige, das Brakman von Apollonios übernommen hat. Gerbrandy nennt ein paar Details, die in Nachschlagewerken über die griechische Mythologie nicht zu finden sind und die darauf hinweisen, dass Brakman sich neben anderen Quellen am Epos des Apollonios orientiert hat (s. Gerbrandy 2000). So winkt der Kentaur seinem Zögling Jason bei der Abfahrt der Argo zum Abschied (vgl. VS 41 und Apollonios 1947: 21, I 553-556). Wenn Medea die Wurzel des Krokus pflückt, um eine Zaubersalbe für Jason zuzubereiten, mit der er sich gegen die feuerspeienden Stiere schützen kann, stößt der ans Kaukasus-Gebirge gefesselte Prometheus einen lauten Schrei aus, denn der Krokus entsteht aus den Blutstropfen seiner Leber, von der ein Adler frisst (Apollonios 1947: 126-127, III 864-866). Bei Brakman hallt der Schrei des Prometheus in Aietes' Traum von einem mit flammenspuckenden Stieren kämpfenden Jungen wider (s. VS 163). In Aietes' Traum erzählt Medea ihrem Vater, dass sie von einem Stern, der sich vom Himmel löste und auf ihrem Schoß landete, geträumt hat (s. VS 163). In Jasons Trauminterpretation ist er dieser Stern (s. VS 163). Gerbrandy sieht hier Parallelen zum Vergleich Jasons mit einem Stern in Apollonios' *Argonautika* (s. Apollonios 1947: 29, I 774; 130, III 957-961).

Um die außergewöhnliche Stärke des Herakles zu beschreiben, wenn er etwa einen Baum entwurzelt, den er für sein neues Ruder benötigt, vergleicht Orfeus diesen Akt mit der Kastrierung des Uranos (s. VS 131) sowie mit „der Schlacht der Bäume“²⁴² (VS 130). *Die Schlacht der Bäume* (Originaltitel: *Câd Goddeu*) ist ein walisisches Gedicht aus dem vierzehnten

²⁴¹ Die in diesem Kapitel behandelten transtextuellen Elemente in *Ein fremder Stamm hat mich geraubt* sind eine überarbeitete und wesentlich erweiterte Version des Aufsatzes des Verfassers dieser Dissertationsschrift: Aleksandar Đokanović (2018): *Transformaties van de Argonautenmythe in de roman Een vreemde stam heeft mij geroofd van Willem Brakman*. In: *Neerlandica Wratislaviensia*, XXVIII, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław, S. 149-163

²⁴² „de strijd der bomen“

Jahrhundert. Laut keltischer Überlieferung besaßen die Druiden die Macht, Bäume in Krieger zu verwandeln und sie in die Schlacht zu schicken (s. Graves 1992).²⁴³

4.2.6.2 Formale Transposition in *Ein fremder Stamm hat mich geraubt*

Die größte Relevanz für unsere Untersuchung haben die formale und die thematische Transposition. Aufgrund der Vergleiche von Texten, die Brakmans Version der Argonautensage vorangehen, können wir feststellen, dass dem Autor als Hauptquellen für die Neufassung des genannten Mythos das Epos *Die Argonauten* von Apollonios von Rhodos sowie zwei Werke von Robert von Ranke-Graves, der Roman *The Golden Fleece* und die mythographische Studie *Griechische Mythologie*, dienen. Brakman hält sich im Großen und Ganzen an die ursprüngliche Legende, aber in einigen sehr wichtigen Aspekten weicht sein Roman vom Original wesentlich ab. Nachstehend werden wir zeigen, wie die chronologische Reihenfolge der Vorlagen durchbrochen wird, indem einige Episoden weggelassen, andere jedoch hinzugefügt werden. Weglassung und Hinzufügung, die Genette *Reduktion* und *Erweiterung* (Genette 1993: 313, 314) nennt, sind quantitative Transformationen, die zur formalen Transposition gehören.

4.2.6.2.1 Reduktion in Brakmans Argonautenroman

Brakman lässt in seinem Roman einige sehr wichtige Szenen aus der mythischen Geschichte weg. So wird Pelias im Roman überhaupt nicht erwähnt. Die Durchfahrt durch die Symplegaden, eine der wichtigsten Episoden in der Argonautensage, ist völlig getilgt. Der Totschlag des Königs Kyzikos durch Jason ist gestrichen worden. Eros, der seinen Pfeil in Medeas Herz schießt, kommt nicht vor. Die Zuflucht bei Alkinoos, bei dem die geheime Hochzeit von Jason und Medea stattfindet, bleibt ausgespart. Die Zauberin Kirke, die Jason und Medea von der Sünde reinigt, erscheint nicht im Roman von Brakman. Medeas Überwältigung des bronzenen Riesen Talos durch Zauberkünste wird ebenso aus dem Text entfernt.

Eine Erklärung für diese Reduktionen können wir in der Tatsache finden, dass Brakman die Argonautengeschichte in einigen Aspekten entmythisiert hat. Dies bedeutet nicht, dass das Fantastische im Roman beseitigt worden ist. Die fantastischen Elemente sind in der Tat ein wichtiger Bestandteil dieses Romans (s. Kapitel 4.2.1), jedoch stimmen sie nicht mit denen aus der originalen Sage überein. Während die olympischen Götter im Mythos eine aktive Rolle spielen, wird bei Brakman ihr Eingreifen in das menschliche Leben vollständig gelöscht. Zwar glauben die Protagonisten an Götter und rufen sie an, um ihnen eine sichere Fahrt zu gewährleisten oder in gefährlichen Situationen beizustehen, aber sie werden nicht auf die Bühne gebracht. Entgegen der Überlieferung beraten die Götter nicht untereinander den Verlauf der Heldenreise und steuern diese nicht auf ein gewünschtes und von Anfang an feststehendes Ergebnis hin. Nur einmal erscheint die Große Göttin, die durch die Bäuerin aus Ossenisse spricht und Jason den Auftrag erteilt, jedoch hat sie keinen Einfluss auf den Ausgang seiner Mission. In der mythischen Erzählung segeln Jason und seine Besatzung unter dem Schutz der Hera und der Pallas Athene. Hera war beleidigt, dass der iolkische König Pelias sich weigerte, ihr ein Opfer darzubringen. Um sich an ihm zu rächen, fasste sie den Plan, dass Jason die Zauberin Medea aus Kolchis holt, damit diese den abtrünnigen König mit ihrer Magie umbringt. Pallas Athene

²⁴³ <https://arsfemina.de/die-wei%C3%9Fe-g%C3%B6ttin/die-schlacht-der-b%C3%A4ume>

beteiligt sich am Aufbau des Schiffes Argo. Mit ihrer Hilfe passieren die Helden die Symplegaden. Dank Aphrodite und ihrem Sohn Eros verliebt sich Medea in Jason. Da wir bei Brakman nicht wissen, ob Medea und Jason eine Beziehung hatten, hat Eros demzufolge keine Funktion mehr und somit wird die Hochzeitszeremonie überflüssig. Das Märchenhafte vermied Brakman auch in den Episoden mit den zusammenprallenden Felsen sowie mit den Zauberkraften, die Kirke zur Entsöhnung einsetzte.

4.2.6.2.2 Erweiterung in Brakmans Argonautenroman

Auf der anderen Seite wird die originale Geschichte erweitert. Auf Lemnos, wo nur Frauen wohnen, sind bei Brakman auch Männer anzutreffen. Diese Männer sind Matrosen der Kriegsschiffe unter dem Kommando des Admirals Bloys van Treslong, einer historischen Persönlichkeit aus dem sechzehnten Jahrhundert. Wie wir in Kapitel 4.2.6.3.1 darlegen werden, verweist das Auftreten des Admirals Treslong darauf, dass die Zeitschicht in diesem Roman unbestimmt ist, was für die mythologischen Romane des zwanzigsten Jahrhunderts kennzeichnend ist (s. Meletinsky 1998: 275). So verwebt Brakman nicht nur das Griechisch-Archaische mit dem Zeitgenössischen, sondern auch mit dem Achtzigjährigen Krieg, um die Zeitlosigkeit seiner Geschichte zu betonen.

Eine andere Erweiterung bilden Episoden mit dem Motiv des Mordes durch Körperzerreiung. Auf diese Weise verlieren De Kraker und ein dicker Tänzer aus Driesum ihr Leben. Zum einen hat das Motiv mit Kannibalismus zu tun, wie im Fall des fett gemästeten Jungen in Driesum, dessen mit eigenen Händen und Fen garnierten Kopf die Argonauten serviert bekommen (s. VS 155). Zum anderen geht es um einen uralten Brauch der Befruchtung der Erde, den James George Frazer in seiner Studie *The Golden Bough* minutiös beschrieben hat. Darin liegt der Sinn des Todes des Orpheus, dessen Leib von den Mänaden auseinandergerissen wird, was am Ende des Romans auch mitgeteilt wird (s. VS 210). Auf die Sitte der Opferdarbringung zwecks Gewährleistung der Fruchtbarkeit verweist die Vermutung Jasons, dass er als Baby in einem Erntekorb von Onkel Arie versteckt wurde, „damit er nicht in Stücke gerissen und vermischt mit Gerste ausgesät wird“²⁴⁴ (VS 7). Laut Frazer wurde der heilige König am Ende seiner Amtszeit zum Zwecke der Fruchtbarkeit getötet, doch konnte er seine Regierung verlängern, indem ein Ersatzopfer, oft ein Knabe, dargebracht wurde (Frazer 1928: 406ff; s. auch Graves 1974a: 34)²⁴⁵

Was De Kraker betrifft, fiel er zum Opfer von Jasons Rache wegen schlechter Behandlung. Die Gelegenheit bot sich dem nachtragenden Jason, als regenarme Zeiten eintraten. Es war Brauch, dass der Oberpriester geopfert wird, wenn alle anderen Möglichkeiten der Regenbeschwrung wie die Schlachtung der Stiere erschöpft waren (s. VS 23-24). Doch Jason arrangiert mit Frau Boender, der Pythia des Orakels in Scheveningen, dass statt des Priesters sein böser Erzieher in den Tod geschickt wird. Sein zerstckeltes Fleisch wird auf Äckern verstreut, in der Hoffnung, Regen zu bringen und die Ernte sicherzustellen. Wie James Frazer dargelegt hat, verweist das Zerreien des Körpers auf das Ritual des Knigsmordes zwecks Fruchtbarkeit und Wohlstand, wobei die Seele und die Kraft des Königs auf seinen jungen Nachfolger

²⁴⁴ „om niet in stukken te worden gescheurd en met gerst vermengd te worden uitgezaaid“

²⁴⁵ mehr dazu im Kapitel 5.2.3.3.3.2.2

übertragen werden (Frazer 1928: 387).²⁴⁶ Der Mord an De Kraker bedeutet den Initiationsritus für Jason, der dessen Schiff übernimmt und sich erst dadurch als Anführer profilieren kann.

Erwähnt sei noch, dass auch Jason den Leichnam von Adsurpos in Teile zerlegt, nachdem er ihn mit einem Schwert erstochen hat. Es ist aber fraglich, ob dies der Wahrheit entspricht, denn Jason ist als Erzähler nicht zuverlässig, wie wir in Kapitel 4.2.3 gezeigt haben.

Zur Erweiterung gehört auch die *Weiterführung* (Genette 1993: 222), die analeptisch, proleptisch und paraliptisch sein kann (ebd.: 241). All diese drei Verfahrensweisen sind in dem Roman vorhanden. Die *Analepse* finden wir am Anfang des Buches, wenn Jasons Kindheit und Jugend beschrieben werden. Es ist das mythologische Faktum, dass Jason vom Kentauren Cheiron großgezogen wurde. Brakmans Hauptheld wächst neben dem namenlosen Kentauren auch mit einem schweigsamen Mann namens Arie auf. Der Kentaure war auch ein in sich gekehrter Mann, da er nach schlechten Erfahrungen und Misshandlung durch die Bockmänner auf den nördlichen Inseln „für den Rest seines Lebens gelernt hatte, kurz und bündig in einem demütigen Ton zu antworten“²⁴⁷ (VS 9). Er hatte einen großen Einfluss auf die Bildung des melancholischen Charakters von Jason. Wie sich der Kentaure meistens ins Hinterhaus an den Backofen zurückzog, so suchte auch Jason später Unterschlupf im Inneren des Schiffes. Außerdem regte der alte Mann Jasons Fantasie und Redelust an. Trotz seiner Wortkargheit kannte der Kentaure eine Unzahl spannender Geschichten, da er bis an den Rand der Welt gegangen ist (s. VS 9), nur musste sich Jason Mühe geben, um ihn zum Sprechen zu bringen (s. VS 9). Von seinem sogenannten Großvater wird Jason über fremde Völker, den religiösen Konflikt zwischen den Verehrern der Großen Mutter einerseits und Zeus andererseits sowie die Fehde zwischen den Kentauren und den Lapithen²⁴⁸ in Kenntnis gesetzt. Brakman weitet Jasons frühe Erlebnisse zusätzlich aus, indem er seinem Helden nach dem mörderischen Überfall auf Onkel Arie einen neuen Erzieher, De Kraker, zuweist. Dieser übernimmt die Sorge um den jungen Knaben und bewegt ihn dazu, Seemann zu werden.²⁴⁹

In der gegen Ende des Romans eingefügten *Prolepse* erfahren wir, wie es um das Schicksal der Argonauten nach Medeas Fluch bestellt war. Beinahe alle kommen ums Leben, nur Jason meint, dem Fluch entkommen zu sein (s. VS 210). Die proleptischen Passagen hat Brakman in verkürzter Form dem Roman *The Golden Fleece* von Robert Graves entlehnt²⁵⁰. Ganz in seiner Manier spielt Brakman mit der Vorlage, indem er das ungünstige Schicksal der mythischen Helden ins Komische umkehrt, woraus eine Parodie resultiert. Goedegebuure ist der Meinung, dass dies typisch für die schriftstellerische Kunst von Brakman ist: „Das narrative Werk von Willem Brakman ist durchgehend tragisch in Hinsicht auf das Thema, aber gleichzeitig komisch in Inszenierung, Charakterzeichnung und Stil. Die Ambiguität, kennzeichnend für die Moderne und Postmoderne, denen Brakman verpflichtet ist, manifestiert sich in großer Regelmäßigkeit mittels Parodie.“²⁵¹ (Goedegebuure 2012: 151) Der Humor ist ansonsten im Argonautenroman reichlich vorhanden. Mit einem witzigen Kommentar versieht

²⁴⁶ mehr dazu im Kapitel 5.2.3.3.2.2

²⁴⁷ „voor de rest van zijn leven had geleerd kort en bondig te antwoorden en wel op nederige toon“

²⁴⁸ Über die Feindseligkeiten zwischen den Kentauren und den Lapithen s. Kapitel 4.2.6.4.2 und 6.2.7.3.3; s. auch Kerenyi 1968a: 127-128, Graves 1974a: 327-328)

²⁴⁹ Über die Beziehung zwischen Jason und De Kraker s. Kapitel 4.2.6.2.3

²⁵⁰ Vgl. Brakman VS 201-203, Graves GF 544-555

²⁵¹ „Het verhalend werk van Willem Brakman is doorgaans tragisch qua onderwerp, maar tegelijk komisch in inscenering, karaktertekening en stijl. De ambigüiteit, kenmerkend voor het modernisme en postmodernisme waaraan Brakman schatplichtig is, manifesteert zich met grote regelmaat bij wijze van parodie.“

der Autor Meleagers Liebesqualen: „Das wirft den stärksten Eskimo vom Schlitten“²⁵² (VS 201) oder Autolukos' Stehlsucht: „Autolukos, der Dieb, der jemanden seiner Vorderzähne entledigen konnte, ohne dass dieser es merkte, [...]“²⁵³ (VS 202).

Im Folgenden werden wir zeigen, wie Brakman mit dem Ursprungstext vielfältig umgeht. Das letzte Kapitel von Graves' Roman „What Became of the Argonauts“ (GF 544-555) fasst Brakman kurz zusammen. Die näheren Informationen und Erläuterungen zu Vorkommnissen sind bei Graves herauszulesen. Zum größten Teil übernimmt er Details, formt aber die Vorlage auf spielerische Weise um, indem er ab und an vom Original abweicht, Personen und Gegenstände substituiert oder einige Sätze plagiiert.

Sowohl bei Graves als auch bei Brakman ist Autolukos fabelhaft reich geworden (s. VS 202; GF 548). Die Söhne des Phrixos, Frontis und Kutissoes, wurden von Peleus, dem König von Phthia, zum Tode verurteilt, ohne zu wissen warum, heißt es bei Brakman (s. VS 202). Der Grund war Blutrache, so Graves. Kytisoros erlag der Steinigung, während es Phrontis gelang, zu flüchten (s. GF 548-549).

Über Meleagers Schicksal gibt Brakman nur Hinweise, zu deren Klärung die Werke von Graves herangezogen werden müssen. Von diesem Argonauten schreibt Brakman lediglich Folgendes:

„Meleager, immer so stark und aufrecht, verliebte sich, war aber mit einer eifersüchtigen Frau verheiratet und hatte noch mit deren neidischen Liebhaber zu tun. Taschen wurden durchschnüffelt, Briefe und Fotos entdeckt und es gab noch eine Schwangerschaft [...] und man hörte ihn in Wäldern heulen und sich die Stirn zu Brei schlagen, bis er den Geist aufgab.“²⁵⁴ (VS 201).

Beim Nachschlagen im Roman von Graves bekommt man ein vollständiges Bild von den obenstehenden nur ansatzweise beschriebenen Ereignissen. Es geht um das Liebesdreieck zwischen Meleager, Atalante und Melanion. Meleager, der mit Kleopatra verheiratet war, fasste Zuneigung zu Atalante, in die auch Melanion verliebt war. Der neidische Nebenbuhler ging zur betrogenen Frau, um ihr Bescheid zu sagen. Kleopatra wusste von einer Prophezeiung der Schicksalsgöttinnen, der zufolge Meleager solange leben sollte, bis ein Holzsplit vom Feuer verschluckt wäre. Meleagers Mutter Althaia nahm es aus dem Feuer heraus und hielt es in einer Truhe versteckt. Sobald sie von der Liebchaft ihres Mannes hörte, begann Kleopatra voller Wut in den Gemächern ihrer Schwiegermutter herumzuwühlen, bis sie das unverbrannte Holzstück fand und es ins Feuer warf. Meleager wurde vom Fieber ergriffen und starb²⁵⁵. Danach ging Atalante auf den Heiratsantrag von Melanion ein, vor allem, weil sie ihm das zu erwartende Kind unterschieben wollte. Als sie dann von Althaia von dem wahren Hergang der Geschehnisse erfuhr, verachtete sie Melanion und weigerte sich, mit ihm das Bett zu teilen (s. GF 544-545). So lebte Melanion laut Graves kinderlos und unglücklich mit seiner Frau weiter (s. GF 549), während Brakman das Prozedere der Substitution, bzw. des Rollentauschs im Sinne von Genette

²⁵² „Dat slaat de sterkste Eskimo van de slee“

²⁵³ „Autolukos, de dief die iemand van zijn voortanden kon ontdoen zonder dat deze het merkte, [...]“

²⁵⁴ „Meleager, altijd zo sterk en rechtop, werd verliefd, was echter getrouwd met een jaloerse vrouw en kreeg ook nog te maken met een afgunstige medeminnaar. Er werden zakken nagesnuffeld, brieven ontdekt, foto's en ook was er een zwangerschap [...] en men kon hem horen huilen in de bossen en zich het voorhoofd tot pulp slaan tot hij de geest gaf.“

²⁵⁵ Einer anderen Fassung nach fiel Meleager im Kampf in Kalydon, nachdem er die Kraft verlor, weil seine Mutter Althaia das Holzsplit dem Feuer übergab. Das befahlen ihr die Furien, da Meleager seine Onkel, die Brüder seiner Mutter, getötet hatte. (s. Graves 1974a: 241).

(1993: 464) verwendet, da anstelle von Kytisoros, wie es in der Version von Graves ist, Melanion gesteinigt wird (s. VS 202).

Akastos, der Sohn von Pelias, der sich gegen den Willen seines Vaters den Argonauten anschloss, wird von einem Wildschwein getötet, als er gerade im Begriff war, einen Schluck Wein zu prüfen (s. VS 202). Brakman weicht von der Version von Robert Graves ab, der zufolge Akastos im Krieg gegen Peleus, den König der Myrmidonen von Phthia, getötet wurde. Zugleich tauscht Brakman die Rollen der Figuren aus, da bei Graves Ankaios von einem Eber aufgerissen wird, als er sich einen Becher Wein an die Lippen setzte. Obendrein plagiiert Brakman den dies begleitenden Kommentar von Graves, denn die Schlussfolgerung: „Aus seinem Schicksal entstand die Volksweisheit 'zwischen Lippen und Becher ist immer noch Platz für einen Unfall'“²⁵⁶ (VS 202) ist die leicht modifizierte Übersetzung des Satzes aus dem Ursprungstext: „Thus the proverb originated that 'There is many a slip 'twixt the cup and the lip.'“ (GF 550)

Die Substitution von Figuren und Objekten, die in Genettes Theorie zur pragmatischen Transposition gehört (Genette 1993: 425), betrifft die Episode des Zwistes zwischen zwei Brüderpaaren, und zwar den Dioskuren, Kastor und Polydeukes einerseits und ihren Verwandten, Idas und Lynkeus, andererseits. Die vier gingen auf Viehraub bei Ankaios und zerstritten sich über die Aufteilung der Beute dermaßen, dass sie sich gegenseitig umbrachten (s. GF 545-548). Brakman tauscht Figuren und Objekte wie auf einem Schachbrett aus. In seiner Version bildeten Ankaios, Lunkeus und Poludeukes eine Räuberbande, die Gold, Smaragde, Bernstein und Vieh plünderte. Bei Graves tauchen diese Kostbarkeiten in einem anderen Kontext auf, Ankaios blieb nämlich den Brüdern Gold, Smaragde und Bernstein schuldig, so dass sie diese Wertgegenstände durch Diebstahl der Rinder des Ankaios zu kompensieren gedachten (s. GF 546). Bei Brakman strafte der Gott die Dreiergruppe, als sie Poseidons prachtvolle Tiere stahlen, mit einer Zwietracht, dass sie sich gegenseitig ausmerzten (s. VS 201-202). So wurde Lunkeus von Poludeukes getötet, was mit Graves' Fassung übereinstimmt. Poludeukes seinerseits wurde daraufhin von Ankaios mit einem Bimsstein zerschmettert (s. VS 202). Bei Graves wird Polydeukes jedoch von Idas erschlagen, und zwar mit einem herausgerissenen Grabstein (s. GF 547). Ankaios ersticht auch Kastor und er selbst wird von einem Meteor getroffen, den Zeus der Allvater auf ihn stürzen ließ, da er seinen bluttriefenden Triumph feierte (VS 202). Auch hier permutiert Brakman Figuren und Objekte, denn in Graves' Variante wird Kastor von Idas ermordet und als er vor Freude über den Tod der Dioskuren, der Söhne von Zeus, tanzte, schickt der olympische Obergott aus Rache einen tödlichen Blitzschlag auf ihn. Wiederum kopiert Brakman von Graves, indem er schreibt, dass Ankaios „seine besiegten Gegner so sehr [verspottete], dass die Hirten in der Nähe die Finger in die Ohren steckten“²⁵⁷ (VS 202). Bei Graves spottete Idas über Zeus so laut, „that the shepherds who lived in a hut not far off stopped their ears for shame“ (GF 547).

Admetos, Koronos und Eurudamas wurden brave Bauern, bis sie von einer feindlichen Armee überrannt wurden (s. VS 202). Graves gibt auch an, dass sie nach der Teilnahme an der Argonautenfahrt zu ihren Herden zurückkehrten und eines gewaltsamen Todes starben. Koronos zog tatsächlich in den Krieg, in dem er von Herakles getötet wurde, während Admetos und Eurydamas einander in einem Zweikampf erstochen.

Melampos bekam plötzlich die Gabe, die Sprache der Insekten zu verstehen, was ihn beinahe in den Wahnsinn trieb (s. VS 202). Bei Graves lesen wir, dass die Schlangen, denen er

²⁵⁶ „Uit zijn lot ontsteeg de volkswijsheid 'tussen lip en beker is altijd nog plaats voor een ongeluk'.“

²⁵⁷ „zijn verslagen tegenstanders zozeer [bespote] dat de herders in de buurt de vingers in de oren stopten“

das Leben rettete, ihm aus Dankbarkeit die Ohren reinleckten, so dass er die Sprache der Insekten, der Würmer und der Vögel verstehen konnte. Die Schlangen galten als „Inkarnation der Seelen von Orakelheroen“ (Graves 1974a: 213)²⁵⁸.

Askalapos ertrank im Karpfenteich, heißt es sowohl bei Brakman als auch bei Graves. Brakman übernimmt von Graves auch den Kommentar zum Tod dieses Argonauten, variiert es jedoch ein wenig, indem er es mit einem *couleur locale* färbt. So lautet die Bemerkung: „kein Tod für einen Matrosen, der das Marsdiep überlebt hat“²⁵⁹ (VS 202) im Original wie folgt: „a strange fate for one who had survived the dangers of so many inhospitable seas and dangerous straits“ (GF 550).

In Graves' *The Golden Fleece* lässt sich Butes auf Sizilien nieder (s. GF 492), während er bei Brakman von Medeas Fluch eingeholt wird²⁶⁰. Boetes verabschiedete sich vom Leben, indem er ein paar Löffelchen vergifteten Honig aus Driesum zu sich nahm (s. VS 203). Die Vergiftung mit dem Honig ist nicht von Brakman neu erfunden, sondern ist eine Episode aus Graves' Buch, jedoch mit dem Unterschied, dass Butes überlebt (s. GF 386-390). Zum wiederholten Mal demonstriert Brakman, wie kennerisch er mit den Motiven der antiken Mythologie spielt. Es ist kein Zufall, dass gerade der Honig die Ursache für das Ableben des Butes ist, denn dieser Argonaut war „der berühmteste Bienenzüchter des Altertums“ (Graves 1974a: 149).

Herakles baute sich einen Scheiterhaufen, auf dem er sich verbrannte, wonach er am Himmelstor mit seiner mit Kupfer belegten Keule so hart klopfte, dass er der Götterfamilie einen Schrecken einjagte (s. VS 202-3). Laut Fortsetzung, die bei Graves zu lesen ist, konnten die verängstigten Götter nicht umhin, als dass sie ihn in den Olymp aufnahmen, wo er der Torwächter wurde (s. GF 554).

Zur *Paralipse*, d. h. Nebenepisode, die im Original nicht vorkommt, können wir Jasons Begegnung mit der mütterlichen Figur, Frau Boender, rechnen²⁶¹.

4.2.6.2.3 Kontamination in Brakmans Argonautenroman

Die Kontamination im Sinne von Mischung zweier (oder mehrerer) Hypotexte (Genette 1993: 359) stellt auch eine Art der *Erweiterung* dar. In Brakmans Bearbeitung der Argonautensage sind Kombinationen mit anderen Mythen zahlreich.

Ein direkter Verweis auf den Ödipus-Mythos ist Jasons entzündetes Bein. Er wird in einer Schlacht am Bein verwundet, infolgedessen er eine Zeitlang lahm geht (s. VS 123). Ödipus bedeutet eigentlich Schwellfuß, denn als er geboren wurde, hat sein Vater Laios ihm die Füße durchbohrt und ihn von einem Hirten auf dem Kithairon-Berg aussetzen lassen, damit sich das Orakel, dem zufolge der Knabe seinen eigenen Vater töten werde, nicht bewahrheitet. Trotzdem konnte Laios dem Schicksal nicht entgehen. Der Mord an De Kraker, den Jason in *Ein fremder Stamm hat mich geraubt* bewerkstelligt, kann im Sinne von Ödipus' Vatermord interpretiert werden. De Kraker, einer der Erzieher Jasons, hat seinen Zögling in seemännische Fähigkeiten eingeweiht. Demzufolge kann er als Jasons „geistlicher Vater“ (Đokanović 2018: 157) betrachtet werden. Anfangs war De Kraker gut zu dem Jungen, doch als Jason sein Entgelt verlangte, fing

²⁵⁸ zur Geschichte von Melampos s. Graves 1974a: 210-213; vgl. auch GF 549-550

²⁵⁹ „geen dood voor een zeeman die het Marsdiep heeft overleefd“

²⁶⁰ Es sei nebenbei erwähnt, dass Brakman das Schicksal einiger Argonauten, die Graves in seinem Roman erwähnt, weglässt. Es geht um Phaleros, Echion, Erginos, Argos und Nauplios (s. Graves GF 549-551).

²⁶¹ Mehr zur Bedeutung der Frau Boender in Jasons Leben s. Kapitel 4.2.6.3.3.4

De Kraker an, ihn schlecht zu behandeln und sogar zu schlagen (s. VS 19). Jasons Mutterbindung nimmt auch Bezug auf die Ödipusgeschichte. Ödipus heiratet, nicht wissend, seine Mutter und Brakmans Jason betrachtet seine Geliebte, Frau Boender, als Mutterfigur. Außerdem hatte Frau Boender bei der Ermordung von De Kraker ihre Hand im Spiel, genauso wie Iokaste zum Mord an Laios beigetragen hat. Als Laios vom Orakel hörte, fasste er den Entschluss, kinderlos zu bleiben und entfremdete sich von seiner Frau. Doch Iokaste machte ihn trunken und lockte ihn ins Bett, wonach sie den künftigen Vatermörder zur Welt brachte (s. Graves 1974b: 7). Iokaste und Frau Boender verbindet auch die Tatsache, dass beide Vertreterinnen der Großen Göttin auf der Erde sind, Frau Boender als Pythia des Orakels in Scheveningen und Iokaste als Priesterin der Göttin in Theben. Graves erläutert die Entstehung des Ödipus-Mythos damit, dass Ödipus die Stadt Theben im Kampf besiegte und ihren König umbrachte. Wie der damalige Brauch es gebot, erwarb er damit das Recht, die Königin und Oberpriesterin der eroberten Stadt zu heiraten (s. ebd.: 11). Da er ein Fremdling war, wurde er symbolisch zum Königssohn erklärt, was die patriarchalischen Sieger später als Patrizid und Inzucht missverstanden (s. ebd.).

Verweise gibt es auch auf den Mythos von Atlantis. Die Argonauten erblicken in der Ferne eine Insel, die am Horizont auftaucht, aber je näher man auf sie zukommt, desto weiter scheint sie unter Wasser zu verschwinden. Jason und Orfeus vergleichen die Fata Morgana mit der untergegangenen paradiesischen Insel Atlantis (s. VS 52, 121), die zum ersten Mal Platon in seinen Dialogschriften *Timaios* und *Kritias* erwähnt hat. Ihre Existenz ist nie bewiesen worden, worauf Orfeus mit einer Bemerkung, dass die Insel zumindest als ewige Inspiration für Dichter diene, anspielt:

„Durch diese Berichte, die im Laufe der Zeit in Umlauf gekommen sind, hat man begonnen, an der Existenz der Insel zu zweifeln, sie für eine optische Täuschung, ein Wolkenkuckucksheim zu erklären. [...] Und doch existiert sie, für Privilegierte hat sie den Schleier gelüftet, Füße, gewaschen und ungewaschen sind darüber gegangen und unter den Ungewaschenen sicherlich die des Dichters. Wer schon einmal dort war, weiß, dass dort vielleicht noch der Apfelpfad des Hesperidenbauernhofs blüht, möglicherweise geblüht hat. Es ist da, wo die durch Intrigen und Lästerungen gebrochenen Götter ihren Lebensabend fristen.“²⁶² (VS 122)

Hier stoßen wir auf eine weitere Referenz, und zwar auf den Mythos vom goldenen Apfelbaum, den Rhea als Hochzeitsgeschenk an ihre Tochter Hera gab. Den Garten mit göttlichen Äpfeln hüteten die Nymphen Hesperiden, Töchter des Atlas, sowie der Drache Ladon. Herakles war der einzige, dem es gelungen ist, die Äpfel aus dem Garten zu rauben und den Drachen zu töten (s. Graves 1974b: 138-139).

Jason stiehlt das Goldene Vlies aus „einem gepflasterten Labyrinth, dessen Wände aus Eibenbäumen bestanden“²⁶³ (VS 177). Die Idee vom Labyrinth übernahm Brakman wieder von Graves. In seinem Roman *The Golden Fleece* führt Medea Jason durch einen „paved maze, the walls of which were tall yew trees“ (GF 380) zu dem Goldenen Vlies. In Apollonios' *Argonautika* stiehlt Jason das Vlies im heiligen Hain (Apollonios 1947: 150-152, IV 123-166).

²⁶² „Door deze berichten, die in de loop der tijden in omloop zijn gekomen, is men ertoe overgegaan het bestaan van het eiland te betwijfelen, het voor een optische illusie te verklaren, een wolkenkoekoeksheim. [...] Toch bestaat het, voor bevoorrechten heeft het de sluier gelicht, voeten, gewassen en ongewassen hebben er rondgelopen en onder de ongewassene zeker die van de poëet. Zij die er zijn geweest weten te vermelden dat daar misschien nog de appelboomgaard van de Hesperidenboerderij bloeit, mogelijk heeft gebloeid. Het is daar dat door intriges en achterklap gebroken Goden hun levensavond slijten.“

²⁶³ „een geplaveide doolhof waarvan de wanden uit taxusbomen bestonden“

An dieser Stelle macht Brakman zusätzlich eine Anspielung auf den Mythos über Theseus und Ariadne. Den festgetretenen Pfad innerhalb des Labyrinths kann man als Ariadnefaden, mit dessen Hilfe Theseus den Weg zum Ungeheuer Minotauros fand und es tötete, verstehen: „Es stellte sich jedoch heraus, dass das Labyrinth keine Schwierigkeiten bereitete, so viele hatten sich mit Gewalt einen Weg aus der Mitte heraus gebahnt, dass ein Pfad entstanden ist, so dass es große Mühe kosten würde, den Weg zu verfehlen.“²⁶⁴ (VS 178). Übrigens vergleicht in Apollonios' *Argonautika* Jason sich selbst und Medea mit Theseus und Ariadne (Apollonios 1947: 131, III 997-1004).

Es sind zahlreiche Details, die auf die Transformation des Odysseus-Mythos hinweisen. Am Ende des Romans kehrt Jason zu Frau Boender zurück, was die zwei mit Odysseus und Penelope identifiziert. Genauso wie Odysseus während seiner Irrfahrt sieben Jahre mit der Zauberin Kalypso lebte, bevor er zu seiner treuen Gattin wiederkam, so verbrachte auch Brakmans Jason eine Zeitlang mit Medea, bis er Frau Boender wieder aufsuchte. Dass Jason in Kämpfen Ohrstöpsel aus Bienenwachs trägt (s. VS 119), ist eine weitere Anspielung auf die Odysseus-Geschichte, denn Odysseus verstopft seinen Ruderern die Ohren mit Bienenwachs, damit sie den verleitenden Sirenengesang nicht hören (s. Graves 1974b: 351). Der dicke Junge aus Driesum, der den Argonauten zum Essen angeboten wird (s. VS 154-155), ist mit einem Gefährten von Odysseus, der im Land der Laistrygoner zerstückelt und verzehrt wird, zu vergleichen (s. Graves 1974b: 347). Vor Schwester Dillinger zieht Jason das Schwert, um die Ordnung im Krankenhaus in Brielle wiederherzustellen (s. VS 96). Odysseus zwingt die Zauberin Kirke mit dem Schwert in der Hand, seinen vorher in Schweine verwandelten Kameraden ihre menschliche Gestalt zurückzugeben (s. Graves 1974b: 348-349). Odysseus steigt für eine Weile in den Hades hinab (s. ebd.: 349), während die Argo in Harlingen, in dem sich der Eingang zum Hades befindet, Halt macht (s. VS 116).

Dem Mythos zufolge war der Meeresherr Poseidon böse auf Odysseus, weil dieser seinen Sohn, den Kyklopen Polyphemos geblendet hat (s. Graves 1974b: 346). Deswegen legte er ihm allerlei Hindernisse in den Weg. Einmal rettet Pallas Athene Odysseus' Flotte vor Poseidons riesigen Wellen (s. ebd.: 353-354). An der Küste der Phaiaken angelangt, trifft Odysseus die schöne Nausikaa, die Tochter des Königspaares Alkinoos und Arete. Nausikaa versorgt den Fremden mit Nahrung und sauberer Kleidung (s. Kun 2003: 410). Auch in Brakmans Roman ist der Meeresherr dem Argo-Anführer feindlich gesinnt. Jason schreibt es seiner Treue zur Großen Göttin zu (s. VS 68). Die oben genannten Motive aus dem Odysseus-Mythos verbindet Brakman mit der Legende von Demeter und ihrer Tochter Kore. Poseidon lässt einen heftigen Sturm auf die Argo wehen, wonach sie in den Bauch eines Riesenwalfisches hineingelangt (s. VS 44-53). Im späteren Gespräch mit einer Wirtin namens Neel, die sich plötzlich in Kore verwandelt, stellt sich heraus, dass gerade sie, die Mädchengöttin, das Monster geschickt hat, um die Argo zu retten. Kore wollte Poseidon aus Rache das Schiff vor der Nase wegschnappen, weil Poseidon einmal in Hengstgestalt ihre Mutter Demeter besprungen hat, als diese versuchte, durch Verwandlung in eine Mähre ihm zu entrinnen (s. VS 62), was tatsächlich ein mythisches Faktum ist (s. Graves 1974a: 50-51). Die im Mythos bezeugte Retterin Pallas Athene wird also bei Brakman durch die junge Göttin Kore ersetzt. Ihre menschliche Gestalt, die Wirtin Neel, kann dementsprechend mit der lieblichen Königstochter Nausikaa identifiziert werden. Wie Brakman verschiedene Mythologeme geschickt miteinander verwebt, sieht man auch darin, dass Kores

²⁶⁴ „Het labyrint bleek echter geen enkele moeilijkheid op te leveren, zovelen hadden zich met geweld een weg uit het midden gebaad dat er een pad was ontstaan, zodat het grote moeite zou kosten de weg kwijt te raken.“

„Monster der Finsternis“²⁶⁵ (VS 62) seine Entsprechung in der Odysseussage findet. Odysseus fuhr nämlich an zwei Klippen vorbei, die zwei Meeresungeheuer, Skylla und Charybdis²⁶⁶, beherbergten. Dabei verschlang Skylla einige seiner Mitfahrenden (s. Graves 1974b: 351-352; Kun 2003: 429). Dass Kore ein Monster in ihrem Besitz hat, sollte nicht wundern, da sie gleichzeitig die Königin der Unterwelt ist. Es könnte auch sein, dass Brakman sich bei der Einbeziehung des Walfisches in seine Argonautengeschichte anderer Versionen über Jason bediente. Graves gibt in seinem Roman *The Golden Fleece* an, dass Jason auf dem Weg nach Dodona, wo er den Segen von Zeus für seine Reise einholte, sieben Tage und Nächte mit Meeresungeheuern kämpfte und von einem Untier sogar verschluckt wurde (s. GF 108, 119). Laut Kerényi (1968b: 210) ist Jason beim Vliesraub in den Mund eines Drachen hineingeraten. In beiden Versionen hilft ihm die jungfräuliche Göttin Athene, sich zu befreien (Kerényi 1968b: 210; GF 119).

Eigentlich führt uns das Unheil mit dem Walfisch zur Bibelgeschichte über den Propheten Jona²⁶⁷, der von einem großen Fisch verschlungen wird. Brakman kombiniert die Episode in Lemnos mit einer biblischen Legende und damit verbindet er verschiedene mythologische Traditionen. Man soll es für keinen Zufall erachten, dass Jason hier Kore begegnet. Den Bauch des Monsters kann man mit der Unterwelt vergleichen, in der Kore bzw. Persephone die eine Jahreshälfte bei Hades verweilt, während sie die andere Jahreshälfte mit ihrer Mutter Demeter auf der Erde verbringt.

Eine weitere Referenz auf die Bibel ist die Fähigkeit Jasons, Träume zu deuten, wie in der Szene, in der Jason die Träume des Großgrundbesitzers Aietes auslegt (s. VS 163; s. Kapitel 4.2.3). In der biblischen Legende von Joseph und seinen Brüdern tritt Joseph als Traumdeuter des Pharao auf²⁶⁸ (Bibel 1985: 46-47, Das erste Buch Mose, Kapitel 41).

Dass Jason auf dem Scheveninger Fischmarkt in einem Korb an Onkel Arie übergeben wird (s. VS 7-8), weckt Assotiationen mit der biblischen Erzählung über die Aussetzung Moses, den die Tochter des Pharao in einem Korb findet und sich seiner annimmt (s. Bibel 1985: 59-60, Das zweite Buch Mose, Kapitel 2). Auch der griechische Held Perseus wird in einer hölzernen Arche ausgesetzt (s. Graves 1974a: 215).

Die Kontamination umfasst auch ein Detail aus dem Herakles-Zyklus. Der Meeresherr Nereus zeigt dem Heroen den Weg zum Hesperidengarten, aus dem Herakles die goldenen Äpfel für König Eurystheus rauben soll (s. Graves 1974b: 139). In *Ein fremder Stamm hat mich geraubt* enthüllt Nereus Jason, wo sich Herakles befindet. Außer der Gabe der Prophetie besitzt der alte Gott die Gabe, seine Gestalt zu verändern (s. Graves 1974a: 33). Herakles musste zunächst mit zahlreichen Verwandlungen des Gottes fertig werden, bis dieser ihm verriet, wo der gesuchte Garten lag (s. Graves 1974b: 139). Auch bei Brakman nimmt der Meeresherr vielerlei

²⁶⁵ „monster der duisternis“

²⁶⁶ Skylla ist die Tochter des Meeresherrn Phorkys und der Nymphe Krataiis; Charybdis ist die Tochter des Poseidon und der Gaia (s. Grant/Hazel 2005: 129, 469).

²⁶⁷ Gott war zornig auf Jona, da er sich weigerte, die Stadt Ninive vor dem Untergang zu warnen. Daher ließ Gott Jona durch einen Riesenfisch verschlingen. Nach drei Tagen befreite sich Jona und erfüllte den Auftrag Gottes (Bibel 1985: 878-880, Der Prophet Jona).

²⁶⁸ Im Traum des Pharao erschienen sieben fette Kühe, die sieben magere Kühe auffressen, sowie sieben volle Ähren, die sieben dünne Ähren verschlingen. Joseph deutet dem Pharao, dass auf sieben gute Jahre sieben schlechte Jahre folgen werden. Der Pharao lässt in der Zeit der reichen Ernte Vorräte für die Zeit der Dürre sammeln. So rettet Joseph Ägypten vor der Hungersnot.

Gestalten an. So trifft ihn Jason als einen Zwerg, der mäuschenstill in einem Kinderstuhl sitzt, dann verwandelt er sich in einen betrunkenen Seemann in Stiefeln, in eine kahlköpfige Frau, in eine Blondine mit leuchtendem Busen, dann in eine Krabbe sowie in einen Riesenaal mit kleinen weißen Zähnen und letztendlich in eine Flutwelle, die droht, Jason in die Tiefe zu ziehen (s. VS 131-132). Meines Erachtens kann man die Vielgestaltigkeit des Nereus als Metapher für die Transformierbarkeit verschiedener Mythologeme in Brakmans Argonautenroman verstehen.

Hinzugefügt ist auch das Motiv der Bacchantinnen (s. VS 196-200). Die rasenden Frauen unter Leitung der Medea verwickeln die Argonauten in ein Handgemenge, aus dem sie gerade noch mit dem Leben davorkommen. Dazu kommt noch, dass sich Medea plötzlich in Polyphem²⁶⁹ (s. VS 199) verwandelt, womit Brakman wiederum zwei Mythologeme miteinander in Verbindung bringt.

Ebenso lässt Brakman die gemeinsamen Mythologeme aus der Argonauten- und Herakles-Legende miteinander verschmelzen. In der Argonautika erlaubt der berühmte König Amykos den Fremden nicht, sein Land zu verlassen, bis sie im Faustkampf mit ihm Kräfte messen (s. Graves 1974b: 220-221). Im Sagenkreis um Herakles zwingt König Antaios Fremdlinge zum Ringkampf. Als Sohn der Gaia gewann Antaios immer neue Kräfte durch Berührung der Erde. Als Herakles dies während des Ringens erkannte, hob er den schlaun König in die Luft, würgte ihn, bis dieser den letzten Atemzug aushauchte (ebd.: 140-141). Im Argonautenmythos kämpft Polydeukes, der Gewinner der Olympischen Spiele im Faustkampf, mit König Amykos (ebd.: 220). In Brakmans parodistischer Mythos-Umschreibung hält sich der Meisterschaftsgewinner Poludeukes abseits und überlässt Herakles den Kampf mit einem riesengroßen Mann namens Grote Pier. Herakles bezwingt den Hünen, indem er ihn in die Luft hebt und erwürgt (s. VS 84). Wenn Jason feststellt, „dass auch Gaia im Verlierer verloren hatte“²⁷⁰ (VS 85), ist es die unverhohlene Anspielung auf die Antaios-Geschichte. Es sei noch erwähnt, dass Robert Graves in seinem *The Golden Fleece* ein Detail hinzufügt, das auch Brakman übernimmt, und zwar, dass Grote Pier mit dem Rücken gegen die Sonne kämpfen will, damit sie seine Augen nicht blendet. Das hilft Herakles, um die richtige Position einzunehmen und ihn zu besiegen (VS 82ff; vgl. GF 271ff.). Eines bleibt offen in dieser Szene, und zwar, ob der Ausruf Herakles’ „Aktaios!“²⁷¹ (VS 84) ein Versehen oder eine Absicht des Autors war, zwei Figuren der griechischen Mythologie zu verwechseln.

4.2.6.3 Semantische Transposition in *Ein fremder Stamm hat mich geraubt*

Die zweite Art Transposition ist die thematische bzw. semantische Transposition, die weiterhin in *diegetische*, *rein semantische* (*psychologische*) und *pragmatische* Transposition unterteilt wird (Genette 1993: 404).

4.2.6.3.1 Diegetische Transposition in Brakmans Argonautenroman

Wie in Kapitel 2.3 erläutert, stellt die diegetische Transposition die Veränderung der Diegese dar, d. h. die Veränderung von Ort und Zeit, in der die Charaktere leben. Bezüglich der räumlichen Gestaltung spielt sich Brakmans Argonautengeschichte in den Niederlanden ab, das

²⁶⁹ Der Kyklop, den Odysseus blind machte (s. Graves 1974b: 346)

²⁷⁰ „dat ook Gaia in de verliezer had verloren“

²⁷¹ Der erste König von Attika (Graves 1974a: 85)

Orakel befindet sich in Scheveningen anstelle in Delfi, die Unterwelt ist in Harlingen und Colchis in Moddergat.

Was das Zeitkonzept betrifft, ist es nicht zurückverfolgbar, in welchem Zeitalter die Handlung stattfindet. Die Zeitgestaltung im Roman *Ein fremder Stamm hat mich geraubt* trägt auch zur erzählerischen Unzuverlässigkeit bei. Indem verschiedene Zeitebenen miteinander verflochten werden, wird der Realismuseffekt gestört und der ontologische Status der im Roman dargestellten Welt in Frage gestellt. Durch die logikwidrige und paradoxe Überschreitung der Zeitgrenzen wird der Verfremdungseffekt beim Leser erzielt und die Fiktionalität des Textes offengelegt.

Im Großen und Ganzen ist es schwer nachzuvollziehen, in welchem Zeitalter sich die Handlung des Romans abspielt. Nachdem der Ich-Erzähler seine Entführung aus dem zur modernen Babyausstattung gehörenden Kinderwagen beschreibt, versetzt er den Leser in eine völlig andere Zeitebene, in der das antike Hellas evoziert wird. In seiner Imagination lässt der Erzähler die griechischen Stämme der Ionier, Aioler und Achaier in ihrem Eroberungszug die niederländische Küste besetzen. Der weitere Verlauf der Geschichte ist von einer zeitlichen Unbestimmtheit gekennzeichnet, in der das Altertümliche und Zeitgenössische gleichrangig nebeneinander existieren. Auf der einen Seite sind Hotels und Cafés reichlich vorhanden, auf der anderen Seite kämpfen die Argonauten gegen ihre Feinde mit Schwertern, Speeren und Äxten.

Zahlreiche Details sprechen dafür, dass die Handlung im 20. Jahrhundert stattfindet. Am Binnenhafen von Zeebrugge macht Jason einen Spaziergang mit Onkel Arie „die chemische Reinigung, die Heringszelte und die aus braunen Balken grobgebaute Eisfabrik entlang“²⁷² (VS 10). Auf der Terrasse des „Herenlogements“²⁷³ (VS 195) in Harlingen sitzend, bemerkt Jason Fußstapfen im Sand und denkt, dass diese von „einer Exkursion, einem Ausflug, einer Schulklasse, einem Sportverein in geistiger Vorbereitung“²⁷⁴ (VS 196) stammen. Zum anderen erweist sich, dass Brakman eine mythisch-archaische Geschichte nur scheinbar in sein Jahrhundert verlegt hat. Man kann sich kaum vorstellen, dass die Argonauten aus der ursprünglichen Sage mit Vorräten, die Brakmans Jason bei Einschiffung auf die Argo aufzählt, ausgerüstet waren: „Tabak und Zigarren, einen guten Humidor, um die letztgenannten trocken zu halten, fernerhin Lorbeerlakritz, Schokolade für die schlechten Momente und Grießmehl für den Brei bei eventuellen Magenbeschwerden nach Rückschlägen und Entbehrung“²⁷⁵ (VS 40).

Manchmal gehen die Zeitebenen unmerklich ineinander über, als ob es die normalste Sache ist, etwa wenn die Realität der Antike mit der des 20. Jahrhunderts vermischt wird. Im Schiff der Achaier glaubt die Ich-Figur vorerst, „das örtliche Schiff die Königin Wilhelmina“²⁷⁶ (VS 13) erkannt zu haben. Die „Koningin Wilhelmina“ war eine moderne Fähre, die im Zeitraum von 1927 bis 1966 zwischen Vlissingen und Breskens fuhr und die im Jahr 1967 verschrottet

²⁷² „langs de stomerij, de haringtentjes en de bonkige ijsfabriek van bruine balken“

²⁷³ Das Herenlogement war ursprünglich eine Herberge für Herren und heute ist es ein Hotel für vornehme Gäste.

²⁷⁴ „de excursie, het uitstapje, een schoolklas, een sportclub in geestelijke voorbereiding“

²⁷⁵ „tabak en sigaren, een goede humidior om de laatste droog te houden, verder laurierdrop, duimdrop, chocolade voor de slechte momenten en griesmeel voor pap bij eventuele maagklachten na tegenslag en ontbering“

²⁷⁶ „de provinciale boot de Koningin Wilhelmina“

wurde.²⁷⁷ Ferner hält noch ein Schiff aus dem 20. Jahrhundert Einzug in die uralte Sage von den minoischen Helden. Auf hoher See begegnen die Argonauten der „Neeltje Jacoba“ (VS 68), ein Motorrettungsboot, das 1929 gebaut wurde und jetzt im Museumhaven Zeemanschoop in der Ballumerbucht auf der friesischen Insel Ameland zu besichtigen ist²⁷⁸. Dass die Zeitgrenzen verwischt werden, belegt auch die eklektizistische Darstellung eines religiösen Bauwerkes. Das Orakel der Frau Boender befindet sich nämlich im Turm der Julianakirche am Nieboerweg²⁷⁹ in Scheveningen (s. VS 24, 26).

Das Archaische wird nicht nur mit dem Zeitgenössischen, sondern auch mit dem Mittelalterlichen kombiniert, was der folgende Satz illustriert:

„Zeebrugge ist nur ein Außenhafen von Brügge, der bekannten Tuchstadt, die weiter landeinwärts über einen regen Binnenhafen verfügt. Da lagen die Piraten, die Kriegsschiffe und die Handelsschiffe und darum herum diese Welt, die ich bis ins Mark verabscheue und verabscheuen werde: Schuppen, Lagerhäuser, windige Gassen, Hotels und Cafés.“²⁸⁰ (VS 14-15)

Die Stadt Brügge war im Mittelalter für das Tuchgewerbe berühmt und genoss internationalen Ruf wegen der Spitzenqualität ihrer Stoffe. Hotels und Cafés verweisen auf das 20. Jahrhundert, während Piraten seit über 3000 Jahren auf den Weltmeeren ihr Unwesen treiben.²⁸¹

Das Mittelalter wird auch in der Episode, in der die Argonauten von den Männern mit schwarzen Mützen, zu einer Konfrontation herausgefordert werden, heraufbeschworen. Jason schickt Kameraden, aus ihrem Schiff Waffen zu holen, unter anderen *goedendag* und *koevoet* (s. VS 81). Der *goedendag* war eine Waffe, die in der berühmten Schlacht der Goldenen Sporen eingesetzt wurde. Der Kampf wurde am 11. Juli 1302 zwischen der schwächeren flämischen und der überlegenen französischen Armee ausgetragen, wobei die Flamen den Sieg davontrugen. Die Schlacht fand 1838 ihre künstlerische Gestaltung im namhaften Roman *De leeuw van Vlaanderen* von Hendrik Conscience. Der *koevoet* ist das Brecheisen, das im Ritterroman *Karel ende Elegast* (ca. 1250)²⁸² vorkommt. Willem Brakman nennt diese Kampfgeräte nicht beliebig, sondern mit einer klaren Absicht, und zwar um die Referenzen auf wichtige literarische Werke der niederländischen Literatur zu machen.

²⁷⁷ Angabe auf der Webseite: <https://www.psdnet.nl/veerboot-koningin-wilhelmina/>

²⁷⁸ <https://www.neeltjelijacob.nl/neeltjelijacob-historie/>

²⁷⁹ bei Brakman: Nuboerweg (VS 24)

²⁸⁰ „Zeebrugge is maar een buitenhaven van Brugge, de bekende lakenstad, die verder landinwaarts over een druk bezette binnenhaven beschikt. Daar lagen de piraten, de oorlogsschepen en de handelsschepen en daaromheen die wereld waar ik tot in het merg een hekel aan heb en zal hebben: loodsen, magazijnen, winderige straatjes, hotelletjes en cafés.“

²⁸¹ Piraten gab es bereits in der Antike, also zum Zeitpunkt der Entstehung der Argonautensage. Sie erlebten ihre Blütezeit zwischen dem 16. und dem 18. Jahrhundert und sind heute noch aktiv (s. <https://www.planet-wissen.de/gesellschaft/verbrechen/piraten-die-herren-der-sieben-meere/index.html>).

²⁸² Im mittelalterlichen höfischen Roman *Karel ende Elegast* bekommt König Karl der Große im Traum den Auftrag von einem Engel, mitten in der Nacht stehlen zu gehen. Die göttliche Vorsehung will, dass Karl der Große beim Einbrechen bei seinem Schwiegerbruder Eggeric entdeckt, dass dieser eine Verschwörung gegen ihn angezettelt hat. Karls Kompagnon Elegast benutzt den *koevoet*, um das Burgtor des Eggeric aufzubrechen (s. *Karel ende Elegast*, S. 41, Vers 733 unter: https://bulkboek.online/bulkboek.online/wp-content/uploads/2020/05/1-Online_Karel_en_Elegast_2020.REVISED.pdf).

Das Auftreten von Admiral Willem Bloys van Treslong²⁸³ (1529-1594), der gegen die spanische Armada im Achtzigjährigen Krieg²⁸⁴ kämpfte, macht die zeitliche Ambiguität noch komplexer. In Vrouwenpolder, einem Dorf auf der Halbinsel Walcheren, tauchen die Argonauten in das Ambiente des 16. Jahrhunderts ein. Da treffen die griechischen Heroen auf die spanischen Galionen sowie die Kriegsschiffe der niederländischen Wassergeusen²⁸⁵ unter dem Kommando des Admirals Treslong. Treslong kommt mit Jason ins Gespräch und nimmt ihn in ein Dorfwirtshaus mit (s. VS 55-6). Etwas später posiert der Admiral für sein Porträt, während ein *geuzenlied*²⁸⁶ und die Parole „liever Turks dan Paaps!“²⁸⁷ (VS. 60) durch die Gegend widerhallen (s. VS 63-4).

Im Roman fällt der Name einer weiteren historischen Figur, und zwar der von Otto von Bismarck (1815-1898), wenn Orfeus die Große Göttin unerwartet mit dem ersten Kanzler des Deutschen Reiches vergleicht: „Ich sehe sie sogar als Bismarck in seinem Garten spazieren, wie eine wirbelnde, schneeweiße Wahnidee“²⁸⁸ (VS 74). Man gewinnt den Eindruck, dass beide Erzähler, Jason wie Orfeus, aus einer überzeitlichen Perspektive berichten, die ihnen erlaubt, enorme Zeitsprünge zu machen. Sie sind nicht durch die Zeit eingeschränkt und lassen ihre Fantasie sich über Jahrhunderte hindurch bewegen. Desgleichen kommt das Aufeinanderprallen verschiedener temporaler Ebenen zum Ausdruck in Orfeus‘ Gesang von der Schöpfung der Welt durch die Muttergöttin, in der die Keizerstraat²⁸⁹ plötzlich auftaucht: „Darin hieß es auch, dass sich die Göttin einst die eiskalten aber wunderschönen Hände gerieben habe, woraufhin eine Schlange entglitten sei [...] ‘Wahrscheinlich aus Neugier,’ sagte Orfeus, der offenbar etwas ganz anderes sagen wollte, erlaubte sie dem riesigen Tier, sie zu lieben und es war während dieser Tat, dass die Flüsse entsprangen, die Berge sich knarrend erhoben, die Keizerstraat gebaut wurde und die Seen sich mit Früchten des Feldes füllten”²⁹⁰ (VS 71). Dies ist Brakmans Strategie, die mythologischen Elemente mit seinen eigenen biographischen Daten zu vermengen (s. Kapitel 4.2.5.4).

Wie die Zeitschichten im Roman verschmelzen, zeigt auch die Beschreibung einer Statue, in der die uralte Große Göttin mit der Gottesmutter Maria zusammenschmilzt. Außerdem steht sie nicht wie erwartet in einem Tempel, sondern in einer Kapelle:

²⁸³ s. kurze Biographie des Admirals Treslong: <http://zeeroverly.nl/history/treslong.htm>

²⁸⁴ Spanisch-Niederländischer Krieg (1568-1648), nach dem die Niederlande die Unabhängigkeit von Spanien erlangten.

²⁸⁵ Die Geusen (niederländisch: *geuzen*) waren die niederländischen Aufständischen gegen die spanische Herrschaft im 16. und 17. Jahrhundert. Die Wassergeusen (niederländisch: *watergeuzen*) waren Kaperfahrer, die im Achtzigjährigen Krieg die spanischen Schiffe plünderten und zum Kentern brachten.

²⁸⁶ Ein Geusenlied ist ein Lied, das die Heldentaten der Geusen lobpreist.

²⁸⁷ Die antikatholische Parole, welche die protestantischen Geusen gegen die katholische Unterdrückung des spanischen Königs Philipp II. gebrauchten (s. <https://historiek.net/liever-turks-dan-paaps-geuzen/104366/>)

²⁸⁸ „Zelfs zie ik haar als Bismarck wandelend in zijn tuin, als wervelende, sneeuw witte waanidee“

²⁸⁹ Einkaufsstraße in Scheveningen.

²⁹⁰ „Hierin werd dan ook verteld dat de Godin zich op een keer in de ijsskoude maar wonderschone handen had gewreven, waarna daaraan een slang was ontgleden. [...] ‘Vermoedelijk uit nieuwsgierigheid,’ zei Orfeus, die kennelijk iets heel anders had willen zeggen, ‘stond zij het enorme dier toe haar te beminnen en het was tijdens deze daad dat de rivieren ontsprongen, de bergen krakend verrezen, de Keizerstraat werd gebouwd en de meren zich vulden met de vruchten des velds”

„‘Auf Duiveland’, sagte Orfeus, ‘in Sirjansland steht eine kleine Kapelle, in der die Mutter sitzt, eine ruhige Gestalt in einer blau glasierten Steingutschürze, und sie blickt lächelnd auf ein molliges Kind zu ihren Füßen. Neben ihr steht ein kurzes, aus weißem Marmor geschnitztes Kreuz mit zwei Schalen am Fuß, für die kleinen Beiträge sowie für Obst und Nüsse. Auf einem mit Sand aus der Oosterschelde bestreuten Tisch, mit ein paar Muscheln und einem Muschelhorn darin, steht eine einfache versilberte Vase, in die im Prinzip die duftenden Lilien gestellt werden können, die die Göttin so sehr schätzt. In ihrer linken Hand umklammert sie eine kleine gefleckte Schlange und ein silberner Mond ruht auf ihrer Brust.’”²⁹¹ (VS 72-73)

Es liegt auf der Hand, dass in diesem Standbild die christliche Madonna mit der obersten Göttin der uralten Einwohner Griechenlands fusioniert. Das Kind und das Kreuz deuten auf die Mutter Jesu, der Mond auf die Mondgöttin Selene und die Schlange auf die Unterweltgöttin Hekate hin. Vielleicht sollte man in der Verschmelzung von Mater Dei und Magna Mater ein Sinnbild für das Zusammenschmelzen verschiedener Zeitebenen im Roman suchen.

Ein Exkurs sei hier erlaubt. Das oben beschriebene Bild der Jungfrau Maria ist keine Erdichtung von Brakman, sondern ist eine der vielen wörtlichen Übernahmen aus dem Roman *The Golden Fleece* von Robert Graves (s. dazu Kapitel 4.2.6.4.2):

„The calm, blue-aproned figure of the Mother, in glazed earthenware, smile benignly down on the chubby infant Zagreus at her feet – he who was doomed to die miserably for the good of the people – and beside her rose a plain, squat cross, cut from white marble, with twin hollows at its base to receive petty offerings of fruit and nuts. Hypsipyle had spread the table on which the Goddess stood with sea-sand and cockle-shells, and in the costly silver vases on either side of the cross shone the scented lily flowers that the Goddess loved. Only the little spotted snake that she held in her left hand, and the silver moon that dangled on her bosom, reminded visitants of her darker aspects. Her coronal was of stars.” (GF 201-202)

Dass die Urgöttin auf synkretistische Weise die Gestalt der Jungfrau Maria annimmt, soll nicht wundern. Im Christentum wurden die göttlichen Attribute der archaischen Großen Mutter auf Maria übertragen (s. Mai 2014: 119; Davis 1971²⁹²). Die antike Stadt Ephesos spielte dabei eine entscheidende Rolle. Die Schutzgöttin der Stadt war Artemis, die als Jagd- und Fruchtbarkeitsgöttin sowie Hüterin der Frauen und Kinder angebetet wurde. Ihr Kult in Ephesos geht auf eine Überlieferung zurück, der zufolge das Bildnis der Göttin vom Himmel gefallen sei (vgl. Mai 2014: 117). Einer anderen Legende nach sei Maria mit dem Evangelisten Johannes nach Ephesos gegangen, wo sie die letzten Jahre ihres Lebens verbracht habe und dort in den

²⁹¹ „‘Op Duiveland,’ zei Orfeus, ‘en wel in Sirjansland, staat een kapelletje, daarin zit de Moeder, een rustige gestalte in een blauw schort van geglazuurd aardewerk en ze kijkt glimlachend neer op een poezelig kind aan haar voeten. Naast haar staat een kort kruis uit wit marmer gehouwen met twee kuiltjes aan de voet, voor de kleine bijdragen en ook voor fruit en noten. Op een tafeltje bestrooid met zand uit de Oosterschelde waarin enkele schelpen en een kinkhoorn staat een eenvoudig verzilverde vaas, waar in principe de geurige leliën in kunnen worden gezet die de Godin zo op prijs stelt. In haar linkerhand klemt ze een kleine gevlekte slang en op haar boezem rust een zilveren maan.’”

²⁹² s. Kapitel „Maria und die Große Göttin“: <https://arsfemina.de/am-anfang-war-die-frau/maria-und-die-gro%C3%9Fe-g%C3%B6ttin>

Himmel aufgefahren sei (vgl. ebd.: 119)²⁹³. Obwohl das Christentum im Römischen Reich zur Staatsreligion erhoben wurde, lebte die Große Göttin noch lange im Volksglauben weiter, so dass die Sehnsucht nach ihr nach einem neuen Objekt suchte (vgl. ebd.). In Maria sah man „die wiedergeborene alte Göttin“ (Davis 1971²⁹⁴). So konnte es geschehen, dass Maria im Jahre 431 auf dem Konzil von Ephesos als *Theotókos* (Gottesgebäerin, Gottesmutter) anerkannt wurde (s. Mai 2014: 119). Die Identifikation der Mutter Gottes mit der Großen Mutter ist ein in der Kunst oft vorkommendes Motiv, denn Maria wird häufig auf einem Halbmond stehend mit einem Sternenkranz um ihr Haupt abgebildet (s. Göttner-Abendroth 1982: 129).

Zusätzlich zu der Zeitreise durch verschiedene historische Epochen, wird im Roman eine mythisch-fantastische Welt herbeigezaubert, innerhalb welcher Kentauren, Orakel, zahlreiche olympische Götter und Göttinnen, die Unterwelt, Nymphen, Zauberer, der weissagende Eichenzweig Revue passieren.

Dieser Zeitrelativismus ist kennzeichnend für die Literatur der Moderne und Postmoderne. Eleazar Meletinsky (1998: 275) verweist in seiner Studie *Poetics of Myth* darauf, dass für mythologische Romane des zwanzigsten Jahrhunderts eine relativistische Zeitauffassung charakteristisch ist. Die Mythologisierung in modernen Prosawerken hat zur Überwindung sozial-historischer und raum-zeitlicher Grenzen geführt, meint Meletinsky (ebd.). Auch Joseph Frank postuliert in seinem dreiteiligen Aufsatz *Spatial Form in the Modern Literature*, dass die Zeitdarstellung in der modernen Literatur von der mythischen Zeitlosigkeit geprägt ist. Laut Frank (1945: 653) wird die objektive historische Zeit im modernen Roman durch die mythologische Zeit ersetzt, da die Handlungen und Geschehnisse innerhalb eines bestimmten Zeitraums lediglich als Verkörperungen ewiger Prototypen dargestellt werden. Die zeitliche Welt der Geschichte wird zur zeitlosen Welt des Mythos, was sich auch im Räumlichen ausdrückt (ebd.), denn „past and present are seen spatially, locked in a timeless unity which [...] eliminates any feeling of historical sequence by the very act of juxtaposition“ (ebd.).

Die Nivellierung der zeitlichen Differenzen rührt vom Zeitverständnis im mythischen Bewusstsein her. Der deutsche Kulturphilosoph Ernst Cassirer analysiert im zweiten Band seiner *Philosophie der symbolischen Formen* unter anderem den mythischen Zeitbegriff. Das mythische Bewusstsein bezeichnet Cassirer als „zeitloses“ Bewußtsein“ (Cassirer 2010: 125), da es „[f]ür den Mythos [...] keine Zeit, keine gleichmäßige Dauer und keine regelmäßige Wiederkehr oder Sukzession ‚an sich‘ [gibt]“ (ebd.: 127). Im Gegensatz zu dem geschichtlichen Zeitbewusstsein, das „sich auf eine feste ‚Chronologie‘, auf eine strenge Unterscheidung des Früher und Später [gründet]“ (ebd.: 130), ist eine „derartige Scheidung der einzelnen Zeitstufen [...] dem Mythos fremd“ (ebd. 130-131), meint Cassirer. Er knüpft an Schelling an, der den Ursprung der Mythologie in der „absolut vorgeschichtlichen Zeit“ (Schelling 1907)²⁹⁵ sah, die „als Moment,

²⁹³ Nach einer anderen, älteren Überlieferung ist Maria in Jerusalem entschlafen (<https://www.kirchenbote.de/Wo-lebte-und-starb-Maria>)

²⁹⁴ s. Kapitel „Maria und die Große Göttin“: <https://arsfemina.de/am-anfang-war-die-frau/maria-und-die-gro%C3%9Fe-g%C3%B6ttin>

²⁹⁵ Schelling unterscheidet absolut vorgeschichtliche Zeit, relativ vorgeschichtliche und geschichtliche Zeit. Der wahre Inhalt der vorgeschichtlichen Zeit ist nach Schelling die Entstehung der Mythologie, welche in der geschichtlichen Zeit „ein Fertiges und Vorhandenes“ (Schelling 1907) war. Die absolut vorgeschichtliche Zeit geht der relativ vorgeschichtlichen Zeit voran (s. ebd.).

als reiner *Ausgangspunkt*“ (ebd., Hervorhebung im Original) zu verstehen ist, in dem „das Ganze am Ende ist wie es am Anfang war“ (ebd.), weil es in ihm „keine *wahre* Sukzession von Begebenheiten, keine Folge von Zeiten“ (ebd.) sowie „kein wahres *Vor* und *Nach*“ gibt (ebd.). Es ist „im Grunde *zeitlose* Zeit“ (ebd.; Hervorhebung im Original), „eine Art Ewigkeit“ (ebd.). Ähnlich charakterisiert der rumänisch-amerikanische Religionswissenschaftler Mircea Eliade die „mythische Urzeit“ (Eliade 1957: 40). In seiner Abhandlung *Das Heilige und das Profane* macht er einen Unterschied zwischen der heiligen und der profanen Zeit (ebd.). Die heilige Zeit, die weder abläuft noch sich verändert, ist endlos wiederholbar (ebd.) und stellt „keine unumkehrbare ‚Dauer‘“ (ebd.) dar. Sie wird periodisch als „eine Art mythische ewige Gegenwart“ (ebd.) in religiösen Festen und Riten wieder gegenwärtig gemacht (ebd.), was aus dem Wunsch des Menschen hervorgeht, „so nah als möglich bei seinen Göttern zu leben“ (ebd.: 53).

In *Ein fremder Stamm hat mich geraubt* werden die persönlichen Erlebnisse des Erzählers und seiner Mitgefährten zwar in chronologischer Abfolge wiedergegeben, jedoch wird die Zeit als physikalische Kategorie aufgehoben, indem die Helden sich mit Leichtigkeit aus einem Jahrhundert ins andere bewegen. Die Überwindung der Zeit ermöglicht das im Roman verwendete Erzählverfahren, das die Geschehnisse im Kopf des Erzählers stattfinden lässt.

4.2.6.3.2 Rein semantische Transposition in Brakmans Argonautenroman

Bei rein semantischer Transposition geht es Genette zufolge um die psychologische Transposition. Wichtig dabei ist die *Motivation* der Figuren, sowie ihre Rolle, d. h. ihre *Umwertung* (Genette 1993: 440, 464).

4.2.6.3.2.1 Motivwechsel in Brakmans Argonautenroman

In einem Hypertext kommt es oft zum Motivwechsel, der positiv, negativ und substituierend sein kann. Genette spricht dann von *Motivation*, *Demotivation* und *Transmotivation* (ebd.: 439-440). Bei Brakman finden wir bei einigen Figuren zusätzliche *Motivation*. So will Adsurpos den Mord an seinem Vater Aietes rächen. Im originalen Mythos wird Aietes nicht ermordet²⁹⁶. Er schickt eine Flotte mit seinem Sohn Apsyrtos an der Spitze hinter Medea und Jason her. Adsurpos in *Ein fremder Stamm hat mich geraubt* hat also ein zusätzliches Motiv, um Jason zu verfolgen, doch letztendlich weicht Brakman von der ursprünglichen Geschichte nicht ab, weil Adsurpos von Jasons Hand getötet wird.

Wenn ein Motiv weggelassen wird, dann ist die Rede von *Demotivation* (ebd.: 444). Jason muss im Mythos seinen Thron zurückerobern, aber bei Brakman hat er dieses höhere Ziel nicht vor Augen, insbesondere weil sich das Vlies als eine Fälschung erweist. Die Argonauten sind demotiviert, als sie erfahren, dass das Vlies die ganze Zeit an Bord war, so dass sie eine Meuterei anzetteln.

Wie wir in Unterkapiteln 4.2.5 gezeigt haben, schreibt Brakman eine Parodie auf die sagenhafte Legende. Im Mythos belastet Pelias seinen Neffen mit dem Auftrag, das Goldene Vlies zurückzuerobern. Sollte Jason diese Aufgabe erfolgreich erfüllen, darf er das Recht auf den iolkischen Thron geltend machen. Bei Brakman wird diese erhabene Mission degradiert, indem eine einfache Bäuerin Jason zur gefährvollen Fahrt veranlasst. Demzufolge hat er ein anderes

²⁹⁶ In Graves' Roman *The Golden Fleece* wird Aietes von Atalanta getötet (s. GF 390).

Motiv, um das Vlies zu holen. Er unternimmt die Reise lediglich um der Abenteuer willen. Um mit Genette zu sprechen, geht es in diesem Fall um die *Transmotivation* (ebd.: 448).

4.2.6.3.2.2 Umwertung der Figuren in Brakmans Argonautenroman

Was die Rolle der Figuren betrifft, können einige Figuren im Vergleich zum Hypotext eine wichtigere oder eine geringere Rolle zugewiesen bekommen. Dann spricht Genette von der Umwertung der Personen, die wiederum positiv (*Aufwertung*), negativ (*Abwertung*) und komplex (*Transumwertung*) sein kann (ebd.: 464). Bei der Transumwertung geht es vor allem um *Substitution* oder *Rollenwechsel* (ebd.: 493).

4.2.6.3.2.2.1 Aufwertung in Brakmans Argonautenroman

Unter den Personen, die bei Brakman aufgewertet werden, ist Autolukos, der Jason beim Stehlen des Vlieses hilft. Autolukos gilt als „der Dieb der Diebe“²⁹⁷ (VS 179), so dass es kein Wunder ist, dass Jason ihm die Entreißung des Vlieses vom Baum, um den sich die riesige Schlange windet, überlässt. In dieser Hinsicht hat Brakman seinen Jason abgewertet, denn laut Überlieferung ist er der Vliesräuber. Auf der anderen Seite hat der Autor seinen Haupthelden aufgewertet, indem er ihm die Fähigkeit zuschreibt, Träume zu deuten, die der ursprüngliche Jason nicht besitzt.

Herakles fällt in Brakmans Roman eine wichtigere Rolle zu und er bleibt länger bei den Argonauten als im Original. In der *Argonautika* von Apollonios wird Herakles in Mysien, wo er blieb, um seinen Schildknappen zu suchen, von seinen Fahrtgenossen zurückgelassen, was einige der Argonauten Jason übelnehmen und ihn beschuldigen, dies mit Absicht getan zu haben, weil er sich fürchtete, dass der Ruhm des Tapfersten unter den Heroen seinen Ruhm als Schiffskapitän überschatten würde (Apollonios 1947: 46-47, I 1280-1295). Bei Brakman verlässt Herakles das Schiff selbst, „da ihm der Zweck der Reise [...] nicht klar geworden ist“²⁹⁸ (VS 148).

4.2.6.3.2.2.2 Abwertung in Brakmans Argonautenroman

Andere Personen sind abgewertet. Wir haben in Kapitel 4.2.5.2 bereits erwähnt, dass die Helden, inklusive Jason, Angstanfälle haben und manchmal sogar in Weinen ausbrechen. Der Seher Mopsos versteht bei Brakman die Sprache der Vögel nicht wirklich (s. VS 48, 175). Jasons Erzieher, der Kentaur Cheiron, ist zu einem Knecht herabgestuft.

Von Medea können wir nur implizit voraussetzen, dass sie einen geringeren Wert in Brakmans Version bekommt. Wir sind uns bis zum Ende des Romans nicht sicher, was für eine Rolle sie hatte, denn offen bleibt, ob sie in einer Beziehung mit Jason war und ob sie ihm bei der Entwendung des Vlieses geholfen hat (s. Kapitel 4.2.3).

Es lässt sich feststellen, dass in Brakmans Version nirgendwo die Rede von Königen ist. Sie werden zum ersten durch andere Personen ersetzt, wie Hypsipyle durch Kore und Amykos durch Grote Pier. Zum zweiten werden sie völlig weggelassen wie Kyzikos. Zum dritten wird ihre Funktion degradiert. So sind Aietes und der blinde Fineus Großgrundbesitzer (s. VS 171,

²⁹⁷ „de dief der dieven“

²⁹⁸ „daar hem het doel van de tocht [...] niet duidelijk was geworden“

92). In großen mythischen Geschichten spielen neben Göttern und Helden auch Könige eine bedeutende Rolle. Im Gegensatz dazu werden sie in einer Parodie, was dieser Roman in der Tat ist, ihrer übernatürlichen oder königlichen Würde beraubt.

Ebenfalls bekommen die Götter eine geringere Rolle. Der Titan Prometheus ist in Brakmans Version ein Halbgott (s. VS 157), der dennoch seinen eigenen Tempel hat und dessen Priesterin Medea ist (s. VS 157). In diesem Tempel hängt das Goldene Vlies, das von einem indischen Python, der irdischen Verkörperung des Prometheus, bewacht wird (s. VS 157, 174). Dies ist aber keine beliebige Erfindung Brakmans, sondern eine der zahlreichen Entlehnungen aus dem Roman *The Golden Fleece* von Robert Graves. Aus der mythischen Überlieferung ist Medea als Priesterin der Hekate bekannt (s. Apollonios 1947: 104-105, III 251-252). In Graves' Roman wird sie zur Priesterin des Prometheus und der Brimo²⁹⁹ (s. GF 352). Auch Graves hat Prometheus abgewertet, denn er wird als Heros und nicht als Gott verehrt (s. GF 332). Wie bei Brakman hängt auch bei Graves das kostbare Vlies im Heiligtum des Prometheus, der im indischen Python inkarniert ist (s. GF 332-333). Noch eine wörtliche Übernahme von Graves stellt die Feststellung dar, dass die Schlange niemandes Anwesenheit außer Medeas in seinem Tempel verträgt (vgl. VS 157 und GF 333).

Nicht nur Personen, sondern auch Ereignisse und Gegenstände können herabgemindert werden. Das Goldene Vlies hat an heiligem Wert eingebüßt und wird als ein kitschiges Falsifikat dargestellt. Eines der zentralen Motive der Argonautensage, Jasons Kampf mit den aus den Drachenzähnen hervorspringenden Riesen wird zu einem Traum von Aietes devaluiert. Wiederum kopiert Brakman von Graves, der in seinem Roman *The Golden Fleece* einen Versuch unternommen hat, den Argonautenmythos in realhistorische Koordinaten zu konvertieren. Der Verlauf des Traums ist in beiden Romanen identisch (vgl. VS 163 und GF 350). Aietes träumt von einem Jungen, der die feuerschnaubenden Stiere ins Joch spannt und ihnen spottend zuruft: „Mich könnt ihr nicht rösten oder schmoren, denn Medea hat mich mit Terpentinalbalm eingesalbt“³⁰⁰ (VS 163) / vgl. „Your flames cannot scorch me. I have been anointed by Medea with Caspian salve“ (GF 350). Eine unsichtbare, göttliche Hand sät die Schlangenzähne, aus denen die bewaffneten Krieger emporschießen. Wenn Jason sie überwältigt, hört man den Klageruf des Prometheus vom Kaukasus-Gebirge schallen. Die Krieger sind Angehörige der Taurer, eines wilden Volkes, das aus dem Iphigenie-Mythos bekannt ist. Das Volk verdankt seinen Namen den Stieren (Gr. *tauroi*), weil Osiris sie einmal ins Joch gespannt und mit ihnen ihr Land gepflügt hat (s. Graves 1974b: 70). Die Taurer leben vom Raub und opfern Schiffbrüchige der Göttin Artemis (s. ebd.). Die Erwähnung der Taurer in Brakmans Roman mag verwirrend erscheinen, bis man die Basisquelle des Autors für seine Argonautengeschichte, Graves' *The Golden Fleece*, konsultiert. Wie bereits gesagt, hat Brakman das Verfahren der Synthese verschiedener Mythologeme von Graves übernommen.

In Graves' Roman hat Aietes aus Angst vor einer Invasion der Skythen ein Bündnis mit den Taurern geschlossen, das mit der Heirat mit ihrer Prinzessin besiegelt wurde (s. GF 332, 352). Die Taurer verehren den Kriegsgott Ares und behaupten, von den Zähnen der Schlange Ophion abzustammen (s. GF 323, 352). Graves geht hier eigenwillig mit mythologischen Fakten um. Es war Kadmos, der Begründer von Theben, der die Schlange, welche die Quelle des Ares hütete, getötet hat. Die Göttin Athene befahl ihm daraufhin, die Zähne des Untiers im Boden

²⁹⁹ Brimo ist der Beiname der Hekate und der Persephone und bedeutet die Zürnende oder die Furchtbare (s. Apollonios 1947, Anmerkungen, S. 227, Fußnote 27)

³⁰⁰ „Mij kunnen jullie niet roosteren of stoven, want ik ben gezalfd door Medea met spijkerbalsem“

auszusäen. Sobald er dies tat, entsprossen aus der Erde die Krieger, Spartaner genannt, was ‚gesäte Männer‘ bedeutet. Als Kadmos einen Stein zwischen sie warf, begannen sie einen harten Kampf gegeneinander, so dass letzten Endes nur fünf übrigblieben, die sich dann in Kadmos’ Dienst stellten (s. dazu Graves 1974a: 175). Die Verschmelzung und Verwechslung der Mythen ist nicht nur ein Charakteristikum der modernen Literatur, es gab sie bereits in der Antike, denn dasselbe Motiv des gegenseitigen Kampfes der aus den Drachenzähnen entstandenen Krieger taucht auch in der Sage um Jason auf.

Manche Figuren sind weder auf- noch abgewertet, wie Butes, der im Original ein Bienenzüchter ist (ebd.: 149), während er bei Brakman ein Weinkenner und -prüfer ist (VS 40, 57-58, 80).

4.2.6.3.2.3 Transumwertung in Brakmans Argonautenroman

Des Verfahrens der Transumwertung oder des Rollenwechsels bedient sich Brakman reichlich. Anstelle der Königin Hypsipyle begegnet Jason auf Lemnos einem Mädchen, das die Gestalt der Kore annimmt. Bei Apollonios liefern sich Polydeukes und der Bebrykerkönig Amykos einen Boxwettkampf, während bei Brakman Herakles in ein Faustgefecht mit einem Hünen namens Grote Pier verwickelt wird. Und bei Brakman trägt einer der Argonauten den Namen Amukos. Unklar ist, ob der Autor die Figuren absichtlich oder willkürlich verwechselt hat. Zu einem weiteren Rollentausch kommt es zwischen den Königen Aietes und Kyzikos. Brakmans Jason ermordet Aietes, während in der Originalsage König Kyzikos von Jason zufällig getötet wird. Autolukos, anstelle von Medea, hilft Jason, das Vlies zu stehlen.

Jasons ursprünglicher Name war Diomedes und da er als Säugling für totgeboren erklärt wurde, damit sein Onkel Pelias ihn nicht umbringen könnte, wurde er von seinem Pflegevater Cheiron in Jason, was ‚der Heilsbringer‘ bedeutet, umbenannt (s. Graves 1974b: 207; Grant/Hazel 2005: 298). Bei Brakman bekommt er den Namen von seiner sogenannten „Mutter“ (VS 7). Der griechische Name bringt ihm Errettung, als er und Onkel Arie während der Heringsjagd von achäischen Räufern angefallen werden. Bei diesem Zwischenfall rief Arie ihn laut beim Namen, so dass die Angreifer ihm das Leben verschonten (VS 14).

Brakman nutzt jede Einzelheit, um seine Kenntnisse der griechischen Mythologie unter Beweis zu stellen. So tauscht er die Meeresgötter Glaukos und Nereus untereinander aus. Bei Apollonios taucht Glaukos aus dem Meer auf und teilt den Argonauten mit, Herakles nicht weiter zu suchen, da er seine Aufgaben für Eurystheus zu erfüllen hatte (Apollonios 1947: 47-48, I 1310-1325), während bei Brakman der vielgestaltige Nereus den Schiffsmännern dieselbe Auskunft gibt (VS 132).

Wenn Autolukos beim Vliesraub mit Jason eine schlaftrunkene Schlange vorfindet, bemerkt er: „Ich denke, dass sie mit ein paar Hähnen, die mit einem einschläfernden Saft besprengt waren, gerade gefüttert war. [...] ’ich habe diesbezüglich einmal vom zweistämmigen kaukasischen Krokus gehört“³⁰¹ (VS 178). Bei Brakman ist hier ein Austausch festzustellen. Aus dem Mythos ist nämlich bekannt, dass Medea die Augen der das Vlies bewachenden Schlange mit dem frisch geschnittenen, vorerst in ein Zaubermittel eingetauchten Wacholderzweig bespritzte und sie einschläferte (Kerényi 1968b: 211; Graves 1974b: 230;

³⁰¹ „Ik denk dat hij net is gevoed met een paar hanen die besprenkeld waren met een slaapverwekkend sap’ [...] ’ik heb eens gehoord over de dubbelstengelige Kaukasische krokus in dit opzicht“

Apollonios 1947: 151, IV 156-159), während sie den Krokussaft benutzte, um Jason unverwundbar im Kampf mit den Stieren zu machen (Graves 1974b: 229). Dass die Hähne auch im Spiel sind, kommt abermals von Graves, denn in seiner Version lullt Medea die Schlange ein, während sie ihr einen Hahn gibt, dessen Federn mit kaukasischem Krokussaft besprenkelt sind (s. GF 382).

Ein anderes Beispiel, bei dem Brakman den Schwerpunkt einer Geschichte auf eine andere verlegt, bezieht sich auf den Phrixos und Helle-Mythos. Jason bekommt den Auftrag von der Großen Göttin, die die Bäuerin aus Ossenisse als spirituelles Medium benutzt, das Saatgut zu verseuchen und damit die Äcker unfruchtbar zu machen. Die Göttin will sich damit an Zeus rächen, da er sie aus ihrem Heiligtum in Zeebrugge verdrängt hat (s. VS 21-22). Der mythischen Überlieferung zufolge beabsichtigte die zweite Frau des Athamas, Ino, seinen Sohn aus der ersten Ehe mit Nephele, Phrixos, in Erbschaftsfragen aus dem Weg zu räumen. Sie überredet die böotischen Frauen, das Saatgut zu versengen, und bestach die Boten, die von Athamas gesandt wurden, das Delphische Orakel zu Rate zu ziehen, die Antwort zu überbringen, dass Phrixos geopfert werden müsse, damit die Ernte wieder gedeihen würde (s. Graves 1974a: 203). Laut Graves liegt im Hintergrund dieses Mythos von der Rivalität zwischen Ino und Nephele der religiöse Konflikt zwischen den ionischen Siedlern Böotiens, welche die Korngöttin Ino anbeteten, und den viehzüchtenden äolischen Eindringlingen, die Zeus verehrten (ebd.: 206). Nephele ist von Zeus als Abbild der Hera geschaffen worden, als der Lapith Ixion diese verführen wollte (ebd.: 205-206). Im Namen der Nephele, die ‚die Regenwolke‘ bedeutet, liegt noch ein Verweis verborgen, wie die Fruchtbarkeitsgöttin durch den Donnergott und Regenbringer Zeus ersetzt werden sollte. Als die Aioler den landwirtschaftlichen Kult der ionischen Göttin Ino auf den der Nephele zu übertragen gedachten, vereitelten die Priesterinnen der Großen Göttin diesen Versuch durch Verbrennung des Saatguts (s. ebd.: 206). Auch Brakman nutzt das Motiv der versengten Körner als Zeichen der Auflehnung der Großen Göttin gegen Zeus.

Ein weiteres Motiv aus dem Phrixos-Mythologem überträgt Brakman auf das von Jason. Wie der Mythos bezeugt, rettet Nephele ihren Sohn Phrixos vor der Opferung, indem sie ihm einen fliegenden Widder mit goldenem Fell schickt, der ihn nach Kolchis bringt. Dort schenkt Phrixos dem König Aietes das Vlies des geopferten Widders. Bei Brakman ist es Jason, der Aietes das Goldene Vlies anbietet.

Das zweite Reiseziel der Argonauten war laut Pindar und Strabon, die Gebeine des Phrixos, die nach kolchischer Bestattungssitte in einem Baum hängen, auf die griechische Art zu bestatten (s. Graves 1951: 29-30). Auch bei Brakman ist der zusätzliche Fahrtzweck der Argonauten, die im Baum hängenden Knochen des Neleus in der Erde zu begraben, damit sein Geist die ewige Ruhe finden kann (s. VS 104, 123, 169). Im Gegensatz zum Roman *The Golden Fleece* von Graves, in dem Autolykos das Skelett des Phrixos stiehlt, da Aietes seine Beerdigung nicht genehmigt (s. GF 372), gibt Aietes in Brakmans Version seine Zustimmung, die sterblichen Überreste des Neleus mitzunehmen (s. VS 169). Dem Mythos zufolge war Neleus der Zwillingsbruder von Jasons Onkel Pelias und König von Pylos. Da Pelias bei Brakman nicht vorkommt, ist dementsprechend dessen Bruder kein Verwandter Jasons, sondern ein dem Sonnengott zugetaner Priester (s. VS 104, 169). Brakman verbindet das Motiv der Bestattung des Phrixos mit der Sage um Neleus, der auf einem strategisch wichtigen Ort auf dem korinthischen Isthmos an einem geheimen Grab beigesetzt wurde (s. Graves 1974a: 196-197; Grant/Hazel 2005: 358). Nach einer Mythosvariante tötete ihn Herakles bei der Eroberung der Stadt Pylos,

einem anderen Bericht zufolge gelang es ihm, nach Korinth zu flüchten, wo er starb (Graves 1974b: 174; Grant/Hazel 2005: 358).

4.2.6.3.3 Pragmatische Transposition in Brakmans Argonautenroman

Die pragmatische Transposition, auch *Transpragmatisation* genannt, gibt die Antwort auf die Frage, mit welcher Absicht der Autor eine Vorlage modifiziert. Sie umfasst die Modifikation des Handlungsverlaufs oder des Objektes, sowie die Korrektur des Hypotextes (Genette 1993: 425).

Die Modifikation des Handlungsverlaufs kommt deutlich in der Tatsache zum Vorschein, dass Jason die ganze Zeit das Vlies in seinem Rucksack hat, es dem Aietes schenkt und später auch zurückstiehlt. Ebenfalls ist die Beziehung zwischen Jason und Medea im Roman überhaupt nicht nachvollziehbar. Wir wissen nicht, ob Medea in Jason verliebt war und ihm geholfen hat, das Vlies zu stehlen. Es gibt Verweise im Roman, dass Medea tatsächlich Jasons Liebhaberin gewesen war, jedoch können wir es nicht mit Sicherheit behaupten, da Jason als Erzähler unzuverlässig ist (s. Kapitel 4.2.3).

Die Modifikation des Objektes sehen wir beispielsweise in der Szene, in der die Vögel, statt mit kupfernen Federn auf die Argonauten zu schießen, sie mit Ausscheidungen bewerfen. Orpheus' Lied lockt Sirenen in der Originalsage (Apollonios 1947: 177-178, IV 891-919) und bei Brakman Robben und Delfine an (s. VS 54, 76).

Die wichtigste Handlungsmodifikation in *Ein fremder Stamm hat mich geraubt* bezieht sich auf die Rolle der Großen Muttergöttin und das damit einhergehende Spannungsverhältnis von Matriarchat und Patriarchat. Brakman akzeptiert Johann Jakob Bachofens Interpretation der Argonautensage, die wir im unten stehenden Kapitel 4.2.6.3.3.2 demonstrieren werden. Laut Bachofen gehe es im Mythos um die Vorherrschaft des Patriarchats über das Matriarchat. Die von Bachofen dargebotene Deutung hat sich als besonders nützlich für das Verständnis dieses ohnehin komplexen Mythos sowie des nicht weniger komplizierten Romans von Willem Brakman erwiesen. Da das Mütterliche und der Mutterarchetyp das alles bestimmende Thema des Romans sind, werden wir zunächst Bachofens Matriarchatshypothese und ihre kritische Betrachtung in der Literatur vorstellen und danach auf die Theorie des Mutterarchetyps Carl Gustav Jungs näher eingehen.

4.2.6.3.3.1 Bachofens Matriarchatshypothese

Für die alten Griechen war die Argonautenfahrt ein historisches Ereignis, das um 1225 v. Chr. tatsächlich passiert ist (s. Graves 1951: 12). Im Laufe der Überlieferung wurde das Unternehmen durch Hinzufügung übernatürlicher Elemente mythisiert (s. ebd.: 13ff). Zur Zeit der Entstehung dieser berühmten Legende waren große gesellschaftliche Veränderungen im Gange, die bereits um 2000 v. Chr. anfangen, als die indogermanischen Stämme aus den Steppen Südrusslands auf die Peloponnes vordrangen³⁰². Die patriarchalischen Eroberer der ersten Generation, die Ionier und die Äoler, bedrohten zunächst die matriarchalische Kultur, die sie dort vorfanden, doch mit der Zeit vermischten sie sich mit der einheimischen Bevölkerung und passten sich teilweise an deren Sitten an. Mit der Ankunft der Achäer im 13. Jahrhundert v. Chr. sowie der Dorer gegen

³⁰² s. Boardman et al. 1991: 4; Gimbutas 2005: 47; Graves 1974a: 15-16

Ende des 2. Jahrtausends gewinnt das Patriarchat die Oberhand (s. Graves 1974a: 17-18; auch Graves 1992³⁰³).

In *Ein fremder Stamm hat mich geraubt* verlegt Brakman die historische Realität Griechenlands an die Nordseeküste. Die Eroberung der niederländischen Gebiete findet zunächst durch „die milden Ionier und Äoler“³⁰⁴ (VS 6) statt, doch mit der Ankunft der bösen Achäer, die Eisenwaffen besitzen (s. VS 6), wird der Frieden und das Zusammenleben von alteingesessenen Völkern und Einwanderern definitiv gestört: „Übrigens waren es besorgniserregende Zeiten; wo die Griechen erschienen, war es aus mit der Ruhe“³⁰⁵ (VS 11). Gerade die Achäer, ein „schlechtes Volk“³⁰⁶ (VS 14), waren es, die Jasons Pflegevater vor seinen Augen auf brutale Weise erwürgten (s. VS 14).

Für die Entschlüsselung des Argonautenmythos ist das Verständnis der sozialen Verhältnisse der damaligen Zeit von entscheidender Bedeutung. Laut Graves, und dabei knüpft er an Bachofens These an, war der Argonautenzug und der Raub des Goldenen Vlieses eine Episode im religiösen Konflikt zwischen den Anhängern der matriarchalen Mondgöttin der peloponnesischen Urstämme und den Verehrern des patriarchalen Donnergottes der griechischen Einwanderer (s. Graves 1951: 24)³⁰⁷. Im engen Zusammenhang mit diesen zwei religiösen Überzeugungen stehen zwei wesentlich verschiedene Gesellschaftsformen, das Matriarchat einerseits und das Patriarchat andererseits.

Für die Interpretation der altertümlichen Mythen gebe es laut Bachofen keine Berechtigung, bei der Erforschung Mythos und Geschichte zu trennen, denn im Mythos ist die Erinnerung an die historische Entwicklung festgehalten:

„Die mythische Ueberlieferung [...] erscheint als der getreue Ausdruck des Lebensgesetzes jener Zeiten, in welchen die geschichtliche Entwicklung der alten Welt ihre Grundlagen hat, als die Manifestation der ursprünglichen Denkweise, als unmittelbare historische Offenbarung, folglich als wahre, durch hohe Zuverlässigkeit ausgezeichnete Geschichtsquelle.“ (Bachofen 1861: VII)

Dieser Ansicht schließen sich auch Graves und Kerényi an. Für Graves beinhalten die griechischen Mythen „politisch-religiöse Geschichte“ (Graves 1974a: 15) und für Kerényi sind sie „historische Gegebenheiten einer vergangenen Kultur“ (Kerényi 1968a: 14). Graves lehnt die psychoanalytische Deutung des Mythos ab, besonders diejenige von Carl Gustav Jung, dem zufolge die Mythen als Manifestationen des kollektiven Unbewussten erscheinen. Eine echte Wissenschaft des Mythos sollte sich, so Graves, auf die Studien aus Archäologie, Geschichte und vergleichender Religionswissenschaft stützen (Graves 1974a: 20).

Laut Bachofen sind zahlreiche Mythen vor dem Hintergrund des religiösen Kampfes zwischen den Anhängern der Großen Mutter und denen des göttlichen Allvaters entstanden. Ereignisse, die unter dem mythologischen Überbau verborgen liegen, beziehen sich auf den mit

³⁰³ Kapitel: Die Weise Göttin (<https://arsfemina.de/die-wei%C3%9Fe-g%C3%B6ttin/die-wei%C3%9Fe-g%C3%B6ttin>)

³⁰⁴ „de milde Ioniërs en de Aioliërs“

³⁰⁵ “Het waren overigens zorgelijke tijden; waar de Grieken verschenen was het uit met de rust“

³⁰⁶ „slecht volk“

³⁰⁷ s. dazu auch Bachofen 1861: 214ff

diesem Religionskonflikt einhergehenden Übergang von matriarchaler zu patriarchaler Gesellschaftsordnung. So deutet Bachofen Orestes' Mutttermord³⁰⁸ als Sieg des vaterrechtlichen über das mutterrechtliche Lebensprinzip (s. Bachofen 1861: XXVII, 89). Auch der Argonautensage liegt dieses Motiv zugrunde. Einen sozialen und religiösen Wandel, der sich über Jahrhunderte hinweg vollzog, fasst der Mythos zu einem einzigen Unternehmen, der Argonautenfahrt, zusammen (ebd.: 228). Damit gewinnt der Mythos, so Bachofen, die Bedeutung einer „religiöse[n] Lehre“ (ebd.: 226) und „die geschichtliche That [erscheint] als Sinnbild des Mysteriengedankens“ (ebd.: 226).

Bachofens These zufolge, die er in seinem 1861 erschienenen Buch *Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaiokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur* aufstellte, entwickelte sich die Sozial- und Religionsgeschichte der Menschheit in drei Phasen. Die früheste Entwicklungsstufe der Sozialgeschichte kennzeichnet der regellose Hetärismus, der keine Ehe kennt (ebd.: XVIII). Die Vaterschaft war unbekannt und das einzig erkannte Verwandtschaftsverhältnis war das zwischen Mutter und Kind sowie zwischen Geschwistern untereinander (s. Cesana 1983: 170). In dieser Gesellschaftsform herrscht das *ius naturale* Aphrodites, der Göttin der sinnlichen Liebe (s. Bachofen 1861: XXI). Eine gesteigerte Form des Hetärismus stellt das männerfeindliche und mörderische Amazonentum dar (s. ebd.: 48; 85ff.).

Mit der Zeit ergab sich das Bedürfnis nach geregelten Zuständen, was in der Entstehung der monogamen Ehe resultierte. Das Oberhaupt in Familie und Staat war die Frau und es galt „das ausschließliche Töchtererbrecht“ (ebd.: XX). Diese Gesellschaftsform nennt Bachofen Gynaiokratie. Den Begriff Gynaiokratie (griechisch zu „Frauenherrschaft“) hat Bachofen vom altgriechischen Historiker aus dem vierten Jahrhundert v. Chr. Herakleides Pontikos übernommen (s. Wesel 1990: 14). Die Gynaiokratie bezeichnet das geordnete Mutterrecht im Vergleich zum unregelmäßigen Mutterrecht des Hetärismus (s. Bachofen 1861: XVIII). In der dritten Stufe der Gesellschaftsentwicklung verdrängt die Paternität das Mutterrecht (ebd.: XVII). Dieser Übergang geschah zunächst im Staat, dann in der Familie (Wesel 1990: 15-16).

Den drei Phasen der Sozialgeschichte entsprechen die drei Phasen der Religionsgeschichte, die tellurische, lunarische und solarische (s. Bachofen 1861: 119)³⁰⁹. In der ersten Phase lebten nomadische Jäger und Sammler, die ihre Religionsvorstellungen an die Natur, an die wilde Vegetation, die in Sumpfgebieten am üppigsten gedieh, knüpfte (vgl. ebd.: XX). Charakteristisch für diese Stufe ist der Kult der alles gebärenden Mutter Erde. In Naturscheinungen erkennt der Mensch Gesetze, die auch auf sein Dasein anwendbar sind. Das

³⁰⁸ Dem Mythos nach hat Orestes seine Mutter Klytämnestra aus Rache getötet, da diese seinen Vater und ihren Gatten Agamemnon ermordet hat. Orestes wird wegen des Verbrechens von den Erinnyen verfolgt und vor dem Areopag angeklagt. Die Götter besprechen, welche der Straftaten, Mutttermord oder Gattenmord, schwerer wiegt. Der Mutttermord galt bisher als unsühnbar, doch Apollon und Athene verteidigen den Vorrang des Vaterprinzips. Bei Stimmengleichheit hat die Vorsitzerin des Areopags, die Göttin Athene, die ohne Mutter geboren wurde, das letzte Wort. Sie entscheidet zugunsten des Orestes, was Bachofen als die Besiegung des Vaterrechts über das Mutterrecht interpretiert (s. Bachofen 1861: XXVII, 89).

³⁰⁹ Andreas Cesana fasst in seiner Bachofen-Studie die drei Entwicklungsstufen unter den Begriffen der chthonische Tellurismus, der lunarische Tellurismus und der Solarismus (Cesana 1983: 168, 171, 179), bzw. Chthonismus, Lunarismus und Solarismus (ebd.: 172) zusammen.

Geheimnis der Geburt stellt das älteste Mysterium dar. Die Fruchtbarkeit der Erde wird der Fruchtbarkeit der Frau gleichgestellt (vgl. ebd.: 2), demzufolge verkörpert die Frau das Urmuttertum der Erde unter den Sterblichen (vgl. ebd.). Auf dieser Idee beruht die Vorrangstellung der Frau in der Gemeinschaft: „Das Mutterrecht [...] stammt von unten, aus dem Stoffe, aus der Erde, die, weil sie Alles aus ihrem dunkeln Schoosse an's Licht gebiert, als die Urmutter der ganzen sichtbaren Schöpfung aufgefasst wird. Vergänglich ist, was aus ihr hervorgeht, sie selbst aber bleibt ewig“ (ebd.: 34).

In der chthonisch-tellurischen Lebensanschauung „[wird] die Erde zugleich verehrt und gefürchtet“ (Cesana 1983: 168) wegen ihrer Kraft, das Leben zu geben und es wieder zu nehmen. Der Unsterblichkeitsgedanke war in dieser Phase fremd (ebd.: 169). Mit dem Sesshaftwerden begann der Mensch, Ackerbau und Viehzucht zu betreiben. Der geordnete Ackerbau brachte eine neue Denkweise mit sich. Ähre und Saatkorn werden „zum heiligsten Symbol [des] mütterlichen Mysteriums“ (Bachofen 1861: XX). Aus der Beobachtung der ständig wiederbelebbaren Natur, insbesondere des Saatkorns, das jedes Jahr von neuem keimt, entwickelt sich die Vorstellung von Wiedergeburt und Unsterblichkeit, was im Mythos von Demeter und Kore Niederschlag findet und den Kern der Eleusinischen Mysterien bildet (vgl. Cesana 1983: 176-177).

Die Entdeckung, dass der Mond das Wachstum der Pflanzen beeinflusst, leitete eine neue Phase im religiösen Denken ein, und zwar die des lunarischen Tellurismus. Von der anfänglichen Gebundenheit an die Erde und Naturabhängigkeit hebt der Mensch nun den Blick in die kosmischen Weiten empor. Im Allgemeinen gilt der Mond als das Symbol der Frau (s. Graves 1974a: 13-14; Göttner-Abendroth 1982: 5). Entgegen dieser gängigen Deutung des Mondsymbols vereinigt Bachofen zufolge der Mond das weibliche und männliche Prinzip, er ist „Luna und Lunus zugleich“ (Bachofen 1861: 22). Gegenüber der Sonne ist er weiblich, da er seinen Schein von der Sonne erhält, gegenüber der Erde ist er männlich, da er die von der Sonne empfangenen Lichtstrahlen auf die Erde weiterleitet und sie befruchtet (s. ebd.: 22, 38). Anhand seiner Doppelnatur wird er zum Sinnbild der ehelichen Gynaikokratie: „*der Ehe*, weil in ihm sich Mann und Frau verbinden; *der Gynaikokratie*, weil er erst Weib, dann Mann ist, also das weibliche Prinzip zur Herrschaft über den Mann erhebt“ (ebd.: 22, Hervorhebung im Original).

Bachofen meint, dass diese androgyne Natur des Mondes den Keim des Sturzes der Gynaikokratie in sich trägt (ebd.: 38). Die Ablösung des Mutterrechts durch das Vaterrecht erfolgt durch die auf die peloponnesische Halbinsel eindringenden fremden Völker, die das zeugende Vaterprinzip bei der Lebensentstehung für wichtiger als das gebärende Muttertum erachten, was einen tiefgreifenden Wandel in der Religionsauffassung bringt. Der Übergang zum Vaterrecht wird allmählich vollzogen und umfasst Bachofen zufolge zwei Phasen: die dionysische und die apollinische.

Eine Zwischenstufe zum völligen Übergang zum Vaterrecht bildet der dionysische Kult. Dionysos vereinigt beide Prinzipien, das mutterrechtliche wie das vaterrechtliche. Dionysos ist der männliche Gott, den einer Version zufolge sein Vater Zeus teilweise mutterlos zur Welt brachte (s. Graves 1974a: 46). Nach einer anderen Fassung zeugte ihn Zeus mit seiner Schwester Demeter oder mit seiner Tochter Persephone (ebd.). Dionysos ist ein ambivalenter Gott. Einerseits ist sein Gebot an die Frauen „Ehe und Hingabe an den Gemahl“ (Bachofen 1861:

231), andererseits unterstützt er die hetärischen Lebensformen: „Dieselbe Religion, welche das Ehegesetz zu ihrem Mittelpunkte erhebt, hat mehr als irgend eine andere die Rückkehr des weiblichen Daseins zu der vollen Natürlichkeit des Aphroditismus befördert.“ (ebd.: XXII) Bachofen sieht Dionysos als „Bekämpfer des Mutterrechts“ (ebd.: XXII), da er die Amazonen als Verfechterinnen außerehelicher Geschlechtsverbindungen bezwang und sie zu seinem orgiastischen Gefolge machte (s. ebd.: XXII, 230).

Die letzte Phase der Religionsentwicklung bringt eine ganz neue Anschauungsweise, die sich durch die Loslösung vom stofflichen Leben kennzeichnet: „Man ist von der Materie zu der Kraft, welche in ihr das Leben erweckt, fortgeschritten.“ (ebd.: 38). Während sich das Muttertum an die allgebärende Erde anknüpft, wird das Vätertum mit dem himmlischen Licht der Sonne in Verbindung gesetzt (vgl. ebd.: XXVII). Diese Stufe der Religionsgeschichte bezeichnet Bachofen als solarische sowie als apollinische, da sie ihren Ausdruck im Kult des Lichtgottes Apollon findet (s. ebd.: XXX).

Die Vorstellung, dass das Mutterrecht chthonischer Natur und chthonischen Ursprungs, das Väterrecht dagegen himmlischer Natur und himmlischen Ursprungs ist (ebd.: 38), führte Bachofen zur Dichotomie zwischen weiblich-stofflichem und männlich-geistigem Prinzip (ebd.: XXVII). Als Begründer der Matriarchatstheorie wird Bachofen von der feministischen Theorie zunächst gefeiert. Jedoch stieß seine Betrachtung der „rein geistigen Paternität“ (ebd.: 390) als höhere Stufe des menschlichen Daseins (ebd.: 38) auf Kritik einiger Matriarchatsforscherinnen, da in ihrer Sicht das Patriarchat nur Zerstörung, Gewalt und Unterdrückung brachte (vgl. Schenkluhn 1999: 398). Den Höhepunkt erreicht das Patriarchat im Monotheismus, in dem Heide Göttner-Abendroth nicht, wie üblich betrachtet, die „höchste Geistesstufe der Religionen“, sondern „nur die höchste Stufe an Intoleranz“ sieht (Göttner-Abendroth 1982: 7).

Bachofen (1861: VI) hat in seiner Studie festgestellt, dass das Matriarchat³¹⁰ einer Kulturstufe der Menschheitsgeschichte angehört, da es bei allen prähellenischen Stämmen auf der Peloponnes und im Mittelmeerraum sowie in Vorderasien zu finden ist (s. ebd.: VI). Dabei beruft sich Bachofen auf antike Texte von Herodot, Nicolaus von Damascus, Diodor, Eusthat, Strabon, Herakleides Pontikos, Nymphis und Plutarch (s. ebd.: V, VI, XVIII, XIX, 2, 8). Jedoch stützt sich seine Beweisführung, wie Uwe Wesel bemerkt, zum größten Teil auf die Mytheninterpretation (Wesel 1990: 17). Wesel analysiert den Einfluss Bachofens auf die späteren Wissenschaftler. Anfangs fand Bachofens Theorie viele Nachfolger wie Lewis Henry Morgan und Friedrich Engels. Übereinstimmend mit Bachofen setzen Morgan in *Ancient Society* (1877) sowie Engels in *Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staates* (1884) die Entwicklungsgeschichte der menschlichen Gesellschaft und Familie von der Gruppenehe, über die Gynaikokratie bis hin zu patriarchalen Strukturen voraus. Eine Schlüsselrolle zur Entstehung des Patriarchats spielte Morgan und Engels zufolge die Idee des Privateigentums, welches das Kollektiveigentum der ursprünglichen Gesellschaften ersetzte und letztendlich zur Bildung des Staates und der Klassengesellschaft führte (s. Wesel 1990: 23-24, 26-27). Weiterhin findet Bachofens Theorie breite Zustimmung in Literatur³¹¹, Psychologie³¹² und Philosophie³¹³

³¹⁰ Bachofen sprach von Mutterrecht und Gynaikokratie, der Begriff „Matriarchat“ kam erst in den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts auf (s. Wesel 1990: 33)

³¹¹ Als Beispiele nennt Wesel Gerhart Hauptmann, Rilke, Thomas Mann und Walter Benjamin (Wesel 1990: 28).

(ebd.: 28). Besonders maßgebend war sein Einfluss auf die klassischen Philologen wie Robert von Ranke-Graves, Karl Kerényi und James Frazer. Im Zuge der Frauenbewegung in den sechziger Jahren griffen die feministischen Theoretikerinnen auf Bachofens Schriften zurück (ebd.: 31). Matriarchatskonzepte werden theoretisch weiter ausgearbeitet und umfassen Begriffe wie Matrilinearität, welche die Erbschaftsfolge über die Mutterlinie bezeichnet (ebd.: 20), Matrilokalität, die den Wohnsitz der Ehepartner bei der Familie der Frau angibt (ebd.: 34) und Matrifokalität, die auf ein gewisses Übergewicht der Frau in Familie und Gesellschaft hinweist (ebd.: 34-35).

Heute ist die These von der Existenz des Matriarchats als Gesellschaftstypus in der Wissenschaft umstritten. Die historischen und archäologischen Forschungen liefern nicht genügend Beweise (vgl. Schenkluhn 1999: 397). Bachofens Kritiker vertreten die Meinung, dass auch in matrilinearen Gesellschaften die Männer dominierten (vgl. Wesel 1990: 29). Zwar gibt es in der Literatur Hinweise, dass Frauen eine hohe Stellung innerhalb der Familie und des Stamms einnahmen, aber von einer Frauenherrschaft kann keine Rede sein (vgl. ebd.: 30). Uwe Wesel schlussfolgert in seiner Studie *Der Mythos vom Matriarchat*, dass es ein Matriarchat als Gesellschaftsform nie gegeben habe, jedoch gab es ihm zufolge Matriarchatsmythen und ihre Entdeckung sei Bachofen zu verdanken (vgl. ebd.: 64).

4.2.6.3.3.2 Bachofens Deutung des Argonautenmythos

Einer der Mythen, der Bachofen zufolge in verschlüsselter Form den Kampf zwischen Matriarchat und Patriarchat wiedergibt, ist der Argonautenmythos. Die Symbolik der Legende liegt im Übergang zwischen diesen zwei Lebensauffassungen. Wie schon gesagt, findet der über Jahrtausende sich erstreckende historische Konflikt in einem einzigen Mythos seinen exponierten poetischen Ausdruck (vgl. Bachofen 1861: 228). Laut Bachofen enthält der Argonautenmythos alle drei Stufen der religiösen Entwicklung, vom tellurischen Hetärismus über das demetrische Eherecht bis hin zum apollinischen Vaterprinzip (ebd.: 172). Bachofen spricht vom Fortschritt vom Mutterrecht zur Paternität, doch werden wir im Folgenden zeigen, dass es eher um einen zwei Lebensansichten versöhnenden Mythos geht.

Am Anfang des Mythos verliert Jason eine Sandale im Schlamm, was auf die Sumpfvegetation der tellurischen Stufe, welche die ausschließliche Mutterabstammung und keine Vaterschaft kennt, hinweist (vgl. ebd.: 158, 214, 218). Währenddessen trägt Jason Hera auf seinen Schultern über den Fluss, was Bachofen als „die Anerkennung der Unterordnung des Kindes unter die Mutter“ (ebd.: 218) deutet. Dieselbe Bedeutung hat das Tragen des Schiffes durch die sandige Wüste kurz vor dem Ende der Argonautenfahrt. Fassen wir das Schiff als eines der Symbole der Mutter auf (s. Jung 1988: 268; Neumann 1956: 245), so erscheint die Argo als Analogon zur Göttin, denn beide haben die schützende Rolle für die Argonauten. Mit dem Tragen des Schiffes beweist Jason noch einmal seine Treue zu Hera. Als Belohnung dafür überwindet er die letzten Gefahren auf seinem Weg (vgl. Bachofen 1861: 223). Meines

³¹² Bachofens Gedanken fanden Eingang in Werke von Freud, Wilhelm Reich und Erich Fromm (Wesel 1990: 28).

³¹³ Zustimmung fand Bachofen bei Max Horkheimer und Georg Lukács, während Ernst Bloch eine vernichtende Kritik an Bachofen schrieb (Wesel 1990: 28).

Erachtens spiegelt ein solches Ende wider, dass der Kampf um die Vorherrschaft eines der Prinzipien, des Mutterrechts und des Vaterrechts, noch nicht vollzogen ist und dass der Mythos in diesem Sinne eine Versöhnung zwischen den beiden anbietet. Dies ist auch in den Szenen erkennbar, wenn Jason und seine Kameraden zu verschiedenen Göttinnen und Göttern beten und ihnen gleichermaßen die Ehre erweisen.

Hera ist Eheschützerin, was der Stufe der geregelten Gynaikokratie entspricht. Das Ziel der Göttin ist die Bekämpfung des amazonischen Hetärismus, den im Mythos die lemnischen Frauen repräsentieren. Jason und seine Fahrtgenossen bringen den Untergang des Amazonentums, denn aus ihrer Verbindung mit den Lemnerinnen gehen Kinder hervor, die ihre Mütter nach Vätern benennen, womit das Paternitätsprinzip hergestellt wird (vgl. ebd.: 87). Darüber hinaus verspricht die Königin Hypsipyle dem abfahrenden Jason das Szepter ihres Vaters, nicht ihr eigenes (s. ebd.; s. auch Apollonios 1947: 33, I 890-892). Später wird ihr gemeinsamer Sohn Euneos der König von Lemnos werden (s. Bachofen 1861: 87). Weiterhin stellt Bachofen fest, dass überall, wo die Argonauten landen, die alten Zustände überwunden werden (vgl. ebd.: 222). Nicht umsonst bekam Jason seinen Namen, der bezeichnenderweise Heiland, Erlöser bedeutet. So befreit er mit seinen Begleitern Kalais und Zetes den blinden Phineus von der Herrschaft seiner Frau, d. h. vom gynaikokratischen Lebensgesetz. Phineus ist im tellurischen Prinzip tief verwurzelt, denn seine Blindheit ist mit dem chthonischen Dunkel in Zusammenhang zu bringen. Indem die griechischen Helden ihn von den Harpyien befreien, bringen sie ihm Erleuchtung, die auf symbolischer Ebene betrachtet auf das apollinische Lichtprinzip hindeutet³¹⁴. Die Überwindung des mütterlichen Dunkels (ebd.: XXIX) und die Erhebung des geistigen über das stoffliche Leben (ebd.: XXVII) ist das Hauptanliegen Jasons, der in diesem Sinne als typischer Sonnenheld erscheint. Darum wird er oft als strahlender Held beschrieben (s. Apollonios 1947: 129, III 925). Jason erobert das Goldene Vlies und legt es um, womit er den Sieg des solarischen Prinzips andeutet. Für die Überwindung des Mütterlich-Stofflichen spricht auch die Tötung der Schlange, welche die chthonischen Kräfte verkörpert. Gold weist auf die Sonne hin, welche im mutterrechtlichen System der Mondgöttin unterstand und als ihr Sohn aufgefasst wird (s. Heide Göttner-Abendroth 1982: 6; Bachofen 1861: 111). So wird die Sonne symbolisch aus der mütterlichen Macht, die durch die Schlange repräsentiert wird, befreit. Die feministische Theoretikerin Doris Wolf weist darauf hin, dass im Zuge der Patriarchalisierung die Große Göttin dämonisiert wurde, weshalb sie in zahlreichen Legenden durch Drachen und Schlangen symbolisch dargestellt wurde. Die Tötung des Untiers ist das Symbol für die Zerschlagung der alten Ordnung³¹⁵.

Im Übrigen knüpft Bachofen den Hetärismus an die Völker des Orients an, während diejenigen des Okzidents sich dem apollinischen Kult anschließen (Bachofen 1861: 227). Das höchste Gebot der apollinischen Mysterienlehre ist genauso wie das des demetrischen Kultes das strenge Ehegesetz (ebd.: 224; 226). Die Argonauten erscheinen als Träger und Verbreiter der

³¹⁴ Noch einen Aspekt des Mutterrechts enthält die Episode mit Phineus, worauf Friedrich Engels in seinem Werk *Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staats* hinweist: im Matriarchat sei „das Blutband zwischen mütterlichem Onkel und Neffen noch heiliger und enger als das zwischen Vater und Sohn“ (Engels 1892: 132). Die zweite Gattin des Phineus foltert seine Söhne aus erster Ehe. Sie werden von ihren Onkeln, den Brüdern ihrer Mutter Kleopatra, Kalais und Zetes, sofort befreit (s. ebd.: 133).

³¹⁵ <https://www.doriswolf.com/wp/prozesse-der-patriarchalisierung/ausschnitt-aus-dem-9-kapitel/>

apollinischen Religionsanschauung (s. ebd.: 225). Den Zusammenhang mit der apollinischen Religionsidee stellt Bachofen durch die Teilnahme des Orpheus an der Argonautenfahrt her, weil Orpheus der Prophet des Apollon ist (ebd.: 223). Bei Apollonios wird Apollon „Schiffbehüter“ (Apollonios 1947: 14, I 360) und „Schirmer der Ufer und Seefahrt“ (Apollonios 1947: 15, I 404) genannt und an mehreren Orten errichten die Argonauten ihm geweihte Altäre aus Dankbarkeit für die glückliche Fahrt (s. Apollonios 1947: 15, I 403; 35, I 964-967; 75, II 694-700; 83, II 927-8; 206, IV 1714-1716). Da das Eherecht das Gebot nicht nur des Apollon, sondern auch der Hera ist, und da die Argonauten die ganze Zeit unter dem Schutz der Hera fahren, scheint uns sinnvoller, die Sage als Versöhnungsmythos anzuschauen. Hera war es, die den ganzen Argonautenzug bedacht hat. Ihr Plan war, die Zauberin Medea nach Iolkos zu holen und sich mit Hilfe deren magischen Künste an Pelias zu rächen, da dieser ihr die Opfer vorenthielt (s. Apollonios 1947: 136, III 1134-1136). Laut Graves (1974b: 214) verweist die Feindschaft zwischen der Göttin und dem Thronräuber von Iolkos auf den Konflikt zwischen einer den Poseidon verehrenden achäischen Dynastie und den Aiolo-Magnesiern, der peloponnesischen Urbevölkerung, welche die Göttin anbeteten. Hera bittet andere Göttinnen, Pallas Athene und Aphrodite, um Beistand, ihr Vorhaben umzusetzen. Pallas Athene nimmt am Bau der Argo teil und hilft den Argonauten, die Symplegaden zu durchqueren. Aphrodite veranlasst ihren Sohn Eros, einen Pfeil in Medeas Herz abzuschließen und bei ihr die Liebe zu Jason zu erwecken. Als die Helden in Kolchis angekommen sind, umhüllt Hera sie mit dichtem Nebel, damit sie unbemerkt zu Aietes' Palast gelangen (s. Apollonios 1947: 103, III 210-214). Weiterhin hilft Hera den Argonauten auf der Flucht aus Kolchis, indem sie das Schiff durch starke Winde treiben lässt (s. Apollonios 1947: 154, IV 241-243). Sie weist ihnen den Weg zur Zauberin Kirke (s. Apollonios 1947: 168, IV 640-664). Hera bewerkstelligt bei der Meeresnymphe Thetis, die Skylla und die Charybdis zu beruhigen, damit die Argonauten gefahrlos durchfahren können (s. Apollonios 1947: 175, IV 825-832).

Bachofen geht davon aus, dass auch unter den kolchischen Frauen wie bei anderen orientalischen Völkern die hetärische Lebensrichtung herrscht (Bachofen 1861: 226). Deshalb folgt Medea Jason, da sie sich nach Erlösung aus solchem Zustand sehnt (ebd.: 227). Sie akzeptiert das Prinzip der geregelten Ehe, das Jason vertritt, und verteidigt es mit aller Kraft, als dieser sich vom seinem Prinzip abwendet und Glauke heiraten will. Da ihre „hohen Rechte der Ehefrau“ (ebd.: 223) verletzt werden, rächt sich Medea dann grausam an ihrem Mann, indem sie ihre Nebenbuhlerin sowie ihre eigenen Kinder tötet, damit Jason ohne Abkömmlinge bleiben würde. Ansonsten bringt Medea nur den Tod. Als Zauberin und Priesterin der Hekate, der Göttin der Unterwelt und der Magie, wird sie mit den chthonischen Mächten verbunden (vgl. ebd.: 219) und tritt als männerfeindliche Amazone auf, die ihren Hass vor allem gegen gewalttätige Männer wie Pelias, Absyrtos, Talos, Kreon und Perseus richtet (ebd.: 224).

Medeas Flucht mit Jason und der anschließende Mord an ihrem Bruder Absyrtos deutet die feministische Theorie als „Akt der Emanzipation [...] des sich aus der Unterdrückung befreienden Menschen“ (Shah 2014: 60). Mira Shah ist auch der Meinung, dass der Argonautenmythos in einer Zeit des Übergangs zwischen zwei Gesellschaftsstrukturen entstanden ist. In Anlehnung an die Studie *Greeks and Pre-Greeks* von Margalit Finkelberg weist sie darauf hin, dass in den vorpatriarchalen Gesellschaften der Frau eine bedeutende Rolle

zukam. Nach dem Prinzip „kingship by marriage“ waren die Königstöchter die Machtspenderrinnen, d. h. sie herrschten nicht, sondern machten ihre Männer zu Herrschern ihrer Heimat (Finkelberg 2006: 68-69; s. auch Shah 2014: 61). Im Gegensatz dazu mussten die Frauen in Athen das Haus ihres Vaters verlassen, um in der Heimstätte ihres Mannes den *oikos*³¹⁶ zu hüten (Shah 2014: 60). Vor der Heirat standen sie unter der Vormundschaft ihres Vaters oder Bruders. Da nach dem neueingeführten patriarchalen Prinzip nicht Medea, sondern Absyrtos als Nachfolger des kolchischen Throns gesehen wird, wird laut Shah Medeas Flucht aus dem väterlichen Haus und die Ermordung des eigenen Bruders als die „Befreiung aus einer patriarchalen Ordnung“ gedeutet (ebd.: 62).

Alain Moreau zufolge gehört die Geschichte von Jason und Medea in die Reihe typischer Heldensagen, in denen es sich um *rites du passage* dreht. Jason kommt als *kouros* nach Kolchis, um *hieros gamos* mit der dortigen Prinzessin zu feiern (vgl. Moreau 1994: 313). Da er damit den Herrschaftsanspruch erhebt, steht ihm der König Aietes feindselig gegenüber, so dass der Held *rites d'initiation* bestehen muss (vgl. ebd.). Obwohl er die unmöglichen Aufgaben bewältigt, ist der König fernerhin nicht gewillt, dem Fremden seine Tochter zu geben. Hieran knüpft sich das Motiv des Brautraubs an. Um der Verfolgung der kolchischen Flotte zu entkommen, töten Medea und Jason deren Bruder. Diese Tat bringt sie noch enger zusammen, da ihre Beziehung von nun an auf *la solidarité du cadavre partagé* basiert (vgl. ebd.: 126). Wie Mira Shah (2014: 59) bemerkt, sollte man nicht übersehen, dass das grausame Verbrechen bereits den Keim ihres späteren Untergangs in sich trägt.

Zur Überwindung der Gynaikokratie haben Bachofen zufolge die Frauen am meisten beigetragen (Bachofen 1861: 226). Der Argonautenmythos spricht auch davon, denn Medea ist es, die freiwillig mit dem Fremden geht und ihm das Goldene Vlies übergibt. Außerdem beschreibt der Mythos in chronologischer Reihenfolge die drei von Bachofen definierten Entwicklungsstufen. Die erste Landungsstelle ist Lemnos mit ihrer tellurischen Struktur. Schließlich unterwerfen sich die amazonisch rebellierenden Frauen der Herrschaft der Männer. Der nächste Anlandeort ist Kolchis, in der sich die gynaikokratischen Verhältnisse abzeichnen. Hier ergibt sich Medea aus freiem Willen dem Jason und akzeptiert seine Macht. Am Ende kehren die Kolonisatoren siegreich in das patriarchale Griechenland zurück, wo sie als Heroen gefeiert werden.

Bachofens Behauptung, dass die kolchische Gesellschaft hetärische Lebensformen aufweist, ist fraglich, angesichts der Tatsache, dass im Hetärismus keine geordneten Familien existierten. In der Tat gab es in Kolchis eine geregelte Ehe. Zusätzlich verwirrend wirkt eine solche Behauptung vor dem Hintergrund, dass an der Spitze des kolchischen Staates ein König, der außerdem als Sohn des Sonnengottes Helios galt, stand. Eher sollte man davon ausgehen, dass zu jener Zeit in Kolchis, wie in anderen Gebieten, der Übergang von einem System zum anderen im Gange war. An anderer Stelle erklärt Bachofen die Verbindung des Sonnenkultes mit der Gestaltung des Königtums in der orientalischen Welt (s. Bachofen 1861: 226, 111). Die Sonne wird als Sohn der göttlichen Mutter, die durch den Mond repräsentiert wird, aufgefasst. Analog dazu steht das irdische Herrscherpaar im Mutter-Sohn-Verhältnis zueinander, da es als Ebenbild des himmlischen Königspaares angesehen wird. Obwohl die Königin mehr Verehrung

³¹⁶ Griechisch für Hausherd

als der König genießt, da das weibliche Naturprinzip eine höhere Stelle einnimmt, „lässt sie die Macht, deren Quelle in ihr ruht, durch den Sohn ausüben“ (ebd.: 111). Nach dieser Auffassung ist Aietes „fleischgewordener“ (ebd.) Sohn des Sonnengottes Helios.

Bachofen analysiert auch die Aufgabe, die Jason von Aietes auferlegt bekommt, im Sinne des Sieges des Vaterrechts über das Mutterrecht. Seiner Ansicht nach liegt die tiefere Bedeutung des Kampfes mit den erdentsprossenen Kriegeren in der Auffassung des Lebensbeginns. Nach dem natürlichen Mutterrecht fängt das Leben mit der Frucht, im vaterrechtlichen Denksystem mit dem Samen an. Bachofen erläutert es weiterhin: „Nach Vaterrecht [...] liegt der Ursprung in dem Sähen, nicht in dem Ernten; nach ihm ist die Reife das Ende, nicht der Anfang des Daseins“ (ebd.: 257-258). Jason sät die Drachenzähne, und als die Kämpfer „vollendet“ (ebd. 257) aus der Erde hervorschießen, tötet sie Jason auf der Stelle und demonstriert damit, dass das Säen wichtiger als die Ernte ist (vgl. ebd.). Den tieferen Sinn der Szene sieht Bachofen in der Unterwerfung des maternalistischen unter das paternalistische System. Dass die Krieger sofort kampfbereit sind, weist auf die Annahme Erich Neumanns hin, dass nach mutterrechtlicher Auffassung der Samen nicht dem Mann gehört, sondern parthenogenetisch ist und als „Erd-Samen [...] der weiblichen Erde entstammt“ (Neumann 1956: 71). Die Erde braucht den Mann „nur als Eröffner, als Pflüger und als Verbreiter des Samens“ (ebd.). Darum besteht ein Teil von Jasons Aufgabe darin, die feueratmenden Stiere anzuspannen, den Acker zu pflügen und die Drachenzähne zu säen.

Die Prüfungen, vor die Jason von Aietes gestellt wird, sind typische Heiratsaufgaben, die in zahlreichen Mythen und Märchen festgehalten sind. Der Held, der um die Hand der Prinzessin wirbt, muss harte Proben bestehen, um mit ihr heiraten zu dürfen³¹⁷.

4.2.6.3.3 Die Rolle der Großen Muttergöttin in *Ein fremder Stamm hat mich geraubt*

In *Ein fremder Stamm hat mich geraubt* spielt die religiöse Auseinandersetzung zwischen der die Göttin anbetenden Urbevölkerung und den patriarchalen Eroberern eine beachtenswerte Rolle. Das Thema der Großen Göttin bildet den roten Faden, der sich durch den ganzen Roman zieht und der für die Kohärenz in einem äußerst vielfältigen Text sorgt. Genauso wie sein Vorbild Robert von Ranke-Graves sieht Brakman die Göttin als Muse, die ihm als Inspirationsquelle dient. Die wahre Dichtung beruht auf „Anrufung der Weißen Göttin oder Muse oder Mutter allen Lebens“ (Graves 1992)³¹⁸, schreibt Graves in seinem 1948 erschienenen Buch *Die Weiße Göttin. Sprache des Mythos*. Die Göttin mag längst vergessen sein, doch bleibt sie es, die dem Dichter die Schöpferkraft verleiht. Der wahre Dichter hat die Verbindung zur Göttin niemals verloren (vgl. ebd.)³¹⁹ Die Dichtkunst ist laut Graves in matriarchalischer Zeit entstanden und war mit „populären religiösen Zeremonien zu Ehren der Mondgöttin“ (ebd.)³²⁰ verbunden. Der

³¹⁷ Laut Pausanias liegt der Ursprung der Olympischen Spiele im Wettbewerb zunächst zwischen Mädchen, damit sie Priesterinnen der Mondgöttin Hera werden können. Nach der Einführung der männlichen Götter wetteiferten die jungen Männer, um Gemahl der Priesterin zu werden. (s. Graves 1974a: 166). Damit bekommt der Sieger den Status des Sonnenpriesters, der der Mondpriesterin zur Seite steht.

³¹⁸ s. Kapitel „Dichter und Spielleute“ <https://arsfemina.de/die-wei%C3%9Fe-g%C3%B6ttin/dichter-und-spielleute>

³¹⁹ s. Kapitel „Postscriptum 1960“ <https://arsfemina.de/die-wei%C3%9Fe-g%C3%B6ttin/postscriptum-1960>

³²⁰ s. Kapitel „Vorwort“ <https://arsfemina.de/die-wei%C3%9Fe-g%C3%B6ttin/vorwort-0>

ursprüngliche Dichter war „der mystes oder ekstatische Anbeter der Muse“ (ebd.)³²¹, denn sie war die Hüterin des religiösen Geheimnisses (vgl. ebd.)³²² und „die Quelle der Wahrheit“ (ebd.)³²³. Die Sprache des Mythos und der Religion ist eine poetische Sprache, während die Sprache der Logik, Philosophie und Wissenschaft eine rationale Sprache ist (vgl. ebd.)³²⁴. Indem Brakman einen alten Mythos von der Großen Göttin wiederbelebt, schenkt sie ihm ihrerseits Eingebung für zahlreiche poetische Passagen, von denen dieser Roman zeugt.

Ein auf dem Glauben an die Große Göttin basierendes System beschreibt Robert Graves in seiner Studie *Die Weiße Göttin* sowie in der Einleitung zu seinem Kapitalwerk *Griechische Mythologie* (1955). Auf Graves' Konzept aufbauend gibt Heide Göttner-Abendroth eine ausführlichere Übersicht zu diesem Thema in ihrer Schrift *Die Göttin und ihr Heros. Die matriarchalen Religionen in Mythos, Märchen und Dichtung* (1980)³²⁵.

Heide Göttner-Abendroths Annahme zufolge umfasste die matriachale Epoche der Menschheitsgeschichte einen Zeitraum von wenigstens 4000 Jahren, was gegenüber 3000-jähriger patriarchaler Geschichte wesentlich länger ist (Göttner-Abendroth 1982: 15). Dabei unterscheidet sie zwei Entwicklungsstufen der Frauenherrschaft: das einfache Matriarchat, in dessen Mittelpunkt die chthonische Erdgöttin stand, und das entwickelte Matriarchat, währenddessen es zur Entfaltung einer raffinierten Hochkultur kam, wobei der religiöse Gedanke astrale Mythologien mit der dreifaltigen Mondgöttin als deren Zentralgestalt hervorbrachte (vgl. ebd.: 13). Die erste Stufe kommt mit Bachofens tellurischer Periode und die zweite mit völlig ausgebildeter Gynaikokratie gleich.

Die Göttin ist „unsterblich, unveränderlich und allmächtig“ (Graves 1974a: 13). Sie ist die Herrin des Himmels, der Erde und der Unterwelt (vgl. Göttner-Abendroth 1982: 5, 17). Ihr kosmisches Symbol ist der Mond³²⁶. Der Mond wird ebenfalls mit der Frau identifiziert, da der Mondzyklus mit dem Monatszyklus der Frau verbunden wird (vgl. Graves 1974a: 14). Weiterhin entsprechen die drei Phasen des Mondes den drei Lebensphasen der Frau. Als zunehmender Mond erscheint die Göttin in Mädchengestalt, der runde Vollmond ist das Attribut der erwachsenen Frau und der abnehmende Mond ist das Symbol der alten Frau (vgl. Göttner-Abendroth 1982: 5, 17; Graves 1974a: 13). Wie der Mond in drei Phasen eine Einheit bildet, so bildet die Göttin-Triade nur eine Gottheit (vgl. Göttner-Abendroth 1982: 5-6, 17-18). Die Mädchengöttin ist durch die Jagdgöttin repräsentiert und beherrscht den Himmel, die Frauengöttin ist die Göttin der Liebe und Fruchtbarkeit und herrscht über Land und Meer, die Greisingöttin ist die Todesgöttin und Herrscherin der Unterwelt (vgl. ebd.: 5; 17). Den Vegetationszyklen entsprechend, regiert die jungfräuliche Göttin im Frühling, die Muttergöttin im Sommer und die Greisingöttin im Winter (vgl. Göttner-Abendroth 1982: 5, 17; Graves 1974a: 13)³²⁷. Die Unterweltsgöttin gilt als „mysteriöse Gottheit ewigen Untergangs und ewiger

³²¹ s. Kapitel „Krieg im Himmel“ <https://arsfemina.de/die-wei%C3%9Fe-g%C3%B6ttin/krieg-im-himmel>

³²² s. Kapitel „Dichter und Spielleute“ <https://arsfemina.de/die-wei%C3%9Fe-g%C3%B6ttin/dichter-und-spielleute>

³²³ s. Kapitel „Krieg im Himmel“ <https://arsfemina.de/die-wei%C3%9Fe-g%C3%B6ttin/krieg-im-himmel>

³²⁴ s. Kapitel „Die Wiederkehr der Göttin“ <https://arsfemina.de/die-wei%C3%9Fe-g%C3%B6ttin/die-wiederkehr-der-g%C3%B6ttin>

³²⁵ Zum Zwecke dieser Arbeit wurde die Zweitaufgabe aus dem Jahr 1982 benutzt.

³²⁶ Wie wir bereits erwähnt haben, ist der Mond bei Bachofen hermaphroditisch (s. Kapitel 4.2.6.3.3.1).

³²⁷ Das Jahr zählte in der Vorantike drei Jahreszeiten (s. Graves 1974a: 20).

Wiederkehr“ (Göttner-Abendroth 1982: 17), denn sie vernichtet das Leben, um es nach seiner Metamorphose in einem neuen Jahreskreislauf wiederauferstehen zu lassen (vgl. ebd.: 5, 17).

Das matriachale Religionskonzept kennt männliche Götter nicht. Der Mann hat eine untergeordnete Rolle inne und erscheint als Heros der Göttin. Der Heros ist der sakrale König, den die Königin, die zugleich Oberpriesterin und Vertreterin der Göttin auf der Erde ist, zu ihrem Liebhaber für ein Jahr wählt (vgl. Göttner-Abendroth 1982: 6, 20; Graves 1974a: 13-14). Er durchläuft ebenfalls drei Phasen. Im Frühling findet seine Initiation statt. Er muss Prüfungen bestehen, um mit der Königswürde ausgestattet zu werden (vgl. Göttner-Abendroth 1982: 6, 20). Im Sommer wird die Heilige Hochzeit (*hieros gamos*) des Königspaares gefeiert (vgl. ebd.). Die tiefere Bedeutung dieser Vereinigung liegt im Fruchtbarmachen von Land und Meer (vgl. ebd.). Die Göttin ist Verkörperung des Ewigen, der Heros des Vergänglichen und Sterblichen. Deshalb wird er im Winter zu Jahresende durch Körperzerreiung geopfert. Sein Fleisch wird von Priesterinnen roh verzehrt und mit seinem Blut werden Äcker, Bäume und Vieh besprengt, um Früchte zu tragen (vgl. Graves 1974a: 14). Zu Beginn des darauffolgenden Jahres kehrt er in seinem Nachfolger zurück (vgl. Göttner-Abendroth 1982: 20). Hinter dieser Praxis steckt die Überzeugung, dass der Tod nur ein anderer Zustand und eine Wiederauferstehung möglich ist (vgl. ebd.: 6, 20). Der Tod des sakralen Königs stellt sein „freiwilliges Selbstopfer für Land und Volk“ (ebd.: 20) dar und gerade darin besteht „die Idee des Heroischen“ (ebd.: 6). Das kosmische Gestirn des Heros ist die Sonne, die „das Symbol der männlichen Fruchtbarkeit“ (Graves 1974a: 14) ist. Im matriachalen Weltbild hat der Mond den Vorrang gegenüber der Sonne. Das kommt daher, da der Mond eine wichtige Rolle bei den Gezeiten des Wassers, beim Pflanzenwachstum sowie bei den Zyklen der weiblichen Fruchtbarkeit spielt (vgl. Göttner-Abendroth 1982: 20). Dahingegen trägt die Sonne nur sekundär zur Fruchtbarkeit bei und kann sie sogar in heißen Gebieten zerstören (vgl. ebd.).

Im Zuge der Eroberung der matriachal geprägten Ureinwohner durch die patriarchalen griechischen Stämme wurde die Muttergöttin degradiert. Im ersten Schritt wurde sie als Mutter des Obergottes anerkannt und im nächsten wurde sie ihm als Gemahlin unterstellt (vgl. ebd.: 38, 121). Der aus je sechs Göttern und Göttinnen bestehende olympische Pantheon³²⁸ war ein Resultat des Kompromisses zwischen ansässiger Bevölkerung und Zuwanderern, die eine synkretistische Religion bildeten (s. Graves 1974a: 18). Die Dreifaltigkeit der uralten Göttin wurde zersplittert, indem die drei kosmischen Bereiche, Himmel, Erdreich und Unterwelt, über welche sie uneingeschränkt regierte, nun unter ihren Söhnen Zeus, Poseidon und Hades unterteilt wurden. Da der Glaube an die Große Muttergöttin unter der Bevölkerung noch stark fortlebte, kam man auf die Idee, dass jeder der drei Götterbrüder sich die Göttin in ihrer jeweiligen dreifachen Gestalt zur Frau nehmen sollte. So vermählte sich Zeus mit Hera, Poseidon mit Demeter und Hades mit Kore bzw. Persephone (s. Göttner-Abendroth 1982: 121; Graves 1974a: 81).

³²⁸ Zu der auf dem Olymp thronenden Götterfamilie gehören: Zeus, Poseidon, Apollon, Ares, Hermes, Hephaistos, Hera, Demeter, Aphrodite, Artemis, Athene und Hestia. Im Laufe der fortschreitenden Patriarchalisierung trat Hestia ihren Platz im Olympischen Rat an Dionysos ab, womit die männlichen Götter die Oberhand gewannen (s. Graves 1974a: 93). Zur Erhaltung der kosmischen Ordnung sind noch die Herrscher der Unterwelt, Hades und Persephone von Bedeutung.

Die Handlung des Romans *Ein fremder Stamm hat mich geraubt* spielt sich in einer turbulenten frühpatriarchalen Epoche ab, in der der Wechsel vom einen zum anderen Religionssystem noch nicht abgeschlossen war: „Die Zeiten waren unruhig, große Reformen waren im Gange und die dreifaltige Göttin besaß immer weniger Macht, konnte aber immer noch nicht geleugnet werden.“³²⁹ (VS 24)

Die zeitliche Grundlage des Romans³³⁰ entspricht der ersten Phase der religiösen Umwälzungen, die Göttner-Abendroth und Graves beschreiben (s. Göttner-Abendroth 1982: 38, 121; Graves 1974a: 166; GF 46, 78)³³¹. Darauf wird an einigen Stellen im Roman hingewiesen, etwa wenn De Kraker Jason in den neuen Glauben der Griechen einweist und ihm erklärt, dass der Obergott Zeus „sich als dynamischer und zeitgenössischer Sohn aus der so weißen Göttin der mehr himmlischen Gezeiten entwickelt hatte“³³² (VS 19). In einigen Gebieten sträuben sich die Verehrer der Großen Göttin gegen die neue Religionsform, wie die Einwohner in Stavoren:

„man ist da misstrauisch und verehrt die Dreifaltige Göttin in primitiver Einfachheit. Die wenigen Priester sind kahlköpfig und ernähren sich mit Milch, die sie gerinnen lassen und dann mit Kirschsafft verdünnen. [...] Sie haben die Gewohnheit, oft tief zu seufzen, weil sie angesichts aller Schwierigkeiten, die die Folge ihrer Weigerung sind, die Weiße Göttin ihren so kräftigen Söhnen für untergeordnet zu erklären, melancholisch sind.“³³³ (VS 123)

Jason erzählt vom verschollenen Priester Neleus, der seinen Bart lang wachsen ließ „als Protest gegen die Zeiten, als die meisten priesterlichen Funktionen noch von Frauen ausgeübt wurden und sogar die Stammgötter zugegeben hatten, Söhne und Untertanen der Dreifaltigen Göttin zu sein“³³⁴ (VS 104-105). Beim Eingeständnis Jasons, dass er und seine Mitsegler über allen Göttern die Dreifaltige Göttin verehren, wird das Gesicht der Wirtin Neel heiter und sie belohnt die Kneipengäste mit einer zusätzlichen Karaffe Wein (s. VS 57).

Mit der Ankunft der griechischen Eroberer begann die Degradierung der einst allmächtigen Göttin. Als Folge dessen herrschte unter den ihr getreuen Anbetern

³²⁹ „De tijden waren onrustig, grote hervormingen waren op komst en de drievoudige Godin bezat wel steeds minder macht maar kon nog steeds niet verloochend worden.“

³³⁰ mehr über die Zeitverflechtung im Roman s. Kapitel 4.2.6.3.1

³³¹ In seinem Roman *The Golden Fleece* sowie in seinem Nachschlagewerk *Griechische Mythologie* berichtet Graves, dass die Ionier und Äoler sich den Einheimischen anpassten, indem sie die Göttin als Mutter ihrer Götter anerkannten, während die Achaier ihre Rolle als Göttermutter leugneten und sie für die Gattin des Zeus erklärten (Graves 1974a: 166; GF 46, 78). Obwohl nicht explizit vorgebracht, folgt Brakman Graves, wenn er Unterschiede zwischen den griechischen Einwanderern beschreibt: „Mit den Ioniern und Äolern war es nicht so schlimm, aber die Achäer sind unruhige Schelmen“ (Original: „Met de Ioniërs en Aioliërs was het nog meegevallen, maar de Achaïers waren onrustige kwanten“) (VS 11).

³³² „zich als dynamische en eigentijdse Zoon had ontwikkeld uit de zo witte Godin der meer hemelse getijden“

³³³ „men is er misnoedig en vereert de Drievoudige Moeder in primitieve eenvoud. De paar priesters zijn kaalhoofdig en voeden zich met melk die zij laten stremmen en dan aanlengen met kersensap. [...] Ze hebben de gewoonte vaak diep te zuchten omdat zij melancholiek zijn door alle moeilijkheden die het gevolg zijn van hun weigering de Witte Godin ondergeschikt te verklaren aan haar zo stevige zonen.“

³³⁴ „als een protest tegen de tijden dat de meeste priesterlijke functies nog door vrouwen werden uitgeoefend en zelfs de stamgoden hadden toegegeven dat zij zonen en onderdanen waren van de Drievoudige Godin“

„der Kummer um so viel Betriebsamkeit und das düstere Schicksal der Dreifaltigen Göttin, weiß wie das spröde Herz eines Eisblocks oder wie eine Kamee, und einst dafür gepriesen als die zwanglose Kraft, die die Samen keimen, die Früchte reifen und gemeißelte Sonette erklingen ließ. Ihre göttliche Blässe, die einst erschauern ließ, wird nun immer mehr kalt und tot gescholten.“³³⁵ (VS 11)

Im Gegensatz zur Göttin, die als geheimnisvoll galt, wird Zeus als „[e]in Gott ohne Rätsel“³³⁶ (VS 13) betrachtet. Die griechischen Neuankömmlinge glaubten daran, dass er niemals den Regen verweigert. Symbol des Zeus war der Widder, dessen Fell benutzt wurde, um den Regen herbeizurufen. Zu diesem Zweck brachten die Achäer ihren heiligen Gegenstand mit sich:

„Das Bild des Widdergottes, geschnitzt aus einem Eichenstumpf, über dem ein purpurfarbenes Widderfell gespannt war, um an die Farbe der Regenwolken, die am Hochsommerhimmel erscheinen, zu erinnern. [...] Wegen des Spruchs ‘Regen ist Gold’ und irgendeiner Assoziation mit dem Blütenstaub war das Fell mit Goldfäden, in Krausen und Locken, durchsetzt. Es wird, so hat der Priester bei der Einsegnung [...] gesagt, es niemals versäumen, Regen zu bringen, wenn es nötig ist.“³³⁷ (VS 12)

Dass das Vlies mit purpurnen und goldenen Fäden durchsetzt ist, steht laut Simonides in Analogie zu dem Glauben, dass die Purpurwolken den Regen bringen und die weißen nicht (s. Graves 1951: 20). Dementsprechend wurden das purpurrote und das weiße Widderfell jeweils magisch verwendet, um den Regen zu beschwören oder abzuwenden (s. ebd.). Das Vlies ist das Attribut des Sonnengottes, der als Sohn der Großen Muttergöttin und ihr Heros aufgefasst wird. Wie die Sonne als kosmisches Gestirn des Heros sich bei ihrem Tageslauf vom Aufgang über den Zenit bis zum Untergang in purpurroten und goldglänzenden Tönen am Himmel zeigt, so gelten folglich Rot und Golden als Farben des Heros (vgl. Göttner Abendroth 1982: 20)³³⁸. Die Farben der Göttin entsprechen hinwieder den drei Mondphasen: die weiße Sichel ist das Zeichen der Mädchengöttin, die Geburt und Wachstum verkörpert, der rote Vollmond symbolisiert die Frauengöttin, die Liebe und Kampf versinnbildlicht und die schwarze Sichel des Altmondes weist auf die Greisingöttin hin, die für Tod und Wahrsagerei steht (vgl. Göttner-Abendroth 1982: 5; Graves 1992³³⁹). Rot ist die Farbe sowohl der Göttin als auch des Heros. Die Helligkeit wird durch Golden und Weiß anschaulich gemacht, wobei Golden mit dem Tageslicht der Sonne und Weiß mit dem Nachtlicht des Mondes assoziiert wird. Das Schwarze als eine der Farben der

³³⁵ „de kommer om zoveel bedrijvigheid en het sombere lot van de Drievoudige Godin, wit als het broze hart van een ijsblok of als een camee, en eens hierom geprezen als de dwangloze kracht die de zaden liet kiemen, de vruchten rijp deed worden en gebeeldhouwde sonnetten liet opklinken. Haar goddelijke bleekheid, die eens had doen rillen, werd nu steeds meer gescholden voor koud en dood.”

³³⁶ „[e]in god zonder raadsels“

³³⁷ „Het beeld van de Ramgod, uit een eikestomp gesneden, waarover een ramshuid was gespannen die purper was geverfd om te doen denken aan de kleur van de regenwolken die in het midden van de zomer aan de hemel verschijnen. [...] Vanwege het gezegde ‘regen is goud’ en de een of andere associatie met stuifmeel was de vacht doorwerkt met gouddraad, in lussen en krullen. Het zou, zo had de priester gezegd bij de inzegening, [...] nimmer in gebreke blijven om regen te brengen als die nodig was.”

³³⁸ Die Farben tauchen in Jasons Erscheinung auf: er hat blonde Haare (Apollonios 1947: 132, III 1017) und trägt den purpurnen Mantel (ebd.: 27, I 722).

³³⁹ s. Kapitel „Die Wiederkehr der Göttin“ <https://arsfemina.de/die-wei%C3%9Fe-g%C3%B6ttin/die-wei%C3%9Fe-g%C3%B6ttin>

Göttin weist auf ihre geheimnisvolle Natur und ihren Zusammenhang mit den dunklen chthonischen Kräften hin, während das Licht als Attribut des Sonnengottes mit der Vernunft in enge Verbindung gebracht wird. In der Philosophie der Stoa wird Gott bzw. Zeus als die Weltseele und die kosmische Vernunft aufgefasst (s. Russell 1998: 244, 254). Wenn in Brakmans Roman die Griechen ihre Götter mit Zeus an der Spitze mitbringen, wird es daher „als höchste Weisheit verkündet, dass der Acker mit Verstand gepflügt, geeggt [werden] sollte“³⁴⁰ (VS 12).

Für die patriarchalischen Eroberer war es von äußerster Wichtigkeit, die Heiligtümer der ursprünglichen Bevölkerung in Besitz zu nehmen und deren Priesterinnen in ihren Dienst zu stellen oder eigene Priester einzusetzen (vgl. Graves 1974a: 161). Nicht nur die der Großen Göttin geweihten Kultstätten, sondern auch deren Orakeltiere wurden von den neuen Herrschern übernommen (vgl. Göttner-Abendroth 1982: 122). So erzählt Frau Boender Jason über den aus einem fernen und fremden Land aufgetauchten Gott Apollon, dessen Bogenschützen die Orakelschlange Python am heiligen Schrein in Scheveningen erschlagen haben (s. VS 24). Da die Göttin immer noch viel Autorität unter der örtlichen Bevölkerung genoss, fügte sich der Sonnengott letzten Endes darin, „der Sklave der Weißen Göttin zu werden“³⁴¹ (VS 25), um seine Sünde zu büßen. Der Überlieferung nach hat Apollon mit der Tötung des heiligen Python die Übernahme der Orakelstätte zu Delphi besiegelt. Um die Unruhen in Delphi zu beruhigen, wurden zu Ehren des getöteten Heroen und Wahrsagers Python die jährlichen Trauerfeierlichkeiten eingerichtet (s. Graves 1974a: 69). In Brakmans parodistische Version versieht der Gott seinen Orakeldienst nicht regelmäßig: „sich sträubend, aber mit einem Augenzwinkern verschwand er in der leeren Gruft dort tief in der Kuppel, wo er zwar verfügbar, aber auch sehr oft abwesend war“³⁴² (VS 25-26).

Auch in Zeebrugge wird das Heiligtum der Großen Göttin geschändet, wovon Jason von seinem Erzieher in Kenntnis gesetzt wird: „Im letzten mir bekannten Urlaub meines Großvaters hatte man, um ihn und die Zeeländer abzuschrecken, das Bild der Weißen Göttin mit dem Stutenkopf sogar aus ihrem Heiligtum entfernt und an anderer Stelle eingeweiht und wieder als Personal ganz im Dienst des Widdergottes und Regenbringers Zeus angepriesen.“³⁴³ (VS 11) Der darauf folgende Widerstand der dort lebenden Kentauern wird von den hellenischen Oberherren harsch unterdrückt (s. VS 12)³⁴⁴. Dahingegen ließen sich die Oberpriesterinnen in Scheveningen

³⁴⁰ „als hoogste wijsheid verkondigd dat de akker met verstand diende geploegd, geëgd [te worden]”

³⁴¹ „de slaaf van de Witte Godin te worden”

³⁴² „tegenstribbelend maar met een knipoog verdween hij in de lege graftombe daar diep in de Koepel, waar hij weliswaar beschikbaar was maar ook heel vaak afwezig”

³⁴³ „Op de mij laatst bekende vakantie van mijn grootvader had men om hem en de Zeeuwen te ontmoedigen het beeld van de Witte Godin met de kop van een merrie zelfs uit haar heiligdom gehaald en het elders gewijd en opnieuw aangeprezen als personeel, als geheel in dienst van Zeus de Ramgod en Regenmaker.”

³⁴⁴ Diese Episode hat Brakman aus Graves' Roman *The Golden Fleece* entlehnt: „To discourage their return [of the Centaurs] he removed from her shrine the mare-headed image of the White Goddess and, taking it down to Iolcos to the Fish College, daringly rededicated the shrine on Pelion to Zeus the Ram, or Rain-Making Zeus.” (GF 56, Anmerkung des Verfassers) Während bei Brakman der Widerstand der Kentauern gebrochen wird, gelingt es in Graves' Roman *Ino*, der Oberpriesterin des Kollegiums in Iolkos, das Göttinbild zu retten: “Ino, by the hand of one of her nymphs, secretly conveyed the mare-headed image to a cave in a wooded valley half-way to Mount Ossa, where the Centaurs reassembled and prayed to her for revenge” (GF 56).

nicht einschüchtern: „Sie liefen beim Herannahen der Achäer nicht weg, sondern sie piffen sie weit ausholend aus, streckten sehr frauenhaft ihre Zungen heraus und schüttelten die wunderschönen rosa und glänzenden Fäuste, und wohlweislich zogen die ungebetenen Gäste die Küste entlang weiter in Richtung Belgien.“³⁴⁵ (VS 7)³⁴⁶ Gerade in Scheveningen, in dem er seine Kindheit verbracht hat, verortet Brakman das Zentrum seines matriarchal geordneten Staates: „In Scheveningen stand ein altes Kollegium der Fischnymphen, dessen Oberpriesterin die heiligen Gesetze für die ganze Gegend verfasste.“³⁴⁷ (VS 6)³⁴⁸ Ein Priesterinnenkollegium, deren Oberpriesterin gleichzeitig die Repräsentantin der Muttergöttin auf der Erde war, stand der Annahme von Heide Göttner-Abendroth zufolge an der Spitze der auf matriarchalen Prinzipien organisierten Staaten (Göttner-Abendroth 1982: 13).

Die Göttin will sich dafür rächen, dass sie durch neue Götter ersetzt wurde. Sie benutzt die Bäuerin aus Ossensisse als Medium, um Jason den Auftrag zu geben, die Äcker unfruchtbar zu machen. So sorgt er dafür, dass das Saatgut versengt wird und keine Früchte trägt. Auch bei einem zufällig kargen Fischfang lässt er das Gerücht verbreiten, „dass auch Fische die Flüsse verlassen hätten, was zu erwarten war, denn auf dieses Tier war die Aufmerksamkeit der Artemis gerichtet, einer der Magdgestalten der Göttin, die ihr Fischkollegium durch die jüngsten Ereignisse sowohl in Scheveningen als auch in Zeebrugge als entweiht erachtete“³⁴⁹ (VS 23). Diese Vorfälle sowie das Ausbleiben der Regenfälle lösen große Besorgnis aus, so dass man, um die Götter zu besänftigen, erst einen weißen Widder und dann noch fünfzig Stiere opfert. Da diese Maßnahmen keine Ergebnisse erbringen, greift man zum äußersten Mittel, dem Menschenopfer. Der Regel nach sollte dies der Oberpriester Loof sein, doch sorgt Jason im Komplott mit Frau Boender dafür, dass sein misshandelnder Erzieher De Kraker statt des Priesters umgebracht wird.

Die Verehrung der Großen Göttin ist Jason von klein auf von seinem Pflegegroßvater, dem Kentauren, in die Wiege gelegt worden. Auch als er später in die Obhut von De Kraker, kommt, einem Kollaborateur der Griechen und Anhänger des Zeus, bekennt er sich weiterhin zur Göttin. „Im Namen der Mutter“³⁵⁰ (VS 31) stiehlt er aus dem Zeustempel das goldfarbene Vlies, das Attribut des männlichen Obergottes. Den Griechen täuscht er vor, dass er sich im Auftrag des Zeus auf den Weg macht, das verschwundene Vlies zurückzuholen. Einer der Schiffsgefährten, Askalapos, preist Jason für dessen Treue zur Göttin. Er beschließt seine

³⁴⁵ „Die liepen niet weg bij de nadering van de Achaiers, maar ze jouwden ze uit met hoge uithalen, staken heel vrouwelijk hun tong uit en schudden de wonderschone roze en glanzende vuist, en wijselijk trokken de ongenode gasten verder langs de kust richting België.”

³⁴⁶ Diese Szene stammt ebenfalls von Graves: „At Iolcos, near the foot of Pelion, stood an ancient college of Fish nymphs whose Chief Priestess legislated in sacred matters for the whole of Phthiotis. They did not run off at the approach of the Ionians but made Gorgon grimaces at them, sticking out their tongues and hissing; the Ionians prudently passed on into Boeotia.” (GF 52)

³⁴⁷ „In Scheveningen stond een oud college van Visnimfen, wier opperpriesteres voor de hele streek de heilige wetten uitschreef.”

³⁴⁸ Siehe in der Fußnote 346 den ersten Satz aus dem Zitat von Graves.

³⁴⁹ „dat ook de vis de rivieren had verlaten, iets wat men had kunnen verwachten want over dat dier koepelde de aandacht van Artemis, een van de maagdgestalten van de Godin die haar viscollege door de recente gebeurtenissen ontwijd achtte, zowel in Scheveningen als in Zeebrugge“

³⁵⁰ „In naam van de Moeder“

Lobrede auf Jason mit folgenden Worten: „Kurzum ein überwölbtes Dasein, in dem die Große Mutter nicht vergessen ist“³⁵¹ (VS 161). Während sich mit der Muttergöttin das „Prinzip allgemeiner Freiheit“ (Bachofen 1861: XI) verbindet, fordert der Vatergott von seinen Anhängern bedingungslose Gehorsamkeit (vgl. Göttner-Abendroth 1982: 123). So lehrt De Kraker seinen Schützling Jason im Zeustempel, beim Beten eine untertänige Haltung einzunehmen: „Wir stiegen die Treppe hinauf, betraten die Halle und knieten nieder, wobei die Arme vor der Brust verschränkt und der Hals ausgestreckt und gebeugt werden mussten, so dass es eine verletzbare Haltung für jemanden ist, der Böses beabsichtigt.“³⁵² (VS 17) Obwohl er bei De Kraker aufwächst, zieht Jason nach wie vor die Göttin, welche die Urkraft der Natur symbolisiert, dem strengen Allvater Zeus vor: „Ich bin der vielnamigen Göttin mehr als zugetan, weil sie die Hüterin sanfter Dinge ist, vor Zeus hatte ich eher Angst und Ehrfurcht“³⁵³ (VS 35). Dass Jason sich nicht leicht unterordnen lässt, bemerkt auch Meleager: „Mir ist klar, dass Jason ein Mann ist, der macht, was er will, und damit beweist, dass er frei ist.“³⁵⁴ (VS 184)

Dass Jason im Geheimen hingebungsvoll der Göttin dient, ist der Grund für die Rache des Meergottes Poseidon, der oft genug die Wellen höherschlagen lässt, um der Argo Stolpersteine in den Weg zu legen:

„Sicher war der Gott für seine Unberechenbarkeit bekannt, aber so viel Wasser und Wind über so einem kleinen Schiff war des Olymps unwürdig. Zweifellos muss es mehr gegeben haben, was ihn verstimmt hatte. Meine Zuneigung zur Göttin war bekannt genug, ich hatte sie so oft und hemmungslos Bäumen, den Wellen des Innenhafens in der Mittagsstunde und dem Wind bei Regen anvertraut, was eine mögliche Ursache für dieses kosmische Ärgernis sein könnte. [...] Meine unerschütterliche Verehrung kann den Gott auch darum geärgert haben“³⁵⁵ (VS 68).

Auch Zeus meldet sich hin und wieder mit seinen warnenden Blitzschlägen, so dass Jason am Ende seiner gefahrenträchtigen Reise erkennen muss, dass er die männlichen Götter nicht außer Acht lassen darf. Er bleibt „voller Achtung für weiche Kräfte, ohne die harten zu verhöhnen und zu verfluchen“³⁵⁶ (VS 141). Daher widmet er das Schiff dem Poseidon, dem er auch einen seiner Kameraden opfert.

Jason ist nicht der Einzige an Bord, der der Muttergöttin ergeben ist. Orfeus ermahnt in einem Moment seine Kameraden: „Vergesst die Große Göttin nicht, von deren Gnade wir alle

³⁵¹ „Kortom een overwelfd bestaan waarin de Grote Moeder is niet vergeten“

³⁵² „We beklommen de trap, betraden het halletje en knielden, waarbij de armen gekruist voor de borst moeten worden gehouden en de nek vooruitgestoken en gebogen, zodat het een kwetsbare houding is voor als iemand kwaad in de zin heeft.“

³⁵³ „Ik ben de veelnamige Godin meer dan toegedaan want zij is de hoedster van de zachte dingen, voor Zeus had ik eerder vrees en ontzag“

³⁵⁴ „Mij is het duidelijk dat Jason een man is die doet wat hij wil en daarmee aantoont dat hij vrij is.“

³⁵⁵ „Zeker, de God stond inderdaad bekend om zijn onberekenbaarheid, maar zoveel water en wind over zo'n klein schip was de Olymp onwaardig. Er moest ongetwijfeld meer zijn geweest dat hem had ontstemd. Mijn genegenheid voor de Godin was genoegzaam bekend, ik had die even vaak als ongeremd toevertrouwd aan bomen, de golfjes van de Binnenhaven in het middaguur en de wind bij regen, wat een mogelijke oorzaak kon zijn van deze kosmische ergernis. [...] Mijn onwankelbare devotie kon de God ook daarom hebben geërgerd“

³⁵⁶ „vol waardering voor de zachte krachten, zonder de harde te honen en te vervloeken“

leben³⁵⁷ (VS 190), und ein andermal singt er von „den guten Zeiten, noch vor Zeus, als es noch träge Wälder gab, viele Beeren, mehr Wasser als jetzt und keinen Mangel an Mondlicht. Das war die Zeit der Eurynome, ein Name voller Rockgeräusche, die Große Dreifaltige, weil sie alles über Erde, Himmel und Meer zu sagen hatte.“³⁵⁸ (VS 71) Drei Donnerschläge in der Ferne entfachen eine Diskussion auf dem Schiff darüber, ob Zeus oder die Göttin damit ein Zeichen von sich gibt:

„Kastor brach als erster die darauffolgende Stille und sagte zu Polydeukes: ‘Ist es nicht herrlich, Bruder, dass unser Vater Zeus gerade in diesem Augenblick seinen Donner rollen lässt,’ aber Erginos antwortete geringschätzig: ‘Die Göttin ließ es schon in den Bergen der Ardennen donnern, als Zeus irgendwo in der Höhle da noch ein Säugling war. Sie war es, die wir gerade gehört haben und sie wird es in den Bergen noch donnern lassen, wenn der Name des Großen Speerwerfers längst vergessen sein wird.’”³⁵⁹ (VS 185)

Rudi van der Paardt bemerkt, dass der Gegensatz zwischen den Göttern sich auch auf die Charaktere der Romanpersonen auswirkt: „die Mondadepten sind Träumer und ‚Beobachter‘ [...], die Sonnenanbeter extrovertierte Aktive“³⁶⁰ (Van der Paardt 2012: 6). Unter die letztgenannten zählt Van der Paardt Herakles sowie andere kriegslustige Figuren, während Jason einen melancholischen Charakter aufweist (ebd.: 6-7).

Die Göttin wird nicht nur angebetet, sondern auch gefürchtet. Wenn Eufemos ins Moddergatter Galeerenschiff Löcher bohrt und es zum Sinken bringt, erblickt er die Göttinfigur am Bug. Die Rache der Göttin vorausahnend, bittet Jason sie um Vergebung: „’O Mutter, Nymphe und Jungfrau,’ sagte ich zu mir selbst, ‘Dreifaltige Königin, Herrin des bernsteinfarbenen Mondes, die Himmel, Erde und Meer regiert, erbarme dich meiner, meiner...’”³⁶¹ (VS 183)

In Brakmans Roman kommt auch der versöhnende Charakter des Mythos zum Ausdruck. Erstens symbolisiert das Goldene Vlies bei Brakman die Versöhnung zwischen matriarchalen und patriarchalen Lebenswelten: „’Was ist die Bedeutung des Vlieses?’ fragte eine der Frauen, von denen jede einzelne allerliebste aussah, ‘als was müssen wir es anbeten?’ Es klang nach allem, was ich gesagt hatte, nicht allzu gescheit, aber für einen Moment war ich en public höflich in Gedanken versunken. ‘Versöhnung,’ sagte ich schließlich [...]”³⁶² (VS 167). Zweitens steht

³⁵⁷ „Vergeet de Grote Godin niet, bij wier gratie wij allen leven”

³⁵⁸ „de goede tijden, nog voor Zeus, toen er nog lome wouden waren, veel bessen, meer water dan nu en aan maanlicht geen gebrek. Dat was de tijd van Eurynome, een naam vol rokgeruis, De Grote Drievuldige omdat ze alles te zeggen had over Aarde, Hemel en Zee.”

³⁵⁹ „Kastor was de eerste die de stilte verbrak die daarop volgde en tegen Polydeukes zei: ‘Is het niet heerlijk broeder, dat onze Vader Zeus zijn donder juist op dit ogenblik laat rollen,’ maar Erginos antwoordde minachtend: ‘De Godin liet het al donderen in de gebergten van de Ardennen toen Zeus nog maar een zuigelaar was ergens in een hol daar. Zij was het die wij zojuist hoorden en zij zal het in die bergen nog laten donderen als de naam van de Grote Speerwerper allang vergeten zal zijn.’”

³⁶⁰ „de maanadepten zijn dromers en ‚schouwers‘ [...], de zoonanbidders extraverte actievelingen”

³⁶¹ „’O Moeder, Nimf en Maagd,’ zei ik bij mijzelf, ‚Drievoudige Koningin, Vrouwe van de amberkleurige maan die hemel, aarde en zee beheerst, wees mij genadig, mij...’”

³⁶² „’Wat is de betekenis van het vlies?’ vroeg een van de vrouwen, die er stuk voor stuk allerliefst uitzagen, ‘als wat moeten we het aanbidden?’ Het klonk na alles wat ik had gezegd niet al te snugger maar ik verzonk hoffelijk even en public in gepeinzen. ‘Verzoening,’ zei ik ten slotte [...]”

das Dorf Moddergat im Roman Modell für den Übergang zwischen Matriarchat und Patriarchat: „‘Welche Götter werden hier verehrt?’ fragte ich. ‘Wir beten hier alles an,’ sagte der Seebär, ‘das ist am einfachsten [...]’“³⁶³ (VS 157). Da die Moddergatter für Seeräuberei bekannt sind, ist es ein Teil von Jasons Mission, dort den Frieden zu stiften und eine geordnete Gesellschaft herzustellen: „‘Piraterie muss vorbei sein,’ sagte ich [...] ‘jetzt weht ein anderer Wind entlang der Küste und die Antwort darauf ist Fruchtbarkeit in höchster Potenz für diejenigen, die die Schrift der Wirklichkeit lesen können: Reichtum, volle Scheunen, drehende Mühlen, Handel mit fernen Ländern, tief im Wasser liegende Schiffe, Betriebsamkeit im Hafen, viele Cafés.’“³⁶⁴ (VS 165-166)

Wie bereits gesagt, bringt die dionysische Universalreligion, wie Bachofen (1861: 231) gezeigt hat, die Versöhnung zwischen dem mutterrechtlichen und vaterrechtlichen Prinzip. Wir haben gesehen, dass Dionysos als Bekämpfer der Amazonen gilt. Die mit dem Weingott kriegsführenden Kämpferinnen wurden zu seinen treuen Begleiterinnen (s. ebd.: XXII). Brakman kehrt den Mythos um, was in der Bacchantinnenepisode ersichtlich wird. Jason setzt die Dionysosmaske auf. Dadurch sollte er die Versöhnung zwischen ihm und Medea bewirken. Jedoch werden Medea und andere von Raserei befallene Bacchantinnen nicht bezwungen, sondern sie schlagen die Argonauten in die Flucht.

4.2.6.3.3.4 Das Mütterliche und der Mutterarchetyp in Brakmans Jason-Roman

In *Ein fremder Stamm hat mich geraubt* spielt die Große Göttin eine solch hervorragende Rolle, dass sie zum Inbegriff einer Mutterfigur wird. Das Mütterliche ist als Thema „formgebendes Prinzip“³⁶⁵ (Vervaeck 1986: 725) vieler Romane und Erzählungen von Willem Brakman. Der Autor selbst gibt in seinem Essay *Een wak in het kroos* zu, dass das Mütterliche „müheles in meinem ganzen Werk nachgewiesen werden kann“³⁶⁶ (Brakman 1983: 15). Auch Ton Anbeek bemerkt, dass in beinahe jedem Buch von Brakman eine „vergrößerte Mutterfigur“³⁶⁷ (Anbeek 1993: 207-208) vorkommt, und fügt hinzu: „Wer das einmal durchschaut, hat wenig Neues zu erwarten.“³⁶⁸ (ebd.: 208) So fungiert der Mutterarchetyp in der Argonauten-Neuschreibung wie in anderen Werken von Brakman als Leitmotiv des Buches.

Im Folgenden werden wir anhand der Theorie der Archetypen von Carl Gustav Jung zeigen, dass der Mutterarchetyp das wichtigste strukturbildende Element im Roman ist. Laut Jung (1988: 497; 1992: 2000) sind Archetypen³⁶⁹ universelle Ideenmuster, die in Mythen,

³⁶³ „‘Welke goden worden hier aanbeden?’ vroeg ik. ‘Wij aanbidden hier alles,’ zei de zeebonk, ‘dat is het eenvoudigste [...]’”

³⁶⁴ „‘Met de piraterij moet het gedaan zijn,’ zei ik [...] ‘er waait nu een andere wind langs de kust en het antwoord daarop is vruchtbaarheid tot de hoogste macht voor wie de schrift der werkelijkheid kan lezen: rijkdom, volle schuren, draaiende molens, handel met verre landen, diep in het water liggende schepen, bedrijvigheid aan de haven, veel cafés.’”

³⁶⁵ „vormgevend principe“

³⁶⁶ „moeiteloos door mijn hele werk is aan te wijzen”

³⁶⁷ „uitvergroete moederfiguur“

³⁶⁸ „Wie dat eenmaal doorheeft, zal weinig nieuws tegenkomen.“

³⁶⁹ Jung hat die Archetypen zunächst „Urbilder“ genannt. Erst später, ab 1919, bezeichnet er sie in seiner Schrift *Instinkt und Unbewusstes* als Archetypen (vgl. Jacobi 2000: 59-60). Die Idee der Archetypen besteht seit der Antike,

Märchen, Sagen, religiösen Vorstellungen sowie in Träumen, Fantasien, Visionen und Wahnideen vorkommen. Archetypen manifestieren sich als Motive, Symbole und Bilder des kollektiven Unbewussten und sind in allen Kulturen gleich. Im Gegensatz zum persönlichen Unbewussten, das verdrängte Erfahrungen des Einzelnen beinhaltet, sind Archetypen als Bestandteile des kollektiven Unbewussten bei allen Menschen identisch (Jung 1992: 13-14, 55-56). Sie sind als präexistente Formen in jedem Individuum a priori vorhanden und angeboren (Jung 1992: 55-56; Jung 1988: 401). Einer der wichtigsten Archetypen ist der Mutterarchetyp, den Jung in zwei Studien sehr detailliert ausgearbeitet hat: *Symbole der Wandlung* und *Die Archetypen und das kollektive Unbewußte*. Wie jeder Archetyp, so hat auch der Mutterarchetyp eine nahezu unabsehbare Menge von Aspekten und Erscheinungsformen: die eigene Mutter, die Großmutter und jede andere Frau, zu der man in Beziehung steht, wie die Amme oder die Gattin (Jung 1992: 96). In übertragenem Sinne manifestiert sich der Mutterarchetyp in unterschiedlichsten Gestalten, wie beispielsweise im Bereich des Transzendenten als die Göttin, die Mutter Gottes, die Jungfrau und Sophia; im kosmischen Bereich als der Himmel, der Mond, die Erde oder die Unterwelt; weiterhin erscheint sie als Erlösungsziel wie das Paradies, das Reich Gottes oder das himmlische Jerusalem; als schutzbietende Stätte oder Institution wie die Stadt, das Land, das Haus bzw. die Kirche, die Universität; als Zeugungsstätte wie der Acker, der Garten, der Wald, der Baum, die Blume, das Meer, die Quelle, der tiefe Brunnen; als Tiere wie die Kuh, die Stute, der Hase, die Katze; außerdem wird sie als jede Hohlform, welche die Gebärmutter symbolisiert, wie die Höhle, der Korb, das Gefäß, die Lade, die Arche, das Schiff, dargestellt (s. ebd.).

Brakman greift auf die Jungsche Theorie zurück, wenn beispielsweise Orfeus von der Fähigkeit der Göttin, in Tiergestalt zu erscheinen, singt: „Sie kann sich in eine Sau, eine Mähre, eine Hündin, eine Eselin, ein Wiesel, eine Schlange, einen Tiger, eine Meerjungfrau und die ekelhafte Hexe verwandeln, aber wenn sie sich im Zusammenhang von allen präsentiert, ist sie unbeschreiblich schön.“³⁷⁰ (VS 74)

Der Mutterarchetyp hat ambivalenten Charakter, da alle Symbole der Mutter sowohl einen positiven als auch einen negativen Aspekt haben können. Eine positive Bedeutung des Mutterarchetyps trägt alles, was mit der mütterlichen Fürsorge, dem Wachstum, dem Nahrungsspendenden und der Fruchtbarkeit zu tun hat, während eine negative Bedeutung sich auf alles Geheime, Verborgene, Verführende, Verschlingende und Vergiftende bezieht (vgl. Jung 1992: 96). Die konkreten Formen des nefasten Aspektes sind die Hexe, der Drache, die Schlange, der Walfisch. Dazu zählen noch das Angsterregende und Unentrinnbare wie der Nachtmahr sowie Spukgestalten (vgl. ebd.). Auch das Finstere wie die Nacht, der Abgrund, das Grab, die Totenwelt wird mit dem Mütterlichen verbunden. Aufgrund dieser gegensätzlichen Attribute hat Jung die Erscheinungsformen des Mutterarchetyps in die gute und die furchtbare Mutter unterteilt (s. ebd.).

sie entsprechen den Platonischen Ideen (Jung 1992: 91) oder den kleinsten Teilchen, den Seelenatomen, in der Atomtheorie von Leukipos und Demokritos (ebd.: 72). Lévy Bruhl spricht von „représentation collectives“ und Adolf Bastian bezeichnet sie als „Elementar-“ oder „Urgedanken“, während Hubert und Mauss sie „Kategorien der Imagination“ nennen (ebd.: 55).

³⁷⁰ „Veranderen kan zij zich in een zeug, een merrie, een teef, ezelin, wezel, slang, tijger, meermin en de walgelijke heks maar zich presenterend in de samenhang van allen is zij onbeschrijfelijk schoon.“

Eine Vielzahl der hier angeführten Symbole spielt eine wichtige Rolle in der Bedeutungsstruktur des Romans *Ein fremder Stamm hat mich geraubt*. Eines der auffallendsten Symbole des Mütterlichen ist das Wasser als Ursprung allen Lebens (s. Larousse 2011: 621, Jung 1988: 276). Mit Wasser verbunden sind Fischnymphen. Viele Frauen im Roman sind Fischnymphen: die Priesterinnen des Orakels in Scheveningen, Jasons Pflegemutter, die Wirtin Neel. Neel bzw. Kore sowie andere Bewohnerinnen der Fraueninsel strömen einen für Jason und seine Fahrtgenossen unangenehmen Fischgeruch aus (s. VS 62-66)³⁷¹. Fassen wir das Wasser als den Mutterschoß auf, dann bezieht sich der Eröffnungssatz des Romans: „Das Meer habe ich immer geliebt“³⁷² (VS 5) auf die Mutterfigur sowie in einem höheren Sinne auf die Figur der Muttergöttin. Den ganzen Roman durch sehnt sich Jason nach der Liebe der Mutter und steht fest zu seinem Glauben an die Große Göttin.

In der Jungschen Theorie ist das Wasser nicht nur das archetypische Symbol der gebärenden und ernährenden Mutter, sondern auch des Todesschlundes und damit der furchtbaren Mutter (s. Jung 1988: 277). Wie die Sonne abends vom Meer verschlungen wird und in den finsternen Wassertiefen die Höllenfahrt erfahren muss, um morgens von neuem aufzusteigen, so muss auch der durch die Sonne personifizierte Held die Nachtmeerfahrt antreten, wobei er in den Rachen eines Drachen hinabsteigen und mit diesem kämpfen muss, um neues Leben zu verdienen (s. Jung 1988: 277; 324; Neumann 1956: 154-155). Dies sehen wir in Brakmans Roman darin, dass dem Ich-Erzähler im Laufe der Fahrt das Meer bedrohlich entgegentritt. Die Nordsee erfährt er als „unfreundlich und rau“³⁷³ (VS 112), in deren Wassertiefen ist es „dunkel, traurig und trostlos“³⁷⁴ (VS 112). Hier begegnet er einem Riesenwalfisch, den er bewältigen muss. Der gefräßige Fisch ist die Verkörperung der furchtbaren Mutter.

Laut Jung ist das Wasser das Symbol des Unbewussten (Jung 1992: 28, 172). Auch die Mutter personifiziert das Unbewusste (Jung 1988: 421). Der Sinn aller Heldenmythen ist Jung zufolge, sich aus den Schranken des Unbewussten zu befreien und zum Bewusstsein zu gelangen (vgl. Jung 1992: 181). Diesen Prozess nennt Jung Individuation, deren Ziel die Entfaltung eigener Möglichkeiten sowie die Integration von unbewussten und bewussten Kräften ist (s. Jung 1988: 386). Um dies zu erreichen, muss sich ein Mensch von den Eltern, vor allem von der Mutter lösen, mit der jedes Individuum „[d]ie zutiefstgehende Beziehung“ (ebd.: 429) eingeht.

Die Libido, „die psychische Lebenskraft“ (ebd.: 254), strebt nach der Trennung von der Mutter danach, Großtaten zu leisten, doch dem steht gleichzeitig die kindliche Sehnsucht nach der Mutter in Form von Angst vor dem Leben im Weg (s. ebd.: 383). Bei Brakmans Jason überwiegt die Mutterbindung, weswegen er der kindlichen Regression verhaftet bleibt, so dass er in kritischen Momenten tatenlos und verängstigt dasteht.³⁷⁵ Auch die Rückkehr zum

³⁷¹ Dem Mythos zufolge verabsäumten die Lemnerinnen den Kult der Aphrodite, weshalb die Göttin sie mit einem üblen Geruch bestrafte. Aus Abscheu nahmen ihre Männer die als Kriegsbeute gefangenen thrakischen Frauen als Konkubinen. Wegen verletzter Ehre töteten die Lemnerinnen ihre Männer (s. Graves 1974b: 215; Bachofen 1861: 85).

³⁷² „Van de zee heb ik altijd gehouden“

³⁷³ „onvriendelijk en ruw“

³⁷⁴ „donker, triest en troosteloos“

³⁷⁵ zum Charakter Jasons s. Kapitel 4.2.5.2.1

mütterlichen Schoß der Frau Boender am Ende der Reise liefert den unmissverständlichen Beweis hierfür. Der ganze Roman ist nämlich die Projektion des Unbewussten der Erzählerfigur, welche sich an das Band mit der Mutter richtet. Laut Jung ist es die Mutter Natur, die den Helden zu außerordentlichen Taten veranlasst (vgl. ebd. 445-446; 458). Jedes Hindernis, das sich ihm in den Weg stellt, erscheint in der Form der furchtbaren Mutter, die ihn mit Hilfe ihrer dämonischen Vertreter, am häufigsten eines Drachen, herausfordert (vgl. ebd.: 387, 496). Diese Feindschaft der Mutter ist aber immer nur eine scheinbare, denn ihr Ziel ist es, „ihr bevorzugtes Kind zu seiner höchsten Leistung zu reizen“ (ebd.: 387). In Brakmans Roman ist es Kore als eine der Verkörperungen der Mutter, die eine scheinbare Gefahr für die Argonauten darstellt, denn sie lässt das Schiff von einem Monster verschlucken, um die Fahrenden unsichtbar zu machen und vor Poseidon zu retten.

In seiner Studie *Symbole der Wandlung* weist Jung darauf hin, dass der Heldenmythos im Sonnenmythos seinen Ursprung findet (ebd.: 257). In Analogie zur Sonne, die jeden Morgen aus dem Wasser aufsteigt und am Abend ins Meer untertaucht, um am nächsten Tag erneuert wiedergeboren zu werden, liegt der Sinn des Heldenmythos darin, das ewige Leben zu erlangen und „unsterblich zu werden wie die Sonne“ (ebd.: 264; 268). Da die Wiedergeburt nur durch die Mutter erfolgen kann, muss der Held in den Mutterleib zurückkehren (vgl. ebd.: 286). Einer der Wege ist es laut Jung, die Mutter zu befruchten (ebd.). Doch dagegen greift das Inzesttabu ein, so dass „die Sonnen- oder Wiedergeburtmythen alle möglichen Analoga der Mutter erfinden, um die Libido in neue Formen überfließen zu lassen“ (ebd.). So sind andere Mittel, die ein Held einsetzen kann, die Mutter in ein anderes Wesen zu verwandeln oder zu verjüngen (ebd.). So wird die Bäuerin aus Ossenisse in Jasons Projektion zu einer Mähre. Die Mähre ist, wie wir gesehen haben, eine der Erscheinungsformen des Mutterarchetyps (s. ebd.: 322). Die verjüngte Mutter tritt in der Figur der Kore auf.

Um den Inzest mit der Mutter zu vermeiden, stehen dem Helden laut Jung drei Optionen zur Verfügung: der Tod, die Selbstkastration und die Abstinenz (ebd.: 258). Unter der Voraussetzung, dass die weiblichen Figuren im Roman als Repräsentantinnen des Mütterlichen verstanden werden, spielt das Inzestverbot eine wichtige Rolle bei Jasons Umgang mit ihnen. So greift er entweder zur Abstinenz oder zur Selbstkastration im Jungschen Sinne. Symbolisch betrachtet, flieht Jason aus Angst vor dem Inzest vor allen Frauenfiguren, außer vor Frau Boender.

Die Bäuerin aus Ossenisse ahmt eine Mähre nach, um ihn zu verführen. Für Jung hat das Pferdereiten eine deutlich sexuelle Konnotation (s. ebd.: 319). Der Verführungsversuch der Bäuerin weckt bei Jason das Gefühl des Mitleids: „Sie dampfte wörtlich wie ein Pferd und ich konnte, so nah stand sie bei mir, ihre Wärme wie von einem Feuer spüren. Tief beeindruckt war ich vom Numinosen überall um mich herum, aber trotzdem konnte ich das Gefühl des Bedauerns nicht unterdrücken, weil ich dem Stillen, Kalten und Bleichen zugetan bin, und sie war rot, verschwitzt und außer Atem.“³⁷⁶ (VS 30) Als sie aus dem Badezimmer herauskommt, „bleicher

³⁷⁶ „Ze dampfte letterlijk als een paard en ik kon, zo dicht stond ze bij me, haar warmte voelen als van een vuur. Diep onder de indruk was ik van het numineuze overal om mij heen, maar ondanks dat kon ik een gevoel van spijt niet onderdrukken, want ik ben het stille, koude en bleke toegedaan en zij was rood en bezweet en achter adem.”

denn je, schön und stattlich in keusem, unnahbarem Schwarz gekleidet³⁷⁷ (VS 32), ruft sie mit ihrer Erscheinung bei Jason das Bild der Großen Muttergöttin hervor, was durch die Farben weiß und schwarz angedeutet wird, so dass Jason schließlich von ihr wegläuft. Auch ergreift er die Flucht, als Neel sich als Kore enthüllt: „Es ist nicht unmöglich, dass sie die Arme ausstreckte, aber ich wackelte davon, zur Tür hinaus, auf den Kai“³⁷⁸ (VS 63). Die Muttergöttin offenbart sich auch durch Schwester Dillinger und tadelt Jason, mit ihrer Oberpriesterin Frau Boender geschlafen zu haben, worauf er wiederum mit Entweichen reagiert: „Als ich die Kontrolle über meine Beine wiedererlangte, stand ich unhörbar auf und schlich auf Zehenspitzen davon“³⁷⁹ (VS 100).

Auf dem Rückweg zu Frau Boender verwundet Jason sich mit Absicht das Bein (s. VS 209). Dies ist als symbolische „Selbstkastration“ (Jung 1988: 258) zu verstehen, die in der Selbstentmannung des Attis wegen seiner Mutter Kybele ihre mythologische Entsprechung findet. Die ursprünglich aus Phrygien stammende Megále Meter, deren Kult sich später nach Griechenland und Rom verbreitete, hat ihren Babysohn Attis in den Bergen ausgesetzt. Er wuchs zu einem schönen Jüngling heran und Kybele verliebte sich in ihn. Da er beabsichtigte, die Tochter des Königs von Pessinus zu heiraten, schlug die Göttin ihn mit Wahnsinn, so dass er sich kastrierte und dadurch verblutete (s. Grant/Hazel 2005: 152).

Wie bereits erwähnt, gehört zu den archetypischen Muttersymbolen auch der Baum. Als „fruchttragender Lebensbaum“ (Neumann 1956: 59) wird er als „eine Art Stammutter“ (Jung 1988: 278) verstanden. Im Baum wächst, so Jung, „das Kind, welches man selber in erneuter und verjüngter Gestalt wäre“ (ebd.: 331-332). Mit anderen Worten geht es um die Idee der Wiedergeburt, die eine „schwer erreichbare Kostbarkeit“ (ebd.: 334) darstellt. Deshalb trifft man in Mythen oft die Schlange oder den Drachen, die den Lebensbaum bewachen. Ihre Rolle ist die des Schatzhüters (ebd.), der sich stellvertretend für die furchtbare Mutter gegen den Inzest verteidigt: „Drache und Schlange sind Symbolrepräsentanten der Angst vor den Folgen der Tabuverletzung, das heißt der Regression zum Inzest. [...] Der von der Schlange umwundene Baum ist also wohl als das Symbol der von der Angst vor dem Inzest verteidigten Mutter zu verstehen.“ (ebd.: 334-335) Der Heros muss das Ungeheuer überwältigen, will er ein neues Leben erlangen. Im Argonautenmythos steht das von einer ungeheuerlichen Schlange behütete Goldene Vlies für die schwer erreichbare Kostbarkeit. Dabei sind beide Aspekte des Mutterarchetyps im Mythos enthalten. Wie bereits gesagt, ist die furchtbare Mutter durch die Schlange und die gute Mutter durch Medea, die Jason beim Vliesraub hilft, repräsentiert. Brakman parodiert die überlieferte Sage, indem er Medeas Rolle beim Diebstahl des Widderfells in der Schwebelässt. Dazu kommt noch, dass das Vlies eine Fälschung ist, was die ganze hinter dem Mythos steckende Idee der Wiedergeburt in Frage stellt.

In der griechisch-antiken Mythologie wird die Muttergöttin als personifizierte Erde verstanden. Eine der Frauen, denen Jason begegnet, ist Schwester Dillinger, die „Schwester Ge“³⁸⁰ (VS 96) genannt wird, was sie mit der Erdgöttin Gaia in Verbindung bringt. Mit der Erde

³⁷⁷ „bleker dan ooit, mooi en statig gekleed in kuis, afstandelijk zwart“

³⁷⁸ „Het is niet onmogelijk dat ze de armen uitstreckte maar ik waggelde weg, de deur uit, de kade op“

³⁷⁹ „Ik stond toen ik weer de macht over mijn benen had teruggekregen onhoorbaar op en sloop op de tenen weg“

³⁸⁰ „zuster Ge“

verbunden ist die Dunkelheit. Des Öfteren äußert Jason den innigen Wunsch, sich in dunkle Ecken des Schiffes, die ihm mütterliche Geborgenheit vermitteln, zu ducken. Ein ausdrucksstarkes Symbol der Muttergöttin ist der Mond. Der Mond erweist sich als helfende Mutter in der Szene des Vliesraubes. Während Jason und Autolukos das Vlies stehlen, erscheint ein heller Mond am Himmel und beleuchtet ihnen den Pfad im Labyrinth. Schutzspendend ist auch jeder gefäßförmige Gegenstand. Das Gefäß gilt laut Erich Neumann als „[d]as Kernsymbol des Weiblichen“ (Neumann 1956: 51). So ist das Schiff „ein Analogon des Mutterleibes“ (Jung 1988: 268) und bietet Schutz gegen allerlei Gefahren, die sich den Argonauten unterwegs auftürmen.

Typisch für alle Heldenmythen ist der Archetyp des „Kindgottes“ (Jung 1992: 173). Die Geburt des Helden erfolgt immer unter besonderen Umständen (Jung 1988: 410). Der Held ist kein gewöhnlicher Sterblicher, sondern ein Heilsbringer, der über sonderbare Kräfte verfügt (Jung 1988: 420; 1992: 178). In der Regel droht dem göttlichen Kind eine Gefahr, so dass es den Pflegeeltern übergeben oder von seinen eigenen Eltern ausgesetzt wird (Jung 1992: 180). Daran knüpft sich das Motiv der doppelten Geburt an, denn der Heros hat zwei Mütter: „Die eine Mutter ist die wirkliche, menschliche; die andere aber die symbolische, sie ist als göttlich, übernatürlich oder sonstwie als außerordentlich gekennzeichnet.“ (Jung 1988: 411). Manchmal wird die zweite Mutter theriomorph dargestellt (ebd.: 411). So ist Jasons Pflegemutter in Brakmans Roman eine Fischnymphe. Auch er erfährt die zweimalige Geburt. Er wird seiner leiblichen Mutter entrissen, indem seine Amme ihn zuerst an eine Frau von kräftiger Statur verkauft, die ihn wiederum an eine Bettlerin weiterverkauft, die Jason fortan seine „Mutter“ nennt. Symbolisch wird die zweifache Geburt durch die Pflegemutter angedeutet, als sie, nachdem sie zum Tod durch den Strang verurteilt worden ist, ihn in einem Fischkorb, was ein Sinnbild für den Mutterleib ist, an Onkel Arie übergibt. Außerdem war sie entscheidend für die Bildung seines Charakters, meint Jason: „Sie schleppte mich quer durchs Land von Nord nach Süd, so dass ich mein Herz an nichts hängen konnte: an keinen Berg und an kein Tal, keine Straßenecke oder Bordsteinkante, was meinen Charakter stark beeinflusst haben muss.“³⁸¹ (VS 6)

Jasons Akzeptanz des Glaubens an die Große Muttergöttin ist seinem kentaurischen Pflegeopa, einem treuen Diener der Großen Muttergöttin, zu verdanken. Sie ist die Göttin von Schöpfung, Fruchtbarkeit und Lebenszyklus. Darüber hinaus ist sie ein Prototyp des „Großen Weiblichen“ (Neumann 1956: 26). Alle Frauenfiguren im Roman sind Manifestationen der Großen Göttin (Gerbrandy 2000). Jason ist ohne Mutter aufgewachsen, so dass er seine Sehnsucht nach der Mutter auf sie projiziert. Laut Jung sind die drei zentralen Aspekte der Mutter „ihre hegende und nährenden Güte, ihre orgiastische Emotionalität und ihre unterweltliche Dunkelheit“ (Jung 1992: 96). Dies entspricht den drei wesentlichen Frauenbildern in der Psyche eines Mannes. Zum einen ist sie „die hehre und keusche Mutter“ (Schenkluhn 1999: 397), die sexuell neutralisiert ist, zum anderen ist sie eine Hetäre und stellt sein sexuelles Wunschbild dar, und zum dritten erscheint sie als Amazone, die ein sexuelles Angstbild des Mannes repräsentiert (vgl. ebd.). Aufgrund der lebensspendenden und zerstörerischen Kräfte der Mutter Natur hat

³⁸¹ „Zij sleepte mij het hele land door van noord naar zuid, zodat ik mij nergens aan kon hechten: aan geen berg en aan geen dal, geen straathoek of stoeprand, wat mij karakter sterk moet hebben beïnvloed.”

Jung den Mutterarchetyp in die gute und die furchtbare Mutter unterteilt. In Jungs analytischer Psychologie findet der Mutterarchetyp in Animabildern seinen deutlichen Ausdruck. Die Anima stellt Jung zufolge die weibliche Natur im Unbewussten eines Mannes dar (vgl. Jung 1992: 37). Sie ist „eine bipolare Figur“ (ebd.: 216) und kann positive und negative Züge annehmen (ebd.), indem sie jeweils als alt oder jung, als Mutter oder Mädchen, als gütige Fee oder Hexe, als Heilige oder Hure erscheint (ebd.). Entsprechend der dreigestaltigen Erscheinungsform der Muttergöttin fügt Erich Neumann neben der guten und der furchtbaren Mutter eine dritte Kategorie hinzu, nämlich die „gut-böse Mutter“ (Neumann 1956: 35). All diese drei Typen lassen sich in jeweiligen Frauengestalten in Brakmans Roman erkennen. All die vorkommenden Frauen sind, um mit Jung zu sprechen, als Projektionen der Animabilder im Unbewussten der Hauptperson zu verstehen.

Es gibt insgesamt fünf Frauen, mit denen Jason in Kontakt kommt, die den Mutterarchetyp personifizieren. Sie alle erscheinen als irdische Gestalten der Großen Göttin (vgl. Gerbrandy 2000). Die erste Frau, der Jason begegnet, ist eine namenlose Bäuerin aus Ossenisse, von der er den Auftrag bekommt, das Goldene Vlies zu stehlen. Bei ihrer zweiten Begegnung versucht sie ihn zu verführen, indem sie eine Mähre nachahmt. Die Mähre ist eine der Erscheinungsformen des Mutterarchetyps. Dies ist ein Verweis auf den Mythos von Demeter, die sich in eine Mähre verwandelte, um Poseidon zu entfliehen. Darüber hinaus repräsentiert die Bäuerin mit ihrem orgiastischen Verführungsversuch die Gestalt der Hetäre. Ein deutlicher Verweis darauf ist die Tatsache, dass sie bei Jasons zweimaligen Besuchen einen Efeukranz, einen mit Tannenzapfen geschmückten Stab sowie das Hirschfell trägt. Dies sind Erkennungsmerkmale des Dionysos, dessen ekstatische Begleiterinnen, die Mänaden, all diese Requisiten bei orgiastischen Riten trugen (s. Graves 1974a: 91; Grant/Hazel 2005: 178; Kun 2003: 87). Ihr Göttinbild ist Aphrodite, die als Göttin der sinnlichen Liebe gilt.

Die Frauengestalt, die auf Jason den größten Eindruck hinterlassen hat, ist Frau Boender. Sie wird seine Geliebte, in der er die verlorene Mutterfigur wiederfindet. Damit ist sie mit der Göttin Kybele und Jason mit ihrem Sohn-Liebhaber Attis zu identifizieren. Als Oberpriesterin des Scheveninger Orakels ist Frau Boender die Inkarnation der Großen Göttin auf der Erde. Jason spricht sie mit „Heiliges Wesen“³⁸² (VS 210) an. Außerdem versieht er sie mit verschiedenen für die Große Göttin typischen Epitheta: „die Großerbär-ähnliche, die Herrin des Sees, die Pferdefinderin, Jägerin und die Göttin des guten Namens.“³⁸³ (VS 209) Sie ist die gute Mutter im Jungschen Sinne, denn sie hilft Jason, das Schiff Argo in Besitz zu nehmen. Diesen Gesprächsteil bezeichnet Jason als „die Apollon-Phase“³⁸⁴ (VS 28). Ihren körperlichen Kontakt verbindet Frau Boender mit der dionysischen Ekstase:

„[...] ich strecke mich, zwar sehr gemütlich neben dir, aber doch vor allem auf dem Boden hin, der deswegen sowohl säuseln als auch riechen wird. Gemeinsam werden wir den Sand betrachten, ganz nah, so nah (aber jetzt zusammen), dass er in Wundern zu verschwinden droht. Inzwischen werde ich meine Hand in deine Hose stecken und sie ohne Hast und ohne Scheu auf deinen Pimmel legen und sie wird eiskalt sein, was sowohl die Wahrheit als auch der Vollmond und die Eisfabrik bedeutet. Diese Phase nenne ich „den

³⁸² „Heilig Wezen“

³⁸³ „,de Grotebeerachtige, de Vrouwe van het Meer, de Paardenvindster, Jaagster en Godin van de Goede Naam.“

³⁸⁴ „de Apollo-fase“

Schatten des Dionysos". Danach werde ich etwas tun, was du im Nachhinein dir selbst nicht einmal erzählen kannst, in und hinter Rücken, was aber deutlich machen wird, dass diese Höhle Nabel und Heiligtum der Erde ist."³⁸⁵ (VS 27)

Am Ende des Romans kehrt Jason in ihre Arme zurück, was als die Rückkehr zur Geborgenheit des Mutterschoßes zu interpretieren ist. Die Heimkehr ist ein Thema, das in Brakmans Oeuvre sehr häufig vorkommt. In der Regel ist das Motiv der Heimkehr, das verlorene Glück entweder in den Armen der Geliebten oder im Schoß der Mutter wiederzufinden (vgl. Goedegebuure 1986: 138). Eine Reise lediglich um der Rückkehr willen scheint auch in *Ein fremder Stamm hat mich geraubt* das eigentliche Ziel der Quest der Hauptfigur zu sein (vgl. Mourits 1993: 113): „Man sagt, dass derjenige, der reist, freier, mächtiger, ja glücklicher als er selbst ist, in diesem Sinne reiste ich meiner Vergangenheit entgegen, um mich schließlich als Heimkehrer wiederzufinden“³⁸⁶ (VS 210). Arjan Peters bemerkt, dass das abenteuerliche Argonautenbuch eine Rückreise des Autors in seine Kindheit darstellt: „So kann der Roman auch als die Rückreise in die Erinnerung des Schriftstellers gelesen werden [...] in die Zeit, als Unbefangenheit, spannende Knabenbücher und große Mythologien sein Leben beherrschten.“³⁸⁷ (Peters 1992) Brakmans Rückblick auf die Kinderzeit ist ein Widerstand gegen das Altwerden und den Tod. Bart Vervaeck weist darauf hin, dass Brakman sich in seinen Werken gegen den körperlichen Verfall mit ungehemmter kindlicher Fantasie verteidigt:

„An die Stelle des erschöpften Körpers tritt ein überkreativer, ja wuchernder Text, in dem jeder Satz neue Sätze erzeugt – ein endloser fruchtbarer Korpus also, wie eine nahezu mythische Mutter. [...] Mit anderen Worten: der Text erschafft den mütterlichen Körper, er *ist* der verlorene Mutterkörper, nicht als Repräsentation, sondern als Kreation durch den Ersatz des alternden Körpers. Nur im literarischen Korpus wird ein alter Mann zum Kind und Liebhaber seiner Mutter; er gibt seine eigene Körperlichkeit zugunsten eines illusorischen Korpus auf.“³⁸⁸ (Vervaeck 1986: 730-731, Hervorhebung im Original)

Wie oben gesagt, deutet die Rückkehr zur Mutter auf den Wunsch nach Wiedergeburt hin.

Ein anderer Wiedergeburtsthemos, auf den Brakman zurückgreift, ist der von Demeter und Kore. In *Vrouwenpolder* begegnet Jason ein Mädchen namens Neel, die sich als Kore vorstellt. Sie erzählt von ihrer Mutter Demeter, die lange Zeit nach ihr suchte, nachdem sie von

³⁸⁵ „[...] ik strek mij uit, weliswaar heel gezellig naast je maar in de eerste plaats toch op de grond, die hierom zowel zal suizelen als geuren. Samen zullen we kijken naar het zand, van heel dichtbij, zo dichtbij (maar nu samen) dat het in wonderen dreigt te verdwijnen. Onderwijl steek ik mijn hand in je broek en leg haar zonder haast en zonder schroom op je kareltje en zij zal zo koel zijn als ijs wat zowel de waarheid betekent als de volle maan en de ijsfabriek. Deze fase noem ik „de schim van Dionusos“. Daarna doe ik iets wat je erna niet eens aan jezelf kunt vertellen, in en achter rokken, maar waardoor het duidelijk zal zijn dat dit hol navel en heiligdom is van de aarde.“

³⁸⁶ „Men zegt dat wie reist vrijer, machtiger, ja gelukkiger wil zijn dan hijzelf, in deze zin reisde ik mijn verleden tegemoet om mij ten slotte als de thuiskomende te hervinden“

³⁸⁷ „Zo kan de roman ook gelezen worden als een terugtocht in de herinnering van de schrijver [...] naar de tijd dat onbevangenheid, spannende jongensboeken en grootse mythologieën zijn leven beheersten.“

³⁸⁸ „In de plaats van het uitgeputte lichaam komt een overdadig creatieve, zelfs woekerende tekst waarin elke zin nieuwe zinnen creëert – een eindeloos vruchtbaar corpus dus, als een bijna mythische moeder. [...] Met andere woorden: de tekst creëert het moederlijke lichaam, hij *is* het verloren moederlichaam, niet als representatie maar als creatie door de vervanging van het ouder wordende lichaam. Alleen in het literaire corpus wordt de oude man kind en minnaar van zijn moeder; hij geeft zijn eigen lichamelijke op voor een illusoir corpus.“

Hades entführt worden war. Außerdem berichtet sie Jason, wie ihre Mutter sich einmal in eine Mähre verwandelte, um Poseidon zu entfliehen, was ihr aber nicht gelang, da dieser die Gestalt eines Hengstes annahm und die Flüchtende bezwang. In der griechischen Mythologie ist Demeter die Getreide- und Erdgöttin. Sie symbolisiert die gebärende Erde und ihre Tochter Kore das Korn. Der Mythos ist eine „landwirtschaftliche Allegorie“ (Powell 2009: 99), deren tieferer Sinn in der Wiedergeburt und dem ewigen Kreislauf des Lebens liegt: wie das Korn in die Erde versinken muss, um von neuem Früchte zu tragen, so kann sich ein Mensch ein neues Leben erhoffen (vgl. Jung/Kerényi 1951: 172). Somit ist Kore „eine ewig verjüngte Gestalt“ (Jung 1988: 414), die immer wieder zurückkehrt.

In den Eleusinischen Mysterien wird Kore als „*arretos koura*, das nicht-zu-nennende Mädchen“ (Jung/Kerényi 1951: 172) bezeichnet, so dass Uneingeweihte ihren Namen nicht aussprechen durften (ebd.: 179). Darauf rekurriert Brakman, wenn Neel die Gestalt der Mädchengöttin annimmt und Jason sie nach ihrem Namen fragt: „’Neel,’ sagte ich, ‘was ist dein Name, damit ich dich überall anrufen kann,’ und plötzlich und wahrhaftig stand sie mir gegenüber, mir einem Sterblichen. [...] ‘In allen Riten um mich herum darf mein Name nicht genannt werden, aber nenn mich Kore, das bedeutet Mädchen...’“³⁸⁹ (VS 63)³⁹⁰ Neel ist eine Fischnymphe. Ein Fisch war für die eleusinischen Mysterien heilig und die Eingeweihten durften ihn nicht essen (Jung/Kerényi 1951: 215).

Kore ist eine Doppelgestalt, denn sie erscheint als junge Mädchengöttin sowie als Herrscherin der Unterwelt. Ihren Doppelcharakter unterstreicht Brakman, indem sie die Argo samt ihrer Besatzung zunächst durch ein Seeungeheuer verschlingen lässt, um ihnen alsdann aus dem Schlund des Monsters herauszuhelfen. So tritt sie zum einen als gute und rettende Mutter und zum anderen als furchtbare Mutter in der Gestalt eines fressgierigen Fisches auf, der Jung zufolge den Tod personifiziert (s. Jung 1988: 318).

Das Bild der furchtbaren Mutter ruft die nächste Frauengestalt, die Jason trifft, „die gruselige Schwester Dillinger“^{391,392} (VS 103) hervor. Im Dorf Tinte liegt Jason infolge einer Kopfverletzung im Krankenhaus, in dem Patienten auf eine unerklärliche Weise spurlos verschwinden. Das Äußere der Oberschwester Dillinger wird als ein todbringendes Schreckgespenst beschrieben:

„sie geht, als wäre sie aus jedermanns Angstträumen herausgetreten, schwarz und breit und mit einem Stock wegen ihrer verrenkten Hüfte. Ihr Gesicht hat die Farbe des Kaffees mit zu viel Milch, die Hand auf der Stockkrücke ist schwammig und hat sehr dünne Haut. Es ist die Hand, die jeden erreichen kann, und

³⁸⁹ „’Neel,’ zei ik, ‘wat is je naam, opdat ik je kan aanroepen waar dan ook,’ en opeens en waarachtig stond ze tegen mij aan, mij een sterfelijke. [...] ‘In alle riten om mij mag mijn naam niet worden genoemd, maar noem mij Kore, dat betekent meisje...’“

³⁹⁰ Kore ist die allgemeine Bezeichnung für Mädchen. Hélène Cixous weist in ihrem Buch *Weiblichkeit in der Schrift* darauf hin, dass sie erst, wenn Hades sie entführt und zu seiner Frau macht, einen Eigennamen, Persephone, bekommt (s. Qin 2016: 73; Cixous, Hélène (1980): *Weiblichkeit in der Schrift*. Berlin: Merve; S. 75).

³⁹¹ Der Name Dillinger könnte eine Referenz auf John Herbert Dillinger sein, den berühmten US-amerikanischen Bankräuber zur Zeit der Großen Depression.

³⁹² „de griezelige zuster Dillinger“

wen sie berührt, um den ist es geschehen. Der Betroffene hat dann das Gefühl, als sei er von der Sonne in einen eisigen Schatten geworfen, und er weiß, dass das Dunkel kommt.“³⁹³ (VS 91)

Auch der blinde Seher Fineus bringt sie mit der Göttin der Finsternis in Verbindung: „Sie ist unsere Mutter, [...] sie ist ein Teil meiner Strafe, demzufolge auch ein Teil meiner Dunkelheit.“³⁹⁴ (VS 92). Ihre Rolle als furchtbare Mutter ist auch darin sichtbar, dass sie dem bedauernswerten Fineus die Speise besudelt. Dadurch entspricht sie einer Harpyie aus dem ursprünglichen Mythos.

Jason sieht sie im Rollstuhl, umgeben von Krankenpflegerinnen und Bulldoggen. Damit steht sie in enger Beziehung zu Hekate, die als Todesgöttin und Türhüterin des Hades von tollwütigen Hunden begleitet wird (s. Jung 1988: 472). Mit Hekate verbindet die Schwester Dillinger auch die Tatsache, dass sie im Gespräch mit Jason zuweilen Kerzen anzündet oder nach Kerzen schaut. Die Fackel ist nämlich eines der Attribute der Hekate (s. Jung 1988: 472; Grant/Hazel 2005: 240). Das Anzünden des Lichts kommt auch zur Sprache, wenn Jason in Erinnerung wachruft, wie er in seiner Kindheit, im Krankenbett liegend, mit einer Leuchte spielte: „‘Früher,’ sagte ich, ‘als ich krank war, schaltete ich unter den Decken meine Taschenlampe stets ein und aus. Das war ein schöner Anblick, die Innenseite der Dunkelheit, die Krankheit, das Dösen beim Einschlafen, als die Lampe anging, aber bei aller Entzückung sah ich, dass die Dunkelheit zuerst gekommen war.’“³⁹⁵ (VS 97) Betrachten wir dieses Bild als eine Metapher, dann wird darin ein Verhältnis zwischen Mutter und Sohn hergestellt. Das Unter-der-Decke-Liegen bedeutet Sich-im-Mutterleib-Befinden und das Lampenlicht ist als Lebenslicht, bzw. das Leben selbst, das die Mutter gibt, zu interpretieren. Diese Annahme unterstützt die darauffolgende Antwort der Schwester Dillinger, die auch Schwester Ge genannt wird (s. VS 96), in der sie an die Schöpfungsgeschichte durch die Große Göttin aus sich selbst heraus anknüpft: „‘Wie einzigartig,’ sagte Schwester Dillinger, ‘auch ich bin unter den Decken entstanden, ich erinnere mich noch gut, dass ich mich selbst auch ein bisschen fiebrig und verschwitzt vorfand und dass alles um mich herum leer und dunkel war, aber drinnen war alles im Gange.’“³⁹⁶ (VS 97) Das führt uns zu der Schlussfolgerung, dass Jason auch in Schwester Dillinger eine Mutter- und Göttinfigur projiziert. Er trifft sie an, grüne Bohnen brechend und abziehend. Die Anspielung auf Mutter und Kind drängt sich von selbst auf, wobei sich die Hülse mit der Gebärmutter und die Frucht, die sie herauslöst, mit dem Kind assoziieren lässt. Der Bezug zur Göttin wird unter anderem durch die Terrakottastatue der Großen Mutter, die auf ihrem Tisch liegt, betont. Darüber hinaus spricht sie im Namen der Göttin, was mit dem

³⁹³ „zij gaat als stapte ze uit de angstdromen van iedereen, zwart en breed en met een stok vanwege haar gewrongen heup. Haar gezicht heeft de kleur van koffie met te veel melk, de hand op de kruk van de stok is zwammig en heeft heel dun vel. Het is de hand die iedereen kan bereiken en wie ze aanraakt is er geweest. De betreffende heeft dan de gewaarwording of hij uit het zonnetje in een ijzige schaduw wordt gezet en hij weet het de komst der duisternis.”

³⁹⁴ „Zij is onze Moeder, [...] zij is een deel van mijn straf dus ook een deel van mijn duisternis.”

³⁹⁵ „‘Vroeger,’ zei ik, ‘als ik ziek was dan scheen ik met mijn zaklantaarn onder de dekens, steeds maar aan en uit. Dat was een prachtig gezicht, de binnenkant van de duisternis, de ziekte, de doezel van het inslapen als de lamp aanging, maar bij alle verrukking zag ik dat het donker er eerst was.’”

³⁹⁶ „‘Wat enig,’ zei zuster Ge, ‘ook ik ben onder de dekens ontstaan, ik herinner me nog goed dat ik mijzelf aantrof, ook wat koortsig en bezweet en dat alles om mij heen leeg en duister was, maar van binnen was er van alles aan de hand.’“

letztangeführten Zitat illustriert wird. Das Göttinbild der Schwester Dillinger mag Hekate sein. Hekate galt im kleinasiatischen Raum sowie in Böotien als die ursprüngliche Dreifaltige Göttin, die den Himmel, die Erde und die Unterwelt beherrscht (s. Graves 1974a: 109; Grant/Hazel 2005: 240). Obwohl die Hellenen nur ihre zerstörerischen Mächte³⁹⁷ hervorhoben, verfügte sie auch über schöpferische Kräfte (s. Graves 1974a: 109). Als gute Göttin war sie Beschützerin der Jugendlichen und des Viehs (s. Larousse 2011: 182) sowie die Göttin der Geburtshilfe und der Hochzeit (s. Jung 1988: 473). Als Fruchtbarkeitsgöttin wird sie mit Demeter gleichgesetzt (s. Grant/Hazel 2005: 240). Im Übrigen spielt Hekate im Demeter- und Kore-Mythos eine wichtige Rolle. Als Kore von Hades entführt wurde, war Hekate die Einzige, die den Schrei des Mädchens gehört hatte. Mit der Fackel in der Hand ging Hekate gemeinsam mit Demeter auf die Suche nach der Geraubten (s. Graves 1974a 78-79; Jung/Kerényi 1951: 162). Dadurch wird sie laut Kerényi zur „Doppelgängerin der Demeter“ (Jung/Kerényi 1951: 162). Letztendlich zwangen sie den allessehenden Helios, den Entführer zu enthüllen (s. Graves 1974a: 78-79). Hekate wird dann auch die unzertrennliche Begleiterin der Persephone während ihres Aufenthaltes im Hades (s. Jung/Kerényi 1951: 162). Kore, Persephone und Hekate stellen die Große Göttin in ihrer dreifaltigen Gestalt als Mädchen, Nymphe und altes Weib dar (s. Graves 1974a: 80). In die landwirtschaftliche Allegorie übersetzt, symbolisiert Kore grünes Getreide, Persephone die reife Ähre und Hekate das geerntete Korn (s. ebd.). Brakman spielt mit der Doppelgängerbeziehung zwischen Demeter und Hekate, wenn Kore von ihrer Mutter Demeter sagt: „Sie ist die Mutter des Wahnsinns und der süß angepriesenen Selbstmorde“³⁹⁸ (VS 61). In der Tat ist Hekate, und wohl nicht Demeter, die Göttin, die den Wahnsinn sendet (s. Jung 1988: 472). Überdies beschwert sich Schwester Dillinger über ihre Hüftschmerzen. Ihr Schmerz ist zwar körperlicher Art, aber da er ihr ganzes Leben bestimmt, kann er mit dem Schmerz der Demeter verglichen werden. Ebenfalls gibt es Berührungspunkte zwischen Hera und Demeter. Bei Kerényi lesen wir, dass im altertümlichen Arkadien Hera in drei Gestalten verehrt wurde: „als Mädchen (*pais*), als Frau in Erfüllung (*teleia*) und als Frau in leidvollem, traurigem Zustand (*chēra*)“ (Jung/Kerényi 1951: 177, Hervorhebung im Original). In ihrer dritten Erscheinungsform, als *chēra*, nimmt sie Züge an, die an die trauernde und zorngefüllte Demeter erinnern (ebd.). Die Analogie zu Demeter ist eindeutig. Wie oben gezeigt, ist Kore die verjüngte Mutter (s. Jung 1992: 96), so dass beide Göttinnen eine Einheit bilden.

Im Großen und Ganzen kann man aufgrund des oben Gesagten schlussfolgern, dass die Göttinnenbilder der Schwester Dillinger Gea, Hekate, Demeter und Hera sind. Als Animabild repräsentiert sie die furchtbare Mutter.

Zum Typus der gut-bösen Mutter, jedoch mit überwiegend schreckenerregenden Zügen, gehört Medea. Einerseits hat sie höchstwahrscheinlich beim Raub des Vlieses helfend eingegriffen, andererseits hat sie sich als rachsüchtige Verfolgerin erwiesen. Sie entspricht der Animafigur der Amazone. Somit wird Brakmans Medea zur irdischen Vertreterin der Artemis, da sie als Amazonengöttin galt (s. Grant/Hazel 2005: 40, Bachofen 1862: 227). Als Zauberin wird sie mit der Göttin der Magie Hekate verbunden. Rudi van der Paardt stellt fest, dass Jason

³⁹⁷ Im Allgemeinen gilt Hekate als die Göttin der Unterwelt, der Magie und der Kreuzwege (s. Grant/Hazel 2005: 240)

³⁹⁸ „Zij is de moeder der waanzin en van zoet aangeprezen suïciden.“

sich mit „der dunklen, dionysischen Medea“³⁹⁹ (Van der Paardt 2012: 7) einlässt, um sich von seiner ödipalen Fixierung an die dominante Mutterfigur, Frau Boender, zu befreien. Wenn er aber ihre gefährliche Natur an eigener Haut zu spüren bekommt, wählt er die geborgene Sicherheit an der Seite der Frau Boender (ebd.). Vom ersten Augenblick an hatte Jason zwiespältige Gefühle Medea gegenüber. Als er sie zum ersten Mal sah, war er von ihrer Schönheit bezaubert, doch gleichzeitig spürte er etwas Bedrohliches in ihrem Wesen:

„Eine blutgerinnende Schönheit, aber der Hintergrund ihrer Blässe war Dunkelheit, ihre Gestalt ließ das Skelett in tieferen Schichten spielen, was alles für den Sprung nach vorne mit weit gespreizten Fingern bereit erscheinen ließ. In Übereinstimmung damit waren ihre Augen schwarz und glänzend wie Käferschilde, ihre Kiefer kräftig, das Mundwerk stark nach vorne gebaut und in diesem Mund blitzten mehr Zähne als es gewöhnlich ist.“⁴⁰⁰ (VS 168)

Auch an anderer Stelle wird ihre furchteinflößende Natur beschrieben: „denn Medea gehörte zu den Frauen, die ständig vor Wut über Gott weiß was glühen und die mir einen gewaltigen Schreck einjagen. Der Rat, den ich mir selbst daher gab, heimlich murmelnd, konnte nichts anderes sein als ‘verehren und ausweichen’.“⁴⁰¹ (VS 168-169) Ihre gespensterhafte Erscheinung vergleicht der Vogelflugdeuter Mopsos mit einem Erdbeben:

„Spät am Abend stand ich mit Mopsos vor meinem Zelt und sah Medea aufrecht in ihrem polierten Wagen mit Mauleseln in vollem Trab vorbeirollen. Die Zügel hatte sie um die Taille gewickelt und schwang eine starke Peitsche in ihrer rechten Hand. Mit schrillen Schreien trieb sie die Tiere an und ich wich zurück, als wollte ich ihr den Weg freimachen. Eine aufgeschreckte Krähe krächzte laut über meinem Kopf. Dem Wagen nachsehend fragte ich Mopsos, was die Krähe gesagt hatte, und er antwortete natürlich ‘nichts Besonderes’, aber ich wollte es genau wissen. Er zuckte die Achseln. ‘Irgendwo hat es ein Erdbeben gegeben,’ sagte er. ‘Mehr nicht.’“⁴⁰² (VS 175)

Jason berichtet später, dass dieses Bild der „amazonenhaften Medea“⁴⁰³ (VS 177) ihn noch lange Zeit nicht loslassen wollte. Auch nach ihrer Trennung konnte er das unbehagliche Gefühl nicht abstreifen, von Medea überall verfolgt worden zu sein:

³⁹⁹ „de donkere, dionysische Medea“

⁴⁰⁰ „Een bloedstollende schoonheid, maar het fond van haar bleekheid was donkerheid, haar gestalte had het in diepere lagen meespelen van het skelet waardoor alles klaar leek te liggen voor het naar voren springen met wijd gespreide vingers. In overeenstemming hiermee waren haar ogen zwart en glimmend als torschilden, haar kaken krachtig, het mondwerk sterk naar voren gebouwd en in die mond flitsten meer tanden dan normaal.”

⁴⁰¹ „want Medea hoorde tot het soort vrouwen die constant smeulen van woede om de goden mogen weten wat en dat mij de stuipen op het lijf jaagt. Het advies dat ik daarom mijzelf gaf, besmuikt mompelend, kon geen ander zijn dan ‘verehren en ontwijken’.”

⁴⁰² „Die avond stond ik laat nog met Mopsos voor mijn tent en zag Medea rechtopstaand in haar gepolitoerde wagen met de muilezels in volle draf voorbij rollen. De teugels had zij om het middel gewonden en zij zwaaide een stevige zweep in haar rechterhand. Met schelle kreten spoorde zij de beesten aan en ik deinste achteruit als om voor haar de weg vrij te maken. Een opgeschrikte kraai kraste luid boven mijn hoofd. De wagen nakijkend vroeg ik Mopsos wat de kraai had gezegd en hij antwoorde natuurlijk met ‘niets bijzonders’, maar ik wilde het precies weten. Hij haalde de schouders op. ‘Er is ergens een aardbeving geweest,’ zei hij. ‘Meer niet.’“

⁴⁰³ „amazonachtige Medea“

„[...] und es brachen lange und böse Zeiten an, dass Medea und ich unzertrennlich waren, aber was ist unzertrennlich bei einer so gnadenlosen Verfolgerin. [...] überall fühlte ich ihre dunkle Anwesenheit, verborgen und unverhüllt auf mich zukommend. Ich sah, wie sie sich verdoppelte, vor und hinter mir ging, an einer Ecke erschien und verschwand und gleichzeitig aus einem Fenster heraus auf mich herabblickte. Dabei war sie so vielgestaltig wie ihre Mutter, die eine Okeanide war, und schließlich gab es nichts mehr, worin sie nicht verflochten war;“⁴⁰⁴ (VS 194).

Den Höhepunkt ihrer unheimlichen Wesensart erreicht sie in der Gestalt einer furiosen, den Fluch hinausschreienden Anführerin der Bacchantinnen:

„Durch all die Schals und Tücher, die sie sich umgewickelt hatte, machte sie einen furchteinflößenden und flackernden Eindruck. Ihre Stimme war wie eine Urgewalt und ich konnte kein Wort verstehen, das sie mir zurief. Pathos und Wut verstärkten sich gegenseitig und ihre wilden und plastischen Gebärden waren so überzeugend, dass ich die Urzeit in Brocken und Gestalten aus ihr herauspringen sah. Vor meinen Augen verwandelte sie sich in Polufeem den Menschenfresser, besprenkelt, halbdunkel und behaart. In ihren Gebärden lag das Entsetzen über den Blutschlamm mitten auf ihrer Stirn, das Blöken verwilderter Rinder und das ängstliche Kuscheln der Kameraden im Fell. In pfeifend heiseren und schrillen Sopranklängen gellte der Schmerz dieses blinden und gequälten Riesen, des pochenden und wackelnden Urviehs, das schlau, gerissen und listig hinter Licht geführt worden ist. Ich sah und fühlte es als den Auftakt zur absoluten und nicht mehr fassbaren Rache und die Angst brüllte bereits in meinem Körper.“⁴⁰⁵ (VS 199)

Jasons Frage am Ende des Romans: „War Medea nichts anderes als die Wut und der Schatten der Großen Mutter“⁴⁰⁶ (VS 206), ist als Reuebekenntnis zu verstehen, da er mittlerweile die Macht der männlichen Götter gleichermaßen wie die der Weißen Göttin anerkannt hat.

Alle Frauen im Roman sind also Personifikationen der Großen Mutter. Auch dem Äußeren nach ähneln sie einander. Sie werden als dick, bleich, dunkel und geheimnisvoll beschrieben. Mit bleich und dunkel wird der doppelte Aspekt der Göttin als gut und böse angedeutet. Die Bäuerin aus Ossenisse wird als „eine stattliche Bäuerin, die offenbar unter der schwarzen Kleidung viel Blasses zu verbergen hatte“⁴⁰⁷ (VS 21) geschildert. Medea kennzeichnen „Blässe“⁴⁰⁸ und „Dunkelheit“⁴⁰⁹ (VS 168). Neel bzw. Kore hat einen

⁴⁰⁴ „[...] en de lange en boze tijden braken aan dat Medea en ik onafscheidelijk waren, maar wat is onafscheidelijk bij een zo genadeloze achtervolgster. [...] overal voelde ik haar donkere aanwezigheid, verborgen en onverhuld op mij toe lopend. Ik zag hoe zij zich verdubbelde, voor mij uit liep zowel als achter mij aan, bij een hoek verscheen en verdween en tegelijk uit een raam op mij neerkeek. Daarbij was zij zo veelvormig als haar moeder, die een Okeanide was, en ten slotte was er niets meer of zij was erin vervlochten;“

⁴⁰⁵ „Door allerlei sjaals en doeken die ze had omgeslagen maakte ze een vervaarlijke en flakkerende indruk. Haar stem was als een oergeweld en ik kon geen woord verstaan van wat ze mij toeriep. Pathos en woede versterkten elkaar en haar wilde en plastische gebaren waren zo overtuigend dat ik de oertijd in brokken en gestalten uit haar zag springen. Voor mijn ogen veranderde ze in Polufeem de mensenvreter, bespat, schemerdonker en behaard. In haar gebaren zat de ontzetting over de bloedblubber midden op haar voorhoofd, de blaas van verwilderd vee en de angstige kroel der makkers in de vacht. In fluitend hese en schelle sopraangeluiden snierpte de smart van deze blinde en gekwelde reus, het bonkend en waggelend oervee dat slim, sluw en listig om de tuin is geleid. Ik zag en voelde het als de opmaat van de absolute en niet meer te bevatten wraak en de angst brulde al in mijn lijf.“

⁴⁰⁶ „Was Medea niet anders dan de woede en de schaduw van de Grote Moeder“

⁴⁰⁷ „een statige boerin die zo te zien onder de zwarte kleren veel bleeks te verbergen had“

⁴⁰⁸ „bleekheid“

⁴⁰⁹ „donkerheid“

„schneeweißen Fuß“⁴¹⁰ (VS 59) und ihre Haare sind „dunkel, glänzend braun“⁴¹¹ (VS 59). In Jasons Augen ist sie „etwas zwischen Frau Boender und der Bäuerin“⁴¹² (VS 56).

Die meisten Frauenfiguren haben einen ambivalenten Charakter. Sie schwanken zwischen positiven und negativen Eigenschaften und können somit als „gut-böse Mutter“ (Neumann 1956: 35) bezeichnet werden. Frau Boender und die Bäuerin aus Ossenisse sind die guten Mütter, Neel und Medea sind doppelseitig, wobei Medea mehr zur furchtbaren Mutter neigt. Schwester Dillinger ist die Verkörperung der furchtbaren Mutter, mit einem kleinen Hauch von Güte. Die Triade Mädchen, Frau und Greisin manifestiert sich jeweils durch Neel, Frau Boender und Schwester Dillinger. Die Animabilder sind durch Frau Boender als Mutter, die Bäuerin als Hetäre und Medea als Amazone vertreten. Jede Frau hat ihr Pendant in einer Göttinfigur. So entspricht Neel als junges Mädchen der Kore, Frau Boender als Muttergeliebte der Kybele und die Bäuerin als Hetäre der Aphrodite. Medea hat zweierlei Aspekte, als Amazone ist sie mit Artemis und als Zauberin mit Hekate zu identifizieren. Schwester Dillinger nimmt mehrere Göttingestalten an, in erster Linie die der Hekate, weist aber auch die Züge von Gaia, Demeter und Hera auf. So gesehen decken die Frauenfiguren im Roman alle Aspekte des Weiblichen im Leben der Hauptperson ab. Wie die Göttin in vielen Gestalten in Erscheinung tritt, so tauchen vom Charakter her verschiedenartige Frauenfiguren im Kopf des Erzählers auf.

4.2.6.4 Zitate, Plagiate und Anspielungen in *Ein fremder Stamm hat mich geraubt*

Wie in Kapitel 2.3 erwähnt, werden Genettes Theorie zufolge zum Untertyp der Intertextualität drei Formen gerechnet: das *Zitat*, das unter Anführungszeichen, mit oder ohne Quellenangabe im Text vorkommen kann, das *Plagiat*, das eine nicht deklarierte wörtliche Entlehnung darstellt, sowie die *Anspielung* (Genette 1993: 10). Im Folgenden werden wir diese Prozedere näher analysieren.

4.2.6.4.1 Zitate in Brakmans Argonautenroman

Brakman benutzt unter anderem wörtliche Zitate niederländischer Autoren. Bei den Zitaten gibt Brakman die Quellen nicht an, setzt sie aber unter Anführungszeichen. All die zitierten Verse singt Orfeus auf seiner Leier. So lesen wir im Roman Zitate aus Simon Vestdijks Gedicht *Zelfkant*: „Ik houd het meest van halfland'lijkheid“ (VS 52), Hendrik Marsmans *De boot van Dionysos*: „Dolfijnen om de kiel, in de mast een druivelaar“ (VS 77), Jan Jacob Slauerhoffs *In mijn leven*: „In mijn leven, steeds uiteengerukt / Door de vlagen waar 'k aan blootsta...“ (VS 65). Aus dem Gedicht *Tuin* von Hendrik de Vries sind zwei Zitate zu finden: „Geurloos in 't fluweel azuur, / Bloeit het onuitblusch'lijk vuur“ (VS 86) und „Onder maat'loos groen bedolven, / Wierookt stervensdroef jasmijn“ (VS 111). Es finden sich auch Zeilen aus Jan Hendrik Lepolds Gedicht *O dromend hart kies u een nieuw vertier*: „Licht als kwikzilver vlieten onze dagen, de pracht der jeugd zinkt als een bergrivier“ (VS 149). Zwei Verszitate stammen von Adriaan

⁴¹⁰ „sneeuw witte voet“

⁴¹¹ „donker, glanzend bruin“

⁴¹² „iets tussen vrouw Boender en de boerin in“

Roland Holst, nämlich aus dem Gedicht *Het eiland der beminden*: „Hoor, achter hen, ergens in licht en wind... hoor de heldere branding“ (VS 149) sowie aus dem Gedicht *De Verlatene*: „de struiken zijn al zwart [...] over de plaats waar ons graf zal zijn gaat de wind, de winter wordt koud, de jaren gingen voorbij“ (VS 151). Die letztgenannten Verse sind die einzigen im Buch, die mit der Titelangabe, *De Verlatene* (s. VS 150), versehen sind. Das Plagiat kommt in Sätzen vor, in denen die übernommenen Teile ohne Anführungszeichen in den Text eingefügt sind: „gebeeldhouwde sonnetten“ (VS 11) aus dem Gedicht *Aan de sonnetten (I)* von Jacques Perk oder „van erts tot arend“ (VS 62), der bekannte Vers sowie der Titel des Essaybuchs von Adriaan Roland Holst. An dieser Stelle muss angemerkt werden, dass das Plagiat in der postmodernen Poetik kein Verstoß gegen die guten Sitten der Schreibkunst darstellt. Die postmoderne Kunst ist an und für sich eine Kunst des Zitierens. Sie setzt die wörtliche Übernahme der bereits existierenden Quellen voraus, wodurch ein intellektuelles Spiel entsteht, das die Vorkenntnisse des Lesers beansprucht. Es handelt sich um die absichtliche und zielgerichtete Verwendung von Zitaten, die Stein für Stein ein Mosaik der Bedeutungen bilden.

4.2.6.4.2 Plagiate in Brakmans Argonautenroman

Im Nachstehenden werden wir zeigen, dass Brakmans Neuschreibung der Argonautensage größtenteils auf dem Roman *The Golden Fleece* (1944) von Robert von Ranke-Graves basiert. Dass Brakman den Roman von Graves vor Augen gehabt haben muss, ist aus einer Vielzahl der Details ersichtlich, die in Nachschlagewerken oder in Apollonios' Epos nicht zu lesen sind. Zahlreich sind Szenen, Motive, Dialoge und Beschreibungen, die Brakman aus dem genannten Buch plagiiert hat. Im Unterschied zu Graves erklärt Brakman den Handlungsvorgang nicht ausführlich. Oft macht er nur Andeutungen von Sachverhalten, die erst beim Nachlesen im Buch von Graves geklärt werden können. Ohne den Roman von Graves wäre das Verständnis der von Brakman angebotenen Version der Argonautenfahrt kaum möglich. In dieser Hinsicht soll das Buch von Graves als Schlüssel zur Interpretation von Brakmans Werk gelesen werden.

Es sei noch angemerkt, dass keine Übersetzung von Graves' *The Golden Fleece* im Niederländischen vorliegt, so dass sich die Frage aufdrängt, ob es sich bei Brakmans Argonautenroman um ein Plagiat handelt. Wir haben bereits erwähnt, dass Zitieren und Kopieren in der postmodernen Poetik eine übliche Praxis sind und nicht als Verstoß gegen die ethischen Grundlagen künstlerischen Schaffens angesehen werden. Es sind Praxen, die sogar erwünscht sind, da sie auf die Vorkenntnisse des Lesers abzielen.

Intertextualität ist ein Phänomen, das in literarischen Texten seit jeher allgegenwärtig und unvermeidlich ist (vgl. Share 2005: 1). Miriam Burstein bemerkt in ihrem Artikel *Plagiary*, dass „literary history consists of authors reading, rewriting, alluding to, parodying, and saluting each other“ (Burstein, zitiert nach Share 2005: 2⁴¹³). Dies kommt besonders in der Epoche der Moderne und Postmoderne vor, so dass sogar die Rede von „institutional plagiarism“ (Share 2005: 7) ist. Die Übernahme von bereits bestehenden Ideen, Motiven und Stoffen und deren Wiederverwendung in neuen Kombinationen wird als Kreativität und nicht als Plagiat gesehen

⁴¹³ Burstein, Miriam (2006): *Plagiary. The Valve: A literary organ*
[<http://www.thevalve.org/go/valve/article/plagiary/>]

(vgl. ebd.: 11). Deshalb plädiert Share dafür, man solle aufhören, über den Plagiarismus, der sehr negative Konnotationen hat, zu sprechen und sich stattdessen eher auf „the challenges of 'managing intertextuality'“ konzentrieren (ebd.: 2). Die Erkenntnis, dass wir in einer intertextuellen Welt leben, führt unweigerlich zu der Feststellung, dass „[t]he only remaining creative option is to rejig and manipulate existing narratives, images and texts“ (ebd.: 4). In der Postmoderne wird die Idee eines individuellen und kreativen Autors, wie es die Romantik festschrieb, zurückgewiesen und der Fokus auf die transformative Rekombination bereits existierender Elemente verlegt (vgl. ebd.: 6). Wie wir im vorigen Kapitel gezeigt haben, verwendet Brakman die Methode der Umkombinierung verschiedener Mythologeme und deren Varianten in reichlichem Ausmaß.

Graves hat aufgrund der mythologischen Vorlage einen historischen Roman geschrieben. Er versuchte, die Sage um Jason, Medea und die Argonauten so realitätsnah wie möglich darzustellen und dem Mythos einen rationalen Sinn zu geben. Graves beruft sich auf historische Schriften von Diodor, Strabon, Dionysios Skythobrachion, Herodot, Apollodor, Pausanias, die den Mythos als Allegorie realer Ereignisse deuten (s. Graves 1951: 18-19). Zahlreiche im Mythos vorkommende übernatürliche Erscheinungen sind in Graves' Roman weggelassen und durch der Wirklichkeit entsprechende Tatbestände ersetzt worden. So sind Phrixos und Helle nicht auf einem goldvliesigen Widder geflogen, sondern mit dem Schiff, an dessen Bug das Bild des Widders prangte, gesegelt. Als sie die Dardanellen entlangefahren sind, ist Helle ins Wasser gefallen und ertrunken. Seitdem nennen die Griechen die Meerenge Hellespont (s. GF 71)⁴¹⁴. Zwischen den Symplegaden sind die Gegenströme so stark, dass es den Anschein macht, als ob die Felsen sich zueinander bewegen und gegeneinanderprallen (s. GF 296). Der blinde König Phineus ist von seiner bösen Frau Idaia überzeugt worden, dass Harpyien, die grausamen Vögel mit Frauenköpfen, sein Mahl besudeln. In Wirklichkeit ging es um Greifvögel, die vom Geruch von faulem Fleisch auf seinem Tisch angezogen wurden. Da Kalais und Zetes den König über den Betrug aufgeklärt und die Vögel verscheucht haben, ersann Orpheus im Nachhinein die Legende, dass die Boreas-Söhne den Harpyien weit über das Meer nachjagten (s. GF 289-292, 297). Eine andere Legende, die von Jasons Kampf mit den aus Schlangenzähnen hervorsproßenden Kriegerern, beruht, wie in Kapitel 4.2.6.3.2.2.2 erwähnt, auf einem Traum des Aietes (s. GF 350). Die Kentauren sind keine Halbpfede-Halbmenschen, sondern Mitglieder der Bruderschaft, deren Totemtier ein Pferd ist. Es gibt jedoch wenige Szenen, in denen das Übernatürliche beibehalten ist, wie wenn die Göttin im Traum von Phrixos und Helle erscheint und ihnen den Auftrag erteilt, das Goldene Vlies nach Kolchis zu bringen. Da dieser Traum die wahren Absichten der Träumer widerspiegelt, ist nicht klar, ob sie den Traum als Berechtigung für ihre Tat darlegen oder ob der Traum im Nachhinein im Prozess der Mythisierung in der dichterischen Imagination hinzugedichtet wurde. Graves' Vorhaben war, die Mythen in realhistorischen Ereignissen zu begründen. Die im Buch porträtierten Gesellschaften sind tief religiös, sie leben in Angst vor Göttern. Ihr ganzes Handeln wird von der Voraussetzung geleitet, dass die Götterstrafe auf sie herniederfallen würde, wenn sie bestimmte Regeln nicht befolgen. Manchmal wird der angebliche Wille der Götter als Deckmantel für ihre Taten benutzt. Talos ist kein eherner Riese, der durch Steinwürfe die Insel Kreta vor Fremdlingen beschützt, sondern der

⁴¹⁴ Diese Deutung der Legende fand Graves bei Diodor (s. Graves 1951: 19)

bewaffnete Stadtvorsteher mit bronzener Rüstung (s. GF 519-520). Das Goldene Vlies ist ein gewöhnliches Fell, das das Bild des als Verkörperung des Zeus verehrten Widders bedeckt:

“This was the figure of the Ram God, carved from an oak root, over which was hooked a great ram’s fleece, dyed with sea-purple to match the colour of those rain-clouds which it could magically conjure up even at the height of summer. Because of the saying ‘rain is gold’, and also because of the golden pollen which colours the fleeces of the sheep on Ida, where Zeus is said to have been reared by shepherds, a precious fringe had been sewn along the edges of the fleece, of thinly drawn gold wire arranged in locks like wool; so that it became known as the Golden Fleece. Huge, curling golden horns were attached to the head of the Fleece, which fitted over the wooden stump of the image’s head. This Golden Fleece was wonderful to look at, and never failed to draw down rain, whenever the appropriate sacrifice was made to the God.” (GF 58-59)

Dieselbe Beschreibung des Widderbildes, wenngleich in einer gewissermaßen abgewandelten Form, wird bei Brakman wiedergegeben:

„Das Bild des Widdergottes, geschnitzt aus einem Eichenstumpf, über dem ein purpurfarbenes Widderfell gespannt war, um an die Farbe der Regenwolken, die am Hochsommerhimmel erscheinen, zu erinnern. Der Kai war schwarz vor Menschen, Blasmusik, Jubel, Fahnen aller Art und noch viel mehr von dieser Pracht. Über den Köpfen schwebte das Bild des Gottes, das heißt der Rücken eines gehörnten, unruhigen Tieres, das in die Menge tauchte und dann wieder in die Höhe schoss. Wegen des Spruchs ‘Regen ist Gold’ und irgendeiner Assoziation mit dem Blütenstaub war das Fell mit Goldfäden, in Krausen und Locken, durchsetzt. Es wird, so hat der Priester bei der Einsegnung, der mein Opa hinter einer Säule und mit zwei Händen an seinen Ohren begewohnt hatte, gesagt, es niemals versäumen, Regen zu bringen, wenn es nötig ist.”⁴¹⁵ (VS 12)

Diese Art des Plagiiens bezeichnet Share als „patchwriting“ (Share 2005: 8). Es handelt sich nicht um eine wortwörtliche Übernahme aus dem Quelltext, sondern um eine Methode, bei der bestimmte Wörter gelöscht oder durch Synonyme ersetzt werden, oder einige grammatische Strukturen geändert sowie eigene Textteile dazwischengefügt werden (s. ebd.).

Brakman hat nicht nur einzelne Motive und Szenen aus Graves‘ Bearbeitung der Argonautensage übernommen, sondern auch die Hauptthemen seines Romans, den religiösen Konflikt zwischen Anhängern der Fruchtbarkeitsgöttin und der olympischen Götterordnung sowie Jasons Treue zur Großen Mutter (mehr dazu in Kapitel 4.2.6.3.3.3).

Bezüglich der Übernahme des Orakels in Delphi durch Apollon folgt Brakman der poetischen Version, die Robert Graves in *The Golden Fleece* gegeben hat. Der Unterschied liegt darin, dass Brakman das Orakel nach Scheveningen verlegt. Außerdem verkürzt er einerseits den Originaltext, andererseits fügt er neue Details hinzu:

⁴¹⁵ „Het beeld van de Ramgod, uit een eikestomp gesneden, waarover een ramshuid was gespannen die purper was geverfd om te doen denken aan de kleur van de regenwolken die in het midden van de zomer aan de hemel verschijnen. Zwart van het volk was de kade geweest, kopermuziek, gejuich, vlaggen van allerlei soort en nog veel meer van dat fraais. Boven de koppen deinde het beeld van de god, dat wil zeggen de rug van een gehoord, onrustig beest dat zich dompelde in de menigte en er weer uit omhoog schoot. Vanwege het gezegde ‘regen is goud’ en de een of andere associatie met stuifmeel was de vacht doorwerkt met gouddraad, in lussen en krullen. Het zou, zo had de priester gezegd bij de inzegening, die mijn opa van achter een zuil en met twee handen aan zijn oren had bijgewoond, nimmer in gebreke blijven om regen te brengen als die nodig was.”

„Das Orakel war eine Frau aus dem Fischkollegium und sie prophezeite in der Kuppel am Nubooerweg, wo ihre Vorgängerinnen in verflommenen Zeiten von einem heiligen Python, dem Schatten des verstorbenen Helden Dionusos, einst ein berüchtigter Trinker und Kneipenprügler, dessen Nabelschnur und Kieferknochen bei der Beratung noch lange Zeit für Ehrfurcht und Verehrung sorgten, Inspiration empfingen. Nach der Ankunft der Achäer orakelte die Bestie allerlei lallende Obszönitäten über den Bogenschützen Apollon, der deswegen in Wut ausbrach, auf beeindruckende Weise einmarschierte und den Python mit Pfeilen durchbohrte. Die Reliquien wurden ins Feuer geworfen, woraufhin der Gott sich im Grunde im Schwerpunkt der Kuppel einnistete. Die jetzige Pythia hieß Frau Boender, die, statt aus den Windungen der Schlange zu orakeln, nun den eingedickten Lorbeersaft verwendete, den sie nach einem Geheimrezept selbst zubereitete und verdünnt in einer kleinen Flasche mit sich trug.“⁴¹⁶ (VS 24)

vgl. „The Oracle was managed by a priestess of the White Goddess; originally she had received oracular inspiration from a sacred python, the ghost of the dead hero Dionysos, who was in the Goddess' closest confidence and whose navel-string and jaw-bone were laid on a table in his shrine behind hedge of spears. But the python, when the Greeks first came down from Thessaly, was said to have made some slighting remarks about their new God, Apollo the Archer. [...] The archers of Apollo, when they heard that Dionysos had denied their Gods' divinity [...] transfixed it [the Python] with arrows. Then they burned the navel-string and jaw-bone of Dionysos on a fire [...] It was no longer, therefore, from the serpent's intelligent writhings that the priestess read and disclosed the past or future, though she was still known as the Pythoness. Instead, she chewed leaves of laurel, the tree sacred to Apollo, which induced in her a prophetic intoxication.“ (GF 61-62, Anmerkung des Verfassers)

Dem mythologischen Bericht zufolge war Python ursprünglich eine ungeheuerliche Schlange, die Gaia gebar und die wegen ihrer prophetischen Fähigkeiten im Orakel von Delphi eingesetzt wurde. Als die Göttin Leto von Zeus die Zwillinge Apollon und Artemis empfangen hatte, wurde Python von der erbosten Hera ausgeschickt, um die Schwangere zu töten. Leto flüchtete auf die Insel Delos, wo sie das göttliche Geschwisterpaar gebar. Der erwachsene Apollon rächte sich am Verfolger seiner Mutter und erschoss ihn mit seinem Pfeil am Schrein des delphischen Orakels. Die Priesterinnen, die früher aus den Windungen der Schlange wahr sagten, fielen nun nach der Tötung der Schlange in prophetische Trance durch das Kauen von Lorbeerblättern, die Apollon aus Tempe holte. Dort verliebte er sich in die Bergnymphe Daphne und verfolgte sie. Sie rief die Mutter Erde zu Hilfe und diese verwandelte sie in einen Lorbeerbaum (s. dazu Graves 1974a: 67).

Einer Version zufolge saß die Pythia auf dem Dreifuß und prophezeite mit Hilfe von mystischen Dämpfen, die sie aus einem im Orakel befindlichen Erdsplatt einatmete (s. ebd.: 159). Nach anderer Version saß sie auf dem Omphalos, einem Stein, der als Mittelpunkt der Welt galt. Dem Mythos zufolge ließ Zeus von den äußersten Weltenden zwei Adler fliegen, die sich über Delphi begegneten. An diesem Ort wurde ein Stein aufgestellt, der fortan als der Nabel der Welt betrachtet wurde (s. Larousse 2011: 81). Nach anderen Interpretationen galt jedoch der

⁴¹⁶ „Het orakel was een vrouw uit het Viscollege en zij profeteerde op de Koepel gelegen aan de Nubooerweg, waar haar voorgangsters in vervlogen tijden hun inspiratie ontvingen van een heilige Puthon, de schim van de gestorven held Dionusos, eens een berucht drinker en cafévechter, wiens navelstreng en kakebeen bij de consulten nog lang voor ontzag en devotie zorgden. Na de komst der Achaiers orakelde het beest allerlei lallende schunnigheden over de boogschutter Apolloon, die daarover in woede ontstak, kwam aanmarcheren op indrukwekkende wijze en de Puthon met pijlen doorboorde. De relikwieën werden in het vuur geworpen, waarna de God zich in essentie had genesteld in het zwaartepunt van de Koepel. De huidige Puthia heete vrouw Boender, die in plaats van te orakelen uit de kronkels van de slang nu gebruik maakte van ingedikt lauriersap, dat ze zelf bereidde naar geheim recept en verdund in een klein flesje bij zich droeg.“

Omphalos als das Grab eines Helden, dessen Reinkarnation eine Schlange war, die zu Weissagungen eingesetzt wurde (s. Graves 1974a: 70). In Delphi gab es jedoch das Grab, aus dem, so glaubte man, Dionysos jedes Jahr wiederauferstand (s. ebd.: 96). So verschmelzen in Graves' poetischer Interpretation des Mythos von der Gründung des Orakels in Delphi der Omphalos und das Grab von Dionysos miteinander. Willem Brakman kopiert die Technik der Umkombinierung und Amalgamierung verschiedener Mythologeme von Graves.

Laut mythologischer Überlieferung besitzt Aietes ungeheure feuerschnaubende Stiere. Bei Robert Graves, der sich in seinem Roman *The Golden Fleece* nahezu aller märchenhaften Elemente entledigte, sind die Stiere nicht echt, sondern aus Kupfer gefertigt. Ein besonderes Vergnügen macht es Aietes, Fremdlinge darin rösten zu lassen (s. GF 330-331). Auch hier folgt Brakman seinem Vorbild Graves (s. VS 156). Außerdem haben die Argonauten die kolchischen Heiligtümer nicht nur durch den Vliesraub geschändet, sondern auch durch die Kastrierung der als heilig geltenden kupfernen Stiere. Die zweite Aufgabe fiel dem bekannten Dieb Autolykos zu (s. GF 379). Brakman ändert Details in dieser Szene, indem Jason Autolukos auf dem Weg zum Labyrinth, in dem sich das Vlies befand, durch einen Faustschlag ins Gesicht daran hindert, die Stiere zu entweihen, denn die Benutzung von Hammer und Meißel hätte Lärm gemacht und sie in Gefahr gebracht (s. VS 176).

Im Unterschied zu Graves, der weit und breit erklärt, gibt Brakman nur Hinweise auf bestimmte Gegebenheiten. So vermutet Jason, dass seine Mutter wahrscheinlich eine Fischnymphe war, „die auf die schiefe Bahn geraten war“⁴¹⁷ (VS 7), weswegen sie erhängt wurde (s. VS 8). Brakman verdeutlicht nicht, was für ein Vergehen sie begangen hat, jedoch ist nach der Lektüre von Graves anzunehmen, dass sie versucht hat, ihr männliches Kind am Leben zu lassen. Dieser vermutlichen Identität von Jasons Mutter entspricht bei Graves die Lebensgeschichte der Nymphe Orange, welche sie dem verirrtten Seemann Ankaios erzählt. Auf der Insel Mallorca, wo die Nymphe Orange lebt, ist die Gesellschaft nach streng matriarchalischen Prinzipien organisiert. Die Bezeichnung Nymphe benutzt Graves sowohl für Priesterinnen als auch für junge Frauen, welche die Geschlechtsreife erreicht haben. Die Nymphen heirateten nicht, sondern konnten sich einen Partner frei aussuchen. Besonders an Feiertagen oder bei orgiastischen Ritualen, die zur Zeit der Aussaat auf den Kornfeldern stattfanden, damit die Erde Früchte trägt, nahmen sie sich mehrere Liebhaber (s. GF 53). So empfing die Nymphe Orange bei einer solchen Kultorgie mit Delphinmännern⁴¹⁸ ein männliches Kind (s. GF 41-42). Der Brauch auf der Insel war, dass die Knaben nicht länger als zwei Ernten leben durften und der Göttin geopfert wurden. In der Regel wurden ihre zerstückelten Körperteile zusammen mit Gerstenkörnern in die Furche, in der sie empfangen wurden, zurückgesät, um die Früchte zu befördern (s. GF 40). Der Versuch, den Knaben einer anderen Frau zur Adoption freizugeben, wird als Frevel angesehen. Darauf nimmt Brakmans Jason Bezug, wenn er sagt, dass er als Baby in einem Fruchtekorb auf dem Fischmarkt geschmuggelt wurde, „damit er nicht in Stücke gerissen und vermischt mit Gerste ausgesät wird“⁴¹⁹ (VS 7).

⁴¹⁷ „die aan lager wal was geraakt“

⁴¹⁸ Delphinmänner sind Angehörige der Bruderschaft, dessen Totemtier ein Delphin ist. Wie die Männer sich zu Bruderschaften zusammenschlossen, so hatten die Frauen ihre Schwesternschaften, die je ein Totemtier auswählten. In Iolkos war es der Fisch (s. GF 82, 52). Über die Bruderschaften im antiken Griechenland s. auch Boardman et al. 1991: 245-246.

⁴¹⁹ „om niet in stukken te worden gescheurd en met gerst vermengd te worden uitgezaaid“

Eine weitere Referenz auf das Gespräch zwischen der Nymphe Orange und dem Seemann Ankaios ist in dem Teil zu finden, in dem Ankaios auf den Bericht der Nymphe hin, sie habe mit Delphinmännern den Fruchtbarkeitsritus gefeiert, eine Bemerkung macht, dass auf Kreta, wo er herkommt, die Priesterinnen nur mit Bockmännern verkehren dürfen. Brakmans Jason stellt daher nicht zufällig folgende Vermutungen über seinen Vater an: „Es ist [...] nicht unmöglich, dass mein Vater angesichts meiner gebrechlichen Statur und meines besorgniserregenden Profils ein Bockmann oder Delphinmann [war]“⁴²⁰ (VS 7). Jason hat seinen Vater nie gekannt, da er ein anonymer Liebhaber seiner Mutter, der Fischnymphe, bei einer heiligen Orgie war. Darum spricht er abschätzig von ihm: „An meinen Vater habe ich niemals viel gedacht, das Wort, als es überhaupt klang, wurde immer etwas abschätzig benutzt, als ginge es hier um ein schlechtes Stück Werkzeug, und in meinen Fantasien und Träumen schlich er sich immer kniehebend in die Büsche ein und verschwand aus dem Blickfeld.“⁴²¹ (VS 7-8)

Fernerhin ist das Aussehen der Mutter Jasons mit dem der Nymphe Orange identisch: „sie [...] trug einen glockenförmigen Rock und [...] eine kurzärmelige waldgrüne Weste, deren Oberteil nicht zugeknöpft war und die die großzügige Pracht ihrer vollen Brüste für jeden, der sie sehen wollte, sichtbar machte“⁴²² (VS 8); vgl.: „The Orange Nymph [...] wore a flounced bell-shaped skirt in the Cretan fashion, [...] an no upper garment, except a short-sleeved green waistcoat that did not fasten in front but showed the glory of her full breasts.” (GF 39)

Die Endszene, Jasons Rückkehr zu Frau Boender, hat Brakman dem Prolog von Graves' Roman entnommen: „'Was für ein hässlicher erbärmlicher Wicht du bist,' sagte sie als ich auf dem Treppenabsatz stand. 'Ich weiß es, Heiliges Wesen,' sagte ich, 'ich habe ein hartes Leben gehabt.'“⁴²³ (VS 209-210) Dieselben Worte werden zwischen der Nymphe Orange und Ankaios ausgetauscht, wenn sie ihn tadelt, weil seine Herrscher patriarchale Griechen sind: „'You are an ugly little old wretch,' she said. 'Forgive me, Holy One,' he answered. 'I have led a hard life.'“ (GF 40).

Anders als in der ursprünglichen Sage, in der Jason die Helden für die Reise aufruft, beauftragt bei Graves Herakles seinen Knecht Hylas, die Schiffsbesatzung zusammenzustellen, da er die Menschen gut beurteilen kann (s. GF 142). So ist es auch bei Brakman, weil Hulas „nach eigener Aussage als Impresario über alle möglichen Kontakte in der Welt von Theater, Sport, Pferderennen, in Cafés und Zirkussen [verfügt], so dass er mühelos eine ganze Bemannung aufbieten konnte“⁴²⁴(VS 39).

⁴²⁰ „Het is [...] niet onmogelijk [...] dat mijn vader, gezien mijn brekelijke gestalte en zorgelijk profiel, een bokman of dolfijnman [is geweest]”

⁴²¹ „Aan mijn vader heb ik nooit veel gedacht, het woord, als het al klonk, werd altijd wat misprijzend gebruikt als betref het hier een slecht stuk gereedschap, en in mijn fantasieën en dromen sloop hij altijd knieheffend de struiken in en verdween hij uit het gezicht.”

⁴²² „ze [...] droeg een klokvormige rok en [...] een bosgroen vest met korte mouwen dat naar voren toe niet sloot en de gulle pracht van haar volle borsten toonde aan wie dat maar wilde”

⁴²³ „'Wat ben jij een lelijk, verpieterd stukje ongeluk,' zei ze toen ik op de overloop stond. 'Ik weet het Helig wezen,' zei ik, 'ik heb een hard leven gehad.'”

⁴²⁴ „naar eigen zeggen als impresario over alle maar mogelijke contacten in de wereld van toneel, sport, paardenrennen, het café en het circus [beschikt], zodat hij moeiteloos een hele bamanning op de been kon brengen“

Wie der Glaube ein wichtiges Thema bei Graves und Brakman ist, zeigen die Szenen auf der Fraueninsel. Hypsipyle fragt den Boten Echion bei Ankunft auf Lemnos, unter dem Schutz welcher Götter sie fahren. Er zählt die Olympier auf: Zeus, Poseidon, Apollon, Athene und Artemis, doch erst die Erwähnung der Großen Muttergöttin erfreut sie: „At these words he saw her face light up with pleasure.“ (GF 191). So reagiert auch die Dienstmagd Neel in Brakmans Roman: „Bei diesen Worten sah ich deutlich, wie sich ihr Gesicht aufheiterte, was zusätzlich dadurch unterstrichen wurde, dass sie uns wenig später unaufgefordert eine Karaffe Wein vorsetzte.“⁴²⁵ (VS 57)

Laut mythologischer Überlieferung sind die geflügelten Zwillingbrüder Kalais und Zetes Söhne des Nordwindes Boreas und Brüder der ersten Gemahlin des Königs Phineus, Kleopatra (s. Apollonios 1947: 58, II 234-239, Graves 1974b: 221-222). Robert Graves gibt in seiner entmythologisierten Version der Argonautensage im Roman *The Golden Fleece* eine rationelle Erklärung für deren Herkunft: ihre Mutter ist einst entführt und zum Freudenmädchen im Tempel des Nordwindes Boreas gemacht worden. Nachdem sie die Zwillinge zur Welt gebracht hatte, heiratete sie den blinden König Phineus, so dass die zwei Knaben fortan als seine Söhne betrachtet wurden (s. GF 144). Brakman lehnt sich an Graves' historisierende Interpretation des Mythos an. Und wenngleich er nicht explizit betont, dass Fineus' „zwei älteste Söhne“⁴²⁶ (VS 95) adoptiert sind, ist dies aufgrund dessen zu schlussfolgern, dass er seine leiblichen Söhne mit Kleopatra „natürliche Erben in erster Linie“⁴²⁷ (VS 94) nennt.

Bei der Anfahrt auf Tiengemeten werden die Argonauten von Männern mit schwarzen Mützen und von Frauen mit weißen Mützen mit Steinen beschossen. Nachdem sie an der Küste gelandet sind, wird ihr Schiff in Beschlag genommen, da die „Männer mit schwarzen Mützen“⁴²⁸ (VS 78) es benötigen, „um ans andere Ufer zu fahren und dort mit den Frauen mit weißen Mützen zu feiern“⁴²⁹ (VS 81). Für die Männer mit schwarzen und Frauen mit weißen Mützen haben Brakman die Amazonen und Makronen aus Graves' Roman Modell gestanden. Die Amazonen haben wie die lemnischen Frauen ihre Männer getötet, nachdem diese anfangen, Zeus zu verehren. Hiernach schlossen sie mit den gegenüber wohnenden Makronen eine Paarungsvereinbarung, der zufolge sie die Töchter und die Makronen die Söhne behalten konnten (s. GF 324).

Manchmal schreibt Brakman ganze Sätze von Graves, jedoch mit leichten Abwandlungen, ab. So beispielsweise die Rede von Askalaphos, worin er sich fragt, wie Jason trotz Mangels an zahlreichen Qualitäten ihr Anführer geworden ist:

„Männer, hört mir zu. Wir können die Spitzen unserer Schwerter so scharf wie Nadeln machen und die Schneiden so scharf, dass wir damit ein Bauchhaar spalten können, aber es gibt nur einen Mann, der uns aus dem Sumpf herausholen und uns aus diesem klammen Nebel herausführen kann, und das ist derselbe Mann, der uns hierhergebracht hat und der wie ein Sumpfgeist mit einem Licht uns vorausgeht. Selbst

⁴²⁵ „Bij deze woorden zag ik haar gezicht duidelijk opklaren, iets dat nog werd onderstreept doordat ze wat later ongevraagd een karafje wijn voor ons neerzette.“

⁴²⁶ „twee oudste zoons“

⁴²⁷ „natuurlijke erfgenamen in eerste lijn“

⁴²⁸ „zwarte petjes“

⁴²⁹ „om naar de andere oever te varen en daar feest te vieren met de witte kapjes“

Herakles hat ihm treu gedient, solange er bei uns war, und was nun, Kameraden, könnte der Grund dafür gewesen sein? Er ist ein ziemlich guter Bogenschütze, aber bei weitem nicht Faleros ebenbürtig, er kann einen guten Speerwurf tun, aber ihn mit Meleager zu vergleichen, ist geradezu lächerlich, er hantiert mit dem Speer gar nicht so schlecht, aber nicht mit dem Mut eines Idas, er versteht nichts von der Musik, sagt Orfeus, na ja, ein bisschen von Trommel und Flöte, schwimmen kann er nicht, ebenso wenig boxen, wer ihn einen Seemann nennt, ist schlecht informiert, im Malen ist er auch schlecht, er ist kein Zauberer, sein Gesicht ist nicht schärfer als durchschnittlich und was seinen Glauben betrifft, ist er wurmstichig und im Übrigen ist er düster. Trotzdem war er unser Befehlshaber und das mit Zustimmung von Herakles, und nochmals frage ich mich, was der Grund dafür war... [...]"⁴³⁰ (VS 159-160)

vgl. „Comrades, listen to me! Though we may make the points of our weapons as sharp as needles and the edges as sharp as razors, there is only one man who can haul us out of this mire, the very man who, like the lanterned Marsh Spite, has led us into it – Jason, son of Aeson. Hercules himself chose him as our captain, and obeyed him faithfully so long as he remained with us. Now why was this? Jason is a skilled archer, but not the equal of Phalerus or Atalanta; he throws the javelin well, but not so well as Atalanta or Meleager or even myself; he can use a spear, but not with the art or courage of Idas; he is ignorant of music, except that of drum and pipe; he cannot swim; he cannot box; he has learned to pull well at an oar, but is no seaman; he is no painter; he is no wizard; his sight is not keen above the ordinary; in eloquence he is below any man here, except Idas, and perhaps myself; he is hasty-tempered, faithless, sulky, and young. Yet Hercules chose him as our captain and obeyed him. I ask again: why was this?” (GF 340-341)

Doch das Ende dieser Amplifikation unterscheidet sich:

„Um Zeit zu sparen gebe ich gleich eine Antwort, und zwar, weil ich in meiner Kehle und auf meiner Zunge das Kribbeln und Wühlen von Mächten, die größer als ich sind, spüre. Jasons Großvater war ein Kentaur, ein Wesen, in dem etwas Trappelndes verschwindet und etwas Unsicheres nach vorne tritt, und dadurch ist er so geworden wie er ist, ein wankelmütiger Steuermann, der das Ruder gerne aus den Händen gibt.“⁴³¹ (VS 160)

vgl. „‘Comrades, it was because he possessed a certain power that we others lack; and the noble Centaur told us plainly, by the mouth of Hercules, how that power is manifested.’ Then they all recalled what had been said of Jason’s gift of making women fall in love with him;” (GF 341).

⁴³⁰ „Mannen luister naar mij. Wij kunnen de punten van onze zwaarden zo scherp maken als naalden en de sneden zo scherp dat we er een buikhaar mee kunnen kloven, maar er is maar een man die ons uit het slijk kan halen en ons voeren uit deze klamme mist en dat is dezelfde man die ons erin heeft gebracht en wel gelijk een moerasgeest die ons voorgaat met een lichtje. Zelfs Herakles heeft hem trouw gediend zolang hij bij ons was, en wat nu, makkers kan daar de reden van zijn geweest? Hij is een redelijk boogschutter maar lang niet de gelijke van Faleros, hij kan een aardig worpje doen met de werpspies maar hem te vergelijken met Meleager is ronduit belachelijk, hij hanteert de speer niet onverdienstelijk maar niet met de moed van een Idas, van muziek weet hij niets zegt Orfeus, nu ja een beetje trommel en fluit, zwemmen kan hij niet, boksen evenmin, wie hem een zeeman noemt is slecht ingelicht, schilderen gaat ook beroerd, hij is geen tovenaars, zijn gezicht niet scherper dan gemiddeld en wat zijn geloof betreft dat is wormsteking, en voor de rest is hij somber. Niettemin was hij onze bevelvoerder en dat met instemming van Herakles en nogmaals vraag ik wat daar de reden van was... [...]"

⁴³¹ „Om tijd te sparen geef ik gelijk maar een antwoord en wel omdat ik in mijn keel en op mijn tong de kriebel en wroet voel van machten groter dan ik. Jasons grootvader was een Kentaur, een wezen waarin iets trappelend verdwijnt en iets onzeker naar voren stapt, en hierdoor is hij geworden die hij is, een wankel stuur die het roer graag uit handen geeft.”

Brakman schreibt auch Dialoge auf der Folie der Vorlage von Graves, schmückt sie aber in einem ihm eigenen barocken Stil aus. So weist das Gespräch zwischen Jason und Fineus bei Brakman eine nahezu identische Ähnlichkeit mit dem Gespräch zwischen dem Boten Echion und Phineus bei Graves auf:

„Und es ist Sommer,‘ rief der Alte verzweifelt, ‚was für Fracht fährt Euer edler Herr?’ – ‘Töpferwaren,‘ sagte ich, ‘weiße Pferdefelle, Wollknäuel.’ Der alte Fineus schüttelte den Kopf. ‘Mir nützt das nichts... eine Scheibe Ziegenkäse, schön locker, nicht zu salzig, eine Handvoll Feigen für die Därme, ein frisches knuspriges Stück Weißbrot, ohne dass dies die Krankenschwestern mit ihren Händen, die überall sind, berühren. [...]’⁴³² (VS 94).

vgl. „[...] we carry a cargo of decorated pottery, white horse-hides and hanks of woollen yarn [...] which we hope to trade against the valuable products of your rich land.’ – ‘They are of no use to me,’ said miserable Phineus, ‘of no use at all. But I would give you all the golden rings and chains that still remain to me in exchange for one little piece of clean bread or a lump of figs or a slice of cheese that has not yet been befouled by these filthy, woman-faced Harpies. [...]’” (GF 290-291)

In einer anderen Szene, in der die Diskussion zwischen Medea und Kastor darüber geführt wird, ob den Donnerschlag der Vatergott Zeus oder die Muttergöttin sendet, wird Medea bei Brakman durch einen der Argonauten, Erginos, ersetzt. Außerdem wird hier die räumliche Diegese verlagert, so dass statt Bergen in Griechenland und Kolchis die belgischen Ardennen auftauchen:

„Kastor brach als erster die darauffolgende Stille und sagte zu Polydeukes: ‘Ist es nicht herrlich, Bruder, dass unser Vater Zeus gerade in diesem Augenblick seinen Donner rollen lässt,’ aber Erginos antwortete geringschätzig: ‘Die Göttin ließ es schon in den Bergen der Ardennen donnern, als Zeus irgendwo in der Höhle da noch ein Säugling war. Sie war es, die wir gerade gehört haben und sie wird es in den Bergen noch donnern lassen, wenn der Name des Großen Speerwerfers längst vergessen sein wird.’”⁴³³ (VS 185)

vgl. „Castor was the first to break the long silence that ensued. He asked Pollux: ‘Is it not strange, Brother, that our father Zeus should have thundered at this very moment?’ Medea replied disdainfully in halting Greek: ‘The Goddess rolled thunder among the mountains of Crete and Caucasus while Zeus was still an infant in the Dictean Cave – how greedily he drank from the dug of the old saw, his foster-mother which the Dactyls fetched for him! And she will doubtless roll thunder among the same mountains when his very name is forgotten among men.’” (GF 400)

Unter den Entlehnungen aus Graves‘ Roman befindet sich auch ein Lied, das Orpheus singt, nur ist die geographische Lokalität modifiziert: „Schenke mir endlich eine sichere

⁴³² „En het is zomer,‘ riep de oude wanhopig, ‘wat voor vracht vaart u edele heer?’ – ‘Aardewerk,‘ zei ik, ‘witte paardehuiden, strengen wol.’ De oude Fineus schudde het hoofd. ‘Daar heb ik niets aan... een snede geitekaas, mooi rul, niet te zout, een hompje vijgen voor de darmen en een vers knappend stuk wit brood zonder dat het hier door de verpleging is aangeraakt met hun handen die overal aan zitten. [...]’”

⁴³³ „Kastor was de eerste die de stilte verbrak die daarop volgde en tegen Poudeukes zei: ‘Is het niet heerlijk broeder, dat onze Vader Zeus zijn donder juist op dit ogenblik laat rollen,’ maar Erginos antwoorde minachtend: ‘De Godin liet het al donderen in de gebergten van de Ardennen toen Zeus nog maar een zuigelaar was ergens in een hol daar. Zij was het die wij zojuist hoorden en zij zal het in die bergen nog laten donderen als de naam van de Grote Speerwerper allang vergeten zal zijn.’”

Rückkehr In die kühlen, grasreichen Täler von Flandern⁴³⁴ (VS 159), vgl.: „Grant me at last a safe return / To Sparta's cool and grassy glens“ (GF 338).

Brakman bedient sich reichlich der Ideen und Motive aus Graves' Buch, tauscht nur die Akteure aus. So ist das Ritual, das Jason beim Vliesraub aus dem Tempel in Zeebrugge zu vollziehen hat, identisch mit dem Ritual, das Phrixos und Helle beim Diebstahl des Goldenen Vlieses aus Iolkos ausführen sollen. Die Muttergöttin gibt dem Geschwisterpaar im Traum denselben Auftrag, den die in Trance versetzte Bäuerin Jason erteilt:

„Ich müsste mich in der Nacht in Zeebrugge zu dem kleinen Tempel begeben, den ich einmal mit dem verstorbenen Steuermann De Kraker besucht hatte. Dort müsste ich die Maske eines Pferdes aufsetzen, hineingehen und 'im Namen der Mutter' rufen. Ich würde die Wächter betäubt vorfinden. Ich müsste meine Angst überwinden und entschlossen das goldfarbene Vlies vom Widderbild loshaken und in einen Rucksack stopfen. Diesen Rucksack müsste ich an die Außenwand des Heiligtums lehnen und dann wieder hineingehen, um die Wächter herauszuholen und ihre Gesichter und Haare mit Pferdemit einzuschmieren. Den nackten Knorren des Bildes müsste ich losbrechen und mit gebrochenen Pfoten nach oben in eine Ecke stellen, um daraufhin meine Maske auf dem freigemachten Platz zu deponieren und dabei 'im Namen der Mutter' auszusprechen.“⁴³⁵ (VS 31-32)

vgl. „Phrixus shall enter first, wearing a ritual mask of a horse, and finding the guardians of the shrine asleep he shall cry without fear: 'In the name of the Mother!' He shall then unhook the sacred Fleece from the Ram's image and wrap it in a dark-coloured blanket and go out. Next Helle shall enter, wearing a similar mask and, finding the blanket but not unwrapping it, shall convey it out of the shrine. Then both of you shall re-enter and together drag out the guardians by their feet and daub their hair with horse-dung and leave them lying outside the enclosure. Then you shall return together and take out the naked image itself and lay it upside-down, with its trotters in the air, between the sleeping guardians. [...] 'Outside the gate, a messenger with a white wand will meet you, and you shall say to him no more than this: 'In the name of the Mother!'" (GF 68-69)

Eifersüchtig auf die Priesterin der Artemis, auf die Jason ein begehliches Auge geworfen hat, wird sich Medea dessen bewusst, dass sie ihre Familie zerstört hat, und ruft Jason zu, „dass es in Wahrheit keine unglücklichere Frau als sie gab: sie hasste, was sie am meisten begehrte, und begehrte, was sie am meisten hasste. Die Ruine ihres Geschlechts war sie und eine Verräterin des langmütigen Halbgottes aus Moddergat“⁴³⁶ (VS 193) Dieselben Worte spricht sie bei Graves aus: „[...] and Medea could not bring herself to confess that, in truth, there could be no more miserable woman in all the world than herself – hating what she most desired, desiring

⁴³⁴ „Gun mij tot slot behouden terugkeer, Tot Vlaandrens koele, grasrijke dalen“

⁴³⁵ „Ik diende mij in de nacht te Zeebrugge naar het tempeltje te begeben dat ik eens had bezocht met wijlen stuurman De Kraker. Daar moest ik het masker van een paard opzetten, naar binnen gaan en uitroepen 'in naam van de Moeder'. De bewakers zou ik bedwelmd aantreffen. Ik diende mijn angst te overwinnen en vastbesloten de goudkleurige vacht van het Ramsbeeld los te haken en in een rugzak te duwen. Deze rugzak moest ik buiten het heiligdom neerzetten tegen de muur en daarna weer naar binnen gaan om de bewakers naar buiten te trekken en hun gezicht en haren met paardedrek in te wrijven. De naakte knoest van het beeld diende ik los te breken en in een hoek te zetten met de gebroken poten omhoog om vervolgens mijn masker op de vrijgekomen plaats te deponeren onder het uitspreken van 'namens de Moeder'.”

⁴³⁶ „dat er in waarheid geen ongelukkiger vrouw bestond dan zij: hatend wat zij het meest begeerde en begerend wat zij het meest haatte. De ruïne was zij van haar geslacht en een verraadster van de lankmoedige halfgod uit Moddergat.“

what she most hated, far from home, the ruin of her own family, and a traitress to the magnanimous here of whose shrine she was guardian.” (GF 476)

Die Priesterin der Artemis antwortet auf Medeas Wehklagen:

„dass so etwas noch viel besser war als das, was ihr beschieden war, da die vereidigte Priesterin der Göttin den Fluch des Doppelauges oder der gespaltenen Natur trägt. Sie schwört sich blutig gegen sich selbst, tötet in ihrer Seelenangst diejenigen, die sie am meisten lieben, und füllt, um ihrer Einsamkeit zu entkommen, ihr Haus mit Lügnern, Schurken, Wichtigtuern und Schwächlingen.“⁴³⁷ (VS 193-194)

Bei Graves beschwert sich Medea mit den gleichen Worten bei der Königin Arete: „For, as you must know, a sworn priestess of the Goddess is cursed with the double-eye and the double-nature: she plots craftily and bloodily against her own innocence, in anguish destroys those that love her best, and to stave off loneliness peoples her house with liars, weaklings, and ruffians.” (GF 477)

Nach dem Mord an Apsyrtos kommt es zur Meuterei auf der Argo. Von dem Verbrechen erfahren die Fahrensmänner durch Mopsos den Seher, der ihnen übermittelt, was das weissagende Eichenholz aus Dodona verlautbaren ließ:

„Der Zweig sagt, diejenigen, die meine Feinde in einem heldenhaften Kampf vernichten, sind auf diesem Schiff willkommen, aber diejenigen, die sich eines heimtückischen Mordes schuldig gemacht haben, haben dadurch mein Unbehagen auf sich gezogen. Wenn sie den Kahn nicht auf der Stelle mit gesenktem Kopf verlassen, werde ich sie mit meinem Blitz treffen und darüber hinaus alle Argonauten in die bodenlose Tiefe des Verderbens stürzen. Ich will kein Vlies mit Blut auf meinem Eichenstumpf haben.“⁴³⁸ (VS 189)

Dasselbe verkündet das Eichenholz bei Graves, jedoch mit dem Unterschied, dass in seiner demythologisierten Version die Argonauten begreifen, dass Jason und Medea den Meuchelmord an Apsyrtos begangen haben, als sie merken, dass ihre Gewänder und Haare mit Blut befleckt sind. Der als Seher geltende Mopsos behauptet angeblich, dass der Eichenzweig von den Tätern fordert, sich von der Sünde reinzuwaschen⁴³⁹:

„The branch says: ,Those who in battle destroy my declared enemies are welcome to sit in due order upon the well-made benches of this ship; but those who are concerned in a treacherous murder, committed in however just a cause, lie under my curse and displeasure. Unless they quit the ship at once, I will blast her and them with a thunderstroke and hurl all the Argonauts together down to bottomless perdition. They must

⁴³⁷ „dat zo iets nog heel wat beter was dan wat voor haar was weggelegd, daar de gezworen priesteres van de Godin de vloek draagt van het dubbele oog of wel de gespleten natuur. Zij zweert bloedig samen tegen zichzelf, doodt in haar zieleangst hen die het meest van haar houden en vult om haar eenzaamheid te ontvluchten haar huis met leugenaars, schurken, aanstellers en slappelingen.”

⁴³⁸ „De tak zegt, zij die mijn vijanden vernietigen in heldhaftige strijd zijn welkom op dit schip, maar zij die zich hebben schuldig gemaakt aan een verraderlijke moord hebben zich daarmee mijn onbehagen op de hals gehaald. Indien zij de schuit niet ogenblikkelijk verlaten, met gebogen hoofd en stante pee, dan zal ik hen met mijn bliksem treffen maar verder ook alle Argonauten in de bodemloze diepte van het verderf slingeren. Ik wens geen vlies met bloed te hebben op mijn eiken stomp.”

⁴³⁹ Dasselbe Motiv ist bei Apollonios (1947: 166, IV 585-591) zu finden. Das Eichenholz sagt, dass Zeus wegen des Mordes an Apsyrtos böse ist und dass die Zauberin Kirke die Einzige ist, die Jason und Medea entschuldigen kann.

go, they must go, they must go, and they must not return until they are fully purified of their guilt. [...] I will accept no bloody Fleece, not though the blood may have flowed from the throats of my enemies.” (GF 449)

Brakman eignet sich aus Graves' Roman auch unheilverheißende Vorzeichen, die Aietes erscheinen, an. So bestand eine Art der Vorhersage darin, zu beobachten, wie ein Opfer, dem das Herz mit einem Pfeil durchbohrt wird, zu Boden stürzt. Fällt es vorwärts, bedeutet das Sieg, sein Fall rückwärts sieht eine Niederlage voraus und wenn es zusammensinkt, heißt das, dass es Frieden geben wird. Doch das Opfer drehte sich dreimal um seine Achse, und zwar links herum, bis es endlich in sich zusammenfiel, was eine noch nie zuvor gesehene Art des Sterbens war und daher als eine bevorstehende Katastrophe gedeutet wurde (vgl. VS 172, GF 349). Kurz danach träumte Aietes, wie ein Stern vom Himmel auf Medeas Schoß niedersank und sie zum Fluss Phasis brachte, dessen wirbelnde Gewässer sie dann in das Schwarze Meer hinaustrieben (vgl. GF 350, VS 163). Überdies träumt Aietes vom jungen Pflüger, der seine kostbaren Stiere bezwingt und seine aus Drachenzähnen entspringenden Krieger besiegt (VS 163; GF 350). All diese Vorzeichen, die Vorausdeutung des geopferten Knechts sowie die prophetischen Träume des Aietes, bewahrheiten sich in der Folge, denn Jason erweist sich als Stern, der Medea aus ihrer Heimat über das Schwarze Meer hinwegführt, sowie als Sieger, der die kolchische Dynastie, bzw. die Großgrundbesitzerfamilie bei Brakman, zum Untergang bringt, da er Apsyrtos (und in Brakmans Version auch Aietes) ermordet. Wiederum ist Brakman nicht derjenige, der die originale Sage durch die Ermordung des Aietes ergänzt, sondern Graves. Bei Graves ersticht Atalanta den König im Nahkampf (s. GF 390).

Auch andere Ergänzungen, die Graves in seinen Roman einbringt, macht sich Brakman zu eigen. Eine dem Mythos unbekannt Episode ist die Versenkung der feindlichen kolchischen bzw. der Moddergater Flotte. Während die Galeere vor Anker liegt, schwimmt Euphemos mitten in der Nacht nah an das Schiff heran und bohrt es an, so dass es im Wasser versinkt (vgl. VS 181-183, GF 394-395). Genauso wie in Graves' Roman weiht Brakmans Jason am Ende seiner Reise die Argo dem Meeresherrn Poseidon „aus Dankbarkeit für die Rettung aus dem aufgewühlten Meer“⁴⁴⁰ (VS 208) und lässt das Schiff in das Heiligtum des Poseidon bringen (vgl. VS 208, GF 543). Bei Brakman taucht auch die von Graves hinzuverdachte Figur des Styros, bzw. Sturos in Brakmans Schreibweise, auf. Styros ist der alte König von Albanien⁴⁴¹, mit dem Aietes aus politischen Gründen beschließt, seine Tochter Medea zu vermählen (s. GF 353-354). Medea ist verzweifelt und entscheidet sich für die Flucht mit Jason. Bei Brakman ist Sturos kein Werber um die Hand Medeas, sondern ihr Verfolger (s. VS 168). Da Brakman nur mit Referenzen und Versatzstücken operiert, mögen Jasons Ausrufe zwecks Ablenkung der Moddergater Flotte: „oh, die Schurken! Rache den blasphemischen Schuft!“⁴⁴² (VS 180) und „Sturos der Albaner hat unseren Palast entweiht“⁴⁴³ (VS 180) unmotiviert erscheinen. Graves'

⁴⁴⁰ „uit dankbaarheid voor de redding uit de woeste zee“

⁴⁴¹ Hier ist die Rede von dem uralten kaukasischen Land Albanien.

⁴⁴² „o, de schurken! wraak over de heiligschennende schavuiten!“

⁴⁴³ „Sturos de Albaniër heeft ons paleis ontwijd!“

Roman hat wiederum die Antwort parat⁴⁴⁴. Als Aietes die taurische Prinzessin heiratete, bekam er von seinem Schwiegervater die dem Kriegsgott Ares gewidmeten kupfernen Stiere als Heiratsgeschenk (s. GF 332-323). Während Jason und Medea das Goldene Vlies stehlen, entweiht Autolykos die Stiere (s. GF 379). Diese Tat wird zunächst Styros, der sich mit seinem Geleit in der Stadt aufhielt, um bei Aietes um Medeas Hand anzuhalten, zugeschrieben, so dass die Argonauten den Streit zwischen Kolchern und Albanern nutzen, um aus Kolchis zu entweichen (s. GF 384-385).

In *Ein fremder Stamm hat mich geraubt* ist fast jeder Satz und fast jede Passage eine neue Referenz. So lädt auch der folgende Abschnitt, in dem Jason Erinnerungen an seinen Erzieher, den Kentauren, wachruft, dazu ein, bei Graves nachzuschauen:

„Großvater hatte in Zeeland einige verstreute Verwandte, die sich hier und da auf einem Gehöft unentbehrlich gemacht hatten, um gleichzeitig nicht zu sehr aufzufallen. Auf einem dieser Bauernhöfe versammelten sie sich, um beim Schnüffeln und Stampfen in Erinnerungen zu schwelgen. Wein rührten sie wegen all der schlechten Erinnerungen, die damit verbunden waren, nicht mehr an, dafür floss das Gerstenbier umso reichhaltiger, um das Vergnügliche wachzurufen: das Herumtollen und Toben von einst mit den Fischnymphen. Bereits beim Abzapfen erschien der Halbgott manchmal leibhaftig in ihrer Mitte, dem sie dann lauthals zuriefen 'Io Sabazios, Io, Io!...' und es fiel mir schwer, mir meinen bescheidenen Großvater dabei vorzustellen, sowohl wie er eine Nymphe streichelte als auch wie er johlte.“⁴⁴⁵ (VS 10-11)

Bei Graves lesen wir, dass die Fischnymphen von Iolkos die Angehörigen der Bruderschaft der Pferde zu ihren Liebhabern wählten (GF 55). Aus dem obigen Zitat aus Brakmans Buch geht hervor, dass die Fischnymphen von Zeebrugge sich auch mit Kentauren auf Liebesspiele einließen. Dies wird noch an einigen Stellen im Roman wiederholt, etwa wenn ein Kentaur, den Jason in Walsoorden trifft, ihn nach Ossenisse zwecks „einer Reinigungsorgie bei Vollmond“⁴⁴⁶ (VS 20-21) verweist, oder wenn die Bäuerin aus Ossenisse Jason gesteht, viele Liebhaber unter den Kentauren zu haben (s. VS 31). Dass die Kentauren keinen Wein tranken „wegen all der schlechten Erinnerungen, die damit verbunden waren“⁴⁴⁷ (VS 11), ist ein Verweis auf den Mythos von der Kentaumachie, dem Kampf zwischen den Kentauren und den Lapithen. Auf der Hochzeit des Lapithenkönigs Peirithoos mit Hippodameia kosten die Kentauren Wein, den sie nicht gewohnt waren, da sie üblicherweise Bier tranken. Vom starken Weingeschmack berauscht, stürzen sie sich wollüstig auf Hippodameia und alle anderen Frauen, so dass die Feier in ein Gemetzel umschlägt (vgl. Graves 1974a: 328). Dieses Mythologem passt Robert Graves in *The Golden Fleece* an die Argonautensage an und verlagert den Zwischenfall auf die Hochzeit des minoischen Königs Athamant, Vater des Phrixos und der Helle, mit seiner zweiten Frau Ino, der Oberpriesterin des iolkischen Fischorakels. Auf dem Fest jubeln die weinseligen Kentauren

⁴⁴⁴ Auch diese Ausrufe sind Graves entlehnt: „O the villains! O, O! Revenge on the sacrilegious villains!” und “Alas Majesty! The filthy Albanian, your intended son-in-law, has desecrated your palace.” (GF 384)

⁴⁴⁵ „Grootvader had in Zeeland nog wat verspreide familieleden, die zich hier en daar op een hoeve onmisbaar hadden gemaakt om daarmee tegelijk niet al te zeer op te vallen. Op een van die boerderijen verzamelden ze zich dan om al snuivend en stampend herinneringen op te halen. Wijn raakten ze niet meer aan vanwege alle beroerde herinneringen daaraan verbonden, maar het gerstebier vloiede des te rijker om de plezierige weer op te halen: het dollen en donderstenen van eens met de visnimfen. Al gulpnd verscheen dan soms lijfelijk de halfgod in hun midden, wie dan luid werd toegebruld 'Io Sabazius, Io, Io!...' en het viel moeilijk mij mijn bescheiden grootvader hierbij voor te stellen, zowel bij het bepotelen van een nimf als bij het joelen.“

⁴⁴⁶ „een reinigende orgie bij volle maan“

⁴⁴⁷ „vanwege alle beroerde herinneringen daaraan verbonden“

dem Gersten- und Biergott Sabazios zu wie im oben angeführten Auszug aus Brakmans Roman: „Io Sabazius, Io, Io!“ (GF 55).

Einige Figuren aus Graves' Buch bekommen eine andere Rolle bei Brakman zugewiesen. So ist Neaira bei Brakman die alte Amme der Medea, während sie bei Graves die Tochter des Phrixus und der Chalkiope und damit Medeas Nichte ist (s. GF 364). Bei Brakman belauscht Neaira das Gespräch zwischen Jason und Aietes, in dem Jason schöne Worte über Medea spricht:

„Draußen wartete die alte Amme der Medea auf mich, die mich flüsternd fragte, ob sie die Worte, die ich im Gespräch Medea gewidmet hatte, übermitteln durfte. ‘Wenn du bei deinem eigenen Gürtel schwörst, meine Worte genau und in größter Geheimhaltung niemand anderem als Medea zu übermitteln, dann erteile ich dir die Erlaubnis dazu,’ sagte ich feierlich“⁴⁴⁸ (VS 170).

Bei Graves gesteht Jason Neaira, dass er in Medea verliebt ist. Auf Neairas Frage: “have I permission to report to Medea what you just have disclosed of your feelings for her?” (GF 365) antwortet Jason: “If you swear by your own girdle to report my words exactly, secretly, and to no living being but Medea herself, you have my permission.” (GF 365)

Die nördlichen Gebiete der Niederlande werden in *Ein fremder Stamm hat mich geraubt* als Umbralanden, d. h. die Schattenländer bezeichnet. Dies entspricht der Vorstellung der antiken Griechen, die von ihrer kulturellen Übermacht überzeugt waren und für alle Völker außerhalb der Grenzen des Hellas den Begriff Barbaren verwendeten (vgl. Boardman 1991: 38). In Apollonios' Epos werden die Bräuche der fremden Völkerschaften rund um das Schwarze Meer nur stellenweise geschildert. So wird von den Tibarenern folgendermaßen berichtet: „Wenn die Frauen daselbst den Männern Kinder gebären, / Legen die Männer sich stöhnend zu Bett mit umwundenen Häuptern, / Und die Gattinnen pflegen die Männer mit reichlicher Speise / Und bereiten ihnen die warmen Bäder zum Kindbett.“ (Apollonios 1947: 86, II 1011-1014). Oder von den Mossynoiken:

„Was man nach Brauch sonst öffentlich tut, sei's in der Gemeinde, / Sei's auf dem Markte, das werken sie alles daheim in den Häusern. / Was aber wir zu Hause erledigen, machen die Leute / Draußen hier ungescheut und mitten auf offener Straße. / Scham vor dem Liebeslager kennt keiner im Volke, wie Schweine / In der Herde und ohne sich irgend um Zeugen zu kümmern, / Mischen sie auf dem Boden sich mit den Frauen in Liebe.“ (Apollonios 1947: 86, II 1019-1025).

Am fremdartigsten und am entsetzlichsten finden die Argonauten die kolchische Sitte der Bestattung der Menschen in den Bäumen (s. Apollonios 1947: 103, III 200-209). Die Beschreibung der wilden Völker kommt in *The Golden Fleece* von Robert Graves in viel extremerer Form vor. Auch hierin ahmt Brakman sein Vorbild Graves nach. Die Passagen, in denen die Bewohner der Umbralanden nachgezeichnet werden, sind nahezu wörtlich übernommene Zitate mit hier und da eingebrachten Umformulierungen. So treten „Knoblauch

⁴⁴⁸ „Buiten wachte de oude kindermeid van Medea op mij, die mij fluisterend vroeg of zij de woorden die ik in het gesprek aan Medea had gewijd mocht overbrengen. ‘Als u bij de eigen gordel zweert mijn woorden nauwkeurig en in het diepste geheim over te brengen aan niemand anders dan Medea dan geef ik hiervoor de toestemming,’ zei ik plechtig”

kauende Soanier⁴⁴⁹ (VS 9), vgl. „garlic-eating Sonians“ (GF 138), auf, in Texel wohnen „Bierschwelger“⁴⁵⁰ (VS 120), vgl. „the lusty beer-swilling Goths“ (GF 302), Driesum ist „das Land der Menschenfresser“⁴⁵¹ (VS 148); vgl. „the black-cloaked cannibal Finns“ (GF 301).

An Willemstad vorbeifahrend beschießen die Männer mit schwarzen Mützen die Besatzung der Argo mit Kot und Steinen. Über sie wird Folgendes gesagt: „Es ist ein seltsames Volk, das Kuhmilch der von Schafen oder Ziegen vorzieht, im Café überwiegend Bier trinkt, und wenn Wein, dann vermischt es diesen mit Kiefernharz. Sie stehen fortwährend auf dem Kriegsfuß mit den umliegenden Dörfern.“⁴⁵² (VS 75) Dasselbe schreibt Graves von den Bebrykern: „They are a strange people who prefer cow’s milk to that of sheep or goats and mix their wine with fresh pine resin. I have heard that their king, who is nearly always at war with the Mariandynians and Bithynians to the north, is a savage creature named Amycus.“ (GF 268)

Gaasterland ist eine Gegend,

„wo man Freude an Menschenopfern findet und die Köpfe der Fremden auf Pfähle im Garten für die Vögel speißt. Weiter wird es nicht viel besser, [...] wo [...] die Westgoten wohnen. Letztere sind ein düsteres und reizbares Volk, das für seinen Gesang bekannt, aber der Sodomie sehr zugetan ist. Östlich von diesem Gebiet und etwas nördlicher wohnen die Ostgoten, die Stutenmilch trinken, gute Schützen sind, aber schwarze Umhänge tragen, um rüpelhaft auszusehen.“⁴⁵³ (VS 114)

Diese Eigenarten besitzen bei Graves die Taurer, die Kimmerer und die Skythen:

„From the middle of the northern coast juts out the Crimean peninsula where the savage Taurians live, who delight in human sacrifice and fix the heads of strangers upon stakes about their houses. Behind the Taurians live the Cimmerians, a small, dark, excitable people, famous for their singing and valiant in war, but addicted to sodomy; and both to the east and west of these Cimmerians live the long-lived, equitable Scythians, who have no homes but their wheeled carts, drink mares’ milk, and are wonderful archers.“ (GF 301)

Bei weiterer Aufzählung verallgemeinert Brakman, ohne den Namen des Volkes zu nennen: „Noch weiter nördlich [...] [gibt] es Orte, wo man die verstorbenen Eltern verschmaust, sowie kleine Enklaven, wo man sich komplett tätowiert und Hosen aus Robbenfell trägt.“⁴⁵⁴ (VS 115) Graves ist da konkreter: „[...] and the Issedonians, who esteem it an act of piety to eat the dead flesh of their parents and make goblets from their skulls [...] and the Brygian fishermen,

⁴⁴⁹ „knoflookkauwende Soaniërs“

⁴⁵⁰ „[b]ierzwelgers“

⁴⁵¹ „het land van de menseneters“

⁴⁵² „Het is vreemd volk, dat de voorkeur geeft aan koeiemelk boven die van schapen of geiten, overwegend bier drinkt in het café en indien wijn deze vermengt met dennehars. Ze leven voortdurend op voet van oorlog met de omringende dorpen.“

⁴⁵³ „waar men vreugde scheidt in het brengen van mensenoffers en de hoofden van vreemdelingen op staken in de tuin plant voor de vogels. Verderop wordt het al niet veel beter, [...] waar [...] de Westergoten wonen. De laatste vormen een donker en prikkelbaar volkje, bekend om hun zang maar de sodomie zeer toegedaan. Ten oosten van dit gebied en naar het noorden toe wonen de Oostergoten, die de melk van merries drinken, goede schutters zijn maar zwarte mantels dragen om zich onwelvoeglijk op te stellen.“

⁴⁵⁴ „Nog verder naar het noorden [...], [zijn] er lokaliteiten waar men de overleden ouders oppeuzelt en ook kleine enclaven waar men zich geheel tatoeëert en broeken draagt van robbevel.“

who wear seal-skin breeches; and the tattooed, gold-getting Agathyrans, who still worship the Triple Goddess with primitive simplicity“ (GF 302). Den Verehrern der Göttin in Stavoren schreibt Brakman weitere Eigenschaften zu, die bei Graves den Argippäern eigen sind: „Stavoren ist eine Handelsstadt, dennoch ist der Hafen düster und ruhig, man ist da missmutig und verehrt die Dreifaltige Göttin in primitiver Einfachheit. Die wenigen Priester sind kahlköpfig und ernähren sich mit Milch, die sie gerinnen lassen und dann mit Kirschsafte verdünnen.“⁴⁵⁵ (VS 123); vgl. „a bald-headed priestly tribe, the Argippians, who ride on white horses, carry no arms, and feed on milk curdled with cherry juice into a thick paste“ (GF 302).

Urk ist eine Insel, „wo man vom Fischfang lebt, hölzerne Städte mit Palisaden ringsumher baut und Mützen aus Biberfell trägt. Es ist ein störrisches Volk [...], das breitbeinig geht und zur Piraterie neigt.“⁴⁵⁶ (VS 115). Die Inselbewohner sind mit dem Jägervolk der Budiner, „who paint themselves with red and blue dye, build stockaded wooden cities, and wear beaver-skin caps and tunics“ (GF 302), zu vergleichen.

Über die Merkmale der Bewohner von Moddergat kursieren verschiedene Geschichten:

„Als ich mich nach dem Dorf Moddergat erkundigte, erhielt ich verwirrte Berichte, einige Leute wurden bei der Erwähnung des Dorfes trübsinnig und vertrauten mir an, dass die Bewohner Hundegesichter hätten, ihre Köpfe unter den Achseln wüchsen und dass sie weiterhin Sand aßen und Meerwasser tranken. Anderen zufolge besaßen sie allerdings ganz andere Eigenschaften: sie sprachen die Wahrheit, waren monogam, führten keine Kriege, kannten weder Götter noch Göttinnen und lebten ohne Angst, für ihre Sünden bestraft zu werden. Man lebte vom Fischfang, das Dorf war frei von Fieber und man hatte keine Angst vor Geistern.“⁴⁵⁷ (VS 152-153)

Diese Charakteristika stammen teilweise von Jasons ironischen Fragen nach den Eigentümlichkeiten der Bechiren bei Graves:

„Jason jestingly asked Autolycus: 'What sort of people are these Bechirians? Are they dog-faced? Have they heads growing under their arm-pits? Do they eat sand and drink sea-water? Or what is their peculiarity?' 'The Bechirians,' answered Autolycus, 'have these peculiarities: They speak the truth, are monogamous and faithful to their wives, do not make war on their neighbours and, being wholly ignorant of the existence of any gods or goddesses, spend their lives without fear of retribution for their sins. They believe that when a man dies, he dies utterly, and therefore are unafraid of ghosts. Their land is also free of the fevers which plague their neighbours, and as fertile as one might wish.'“ (GF 324-325)

⁴⁵⁵ „Stavoren ist een handeldrijvend stadje, desondanks is het haventje somber en stil, men is er mismoedig en vereert de Drievoudige Moeder in primitieve eenvoud. De paar priesters zijn kaalhoofdig en voeden zich met melk die zij laten stremmen en dan aanlengen met kersensap.“

⁴⁵⁶ „waar men leeft van de visvangst, houten steden bouwt met palissaden eromheen en mutsen draagt van beverhuid. Het is stug volk [...], dat wijdbeens loopt en neigt tot piraterij“

⁴⁵⁷ „Over het dorpje Moddergat kreeg ik bij navraag verwarde berichten, sommige figuren bewolkten bij het noemen van het dorp en vertrouwden mij toe dat de bewoners hondgezichten hadden, hun koppen daarbij onder de oksel groeiden en dat ze verder zand vraten en zeewater dronken. Volgens anderen bezaten ze echter heel andere eigenaardigheden: ze spraken de waarheid, waren monogaam, voerden geen oorlog, wisten van goden noch godinnen en leefden zonder vrees voor hun zonden te worden gestraft. Men leefde van de visvangst, het dorp was vrij van koorts en men had er geen angst voor schimmen.“

Sturos wird als „stinkender alter Läuseesser“⁴⁵⁸ (VS 168) gekennzeichnet, „der sich noch nie in seinem Leben gewaschen hat, der Schmutzfink, und voller Ungeziefer ist wie ein Stück alter Käse“⁴⁵⁹ (VS 194). Auch Graves sagt von Styru: „he has never washed since he was born – Albanian law strictly prohibits washing – and is crawling with vermin like an old cheese“ (GF 478), und seine Landsleute nennt er „lice-eaters“ (GF 354).

Manchmal ist Brakman selbst kreativ, wie im folgenden Fall, wenn Jason in seiner Binnenerzählung über den verschollenen Priester Neleus die Friesen beschreibt: „Der Bewohner der nördlichen Schattenländer, der sogenannte Balk oder Bont, ist eine Person, die äußerst schwer von Begriff ist, ein süchtiger Mettrinker, ein prädestinierter und eingeübter Mörder, und er hat eine Leidenschaft für das Sammeln von Schädeln.“⁴⁶⁰ (VS 105)

Graves schilderte seinerseits die Wesenszüge verschiedener Ethnien nach dem Muster der Beschreibungen von Sitten und Bräuchen der außerhalb der griechischen Grenzen lebenden Völkergemeinschaften, die der griechisch-antike Geschichtsschreiber in seinen neun Bücher umfassenden *Historien* aus dem 5. Jahrhundert v. Chr. geschildert hat (s. Herodotus 1859, bes. das Buch IV 237-306).

4.2.6.4.3 Anspielungen in Brakmans Argonautenroman

Zahlreich sind auch Anspielungen bzw. Referenzen auf andere Mythologeme und literarische Werke. So sieht Idmon im Traum zwei paarende Schlangen (s. VS 125), was ein Verweis auf die Erblindungsgeschichte vom Seher Teiresias ist. Er sah zwei koitierende Schlangen und tötete das Weibchen, wonach er eine Frau wurde. Sieben Jahre später sah er wieder zwei sich begattende Schlangen und tötete diesmal das Männchen, wonach er wieder zum Mann wurde. Er sollte aufgrund seiner Erfahrungen im Streit zwischen Zeus und Hera darüber, ob Mann oder Frau in der Liebesverbindung mehr Freude empfinden, urteilen. Da er Zeus unterstützte, strafte ihn Hera mit Blindheit (s. Graves 1974b: 8-9). Idmons Traum von Schlangen ist keine Hinzudichtung von Brakman, sondern eine der zahlreichen Entlehnungen aus dem Roman *The Golden Fleece* von Graves (s. GF 305).

Den Mythos von der Geburt des Zagreus gibt Brakman in leicht abgewandelter Form wieder. Persephone ist von ihrem Vater Zeus in der Gestalt einer Schlange geschwängert worden. Die auf die Liebschaften ihres Mannes ewig eifersüchtige Hera hetzte die Titanen auf, um das Kind zu töten. Sie zerstückelten seinen Körper und fraßen alles außer seinem Herzen, das von Athene gerettet wurde, auf. Zeus gab das Herz der Semele, der Tochter des Kadmos, des Gründers der Stadt Theben, zum Essen. Das von Semele zur Welt gebrachte Kind nannte Zeus

⁴⁵⁸ „stinkende oude luizeneter“

⁴⁵⁹ „die zich nog nooit gewassen heeft in zijn leven, de toddik, en zo vol ongedierte zit als een stuk ouwe kaas“

⁴⁶⁰ „De bewoner der noordelijke schaduwlanden, de zogegeten Balk of Bont, is een persoon van een buitengewoon laag begripsvermogen, een verslaafd drinker van mede, een moordenaar door voorbestemming en oefening en hij heeft een hartstocht voor het verzamelen van schedels.“

Dionysos⁴⁶¹ (s. Grant/Hazel 2005: 179, 544; Graves 1974a: 104). In Brakmans Interpretation hat Zeus die zerstückelten Körperteile des Zagreus aufgegessen, wonach das Kind in Semele wiederauferstanden ist: „In einer wundersamen orphischen Wendung nistete sich Zagreus danach als ein Eau de Vie, eine Essenz in den väterlichen Testikeln ein, die in dem Moment von Semele, einer Jungfrau wie keine, schwer wurden.“⁴⁶² (VS 72)

Brakman knüpft an den pelagischen Schöpfungsmythos an, dem zufolge am Anfang die Göttin Eurynome war, die sich aus dem Chaos erhob. Sie erfasste den Nordwind, Boreas genannt, rieb ihn zwischen den Händen, woraufhin eine Riesenschlange, Ophion, entglitt. In ihrem orgiastischen Tanz mit dem großen Tier ließ sie sich von ihm verführen und so entstanden Berge, Meere, Flüsse, Pflanzen und Lebewesen (VS 71). Aus diesem Mythos, der auch bei Graves zu lesen ist (s. Graves 1974a: 22), leitet Brakman dann seine Version über die Abstammung der Hekate ab: „So heftig war ihre Scham danach, dass diese sich wie ein Schatten von ihr löste und ihren eigenen Weg als Hekate ging.“⁴⁶³ (VS 71) Über die Herkunft der Göttin der Magie gibt es unterschiedliche Varianten. Nach Hesiod sind ihre Eltern das Titanenpaar Koios und Phoibe, während andere Quellen ein anderes Titanenpaar, Perses und Asteria, angeben (s. Grant/Hazel 2005: 240). Als möglicher Vater wird auch Zeus und als mögliche Mütter Demeter oder Pheraea erwähnt (ebd.). Hesiod zufolge war Hekate die ursprüngliche vorgriechische Dreifaltige Göttin, doch betonten die Hellenen nur ihre zerstörerische Natur und vergaßen ihre schöpferische Macht (s. Graves 1974a: 109).

Auf dem Weg nach Brielle fällt der dösende Jason vom Bauernkarren und verletzt sich dabei am Kopf. Den Gedanken, dass er am Leben blieb, verbindet er mit der Sage von Talos. Talos wurde von seinem Onkel und Lehrer Daidalos von der Akropolis gestürzt, aber die Göttin Athene rettete ihn, indem sie seine Seele in ein Rebhuhn verwandelte (s. VS 87). Der Grund für den Mord war, dass Talos seinen Lehrer, den berühmten Erfinder und Handwerker, in Erfindungen übertroffen hat, so dass Daidalos eifersüchtig war. Nach einer anderen Fassung strafte der Onkel seinen Neffen, da er vermutete, dass Talos eine Liebesbeziehung mit seiner Mutter, Daidalos' Schwester Polykaste, unterhielt (s. Graves 1974a: 282-283). In weiterer Folge überlegt sich Jason, ob sein Überleben der Schicksalsgöttin Moira⁴⁶⁴ zu verdanken ist. Er neigt jedoch eher dazu, nicht an das Schicksal zu glauben und geht davon aus, dass nicht einmal die Akteure der oben angeführten Legende, Talos, Daidalos, Athene, sogar Moira, das Endergebnis des Sturzes des Talos im Voraus wissen konnten und dass nur ein reiner Zufall zugunsten des Fallenden entschied (s. VS 87-88). In dieser Szene zeigt Brakman zum wiederholten Male, wie eine Geschichte immer weiter zu anderen Geschichten führt.

Angesichts der Beziehung von Herakles und Hylas zieht Brakman eine Parallele mit der Beziehung von Zeus und Ganymedes (s. VS 129). Anders als in der ursprünglichen Legende, in

⁴⁶¹ Nach einer anderen Version setzte die eifersüchtige Hera der schwangeren Semele einen Floh ins Ohr, dass deren Liebhaber sich als Zeus ausgibt, der er eigentlich nicht ist. Semele bat Zeus, sich in seiner wahren Gestalt zu zeigen, sonst würde sie das Bett mit ihm nicht mehr teilen. Zeus erschien als Blitz und Donner und verbrannte sie. Hermes rettete das sechs Monate alte Kind aus dem Leib der Mutter und nähte es in den Schenkel des Zeus, in dem das Kind heranreife, bis es geboren wurde. Sein Name Dionysos bedeutet „der zweimal Geborene“ (Graves 1974a: 46).

⁴⁶² „In een miraculeus Orfische wending nestelde Zagreus zich hierna als een eau de vie, een essentie in de Vaderlijke testikelen, die op dat moment zwaar gingen van Semele, een maagd als geen.“

⁴⁶³ „Zo hevig was haar schaamte daarna dat deze zich als een schaduw van haar losmaakte en eigen wegen ging als Hekate.“

⁴⁶⁴ Moira tritt in dreifacher Form auf: Klotho, Lachesis und Atropos. Ihre Namen bedeuten jeweils diejenige, die den Lebensfaden spinnt, misst und zerschneidet (s. Graves 1974a: 39).

der Hylas ein treuer Gefolgsmann des Herakles ist, ist der Jüngling bei Brakman gegen seinen Willen Geliebter des Helden (s. VS 128). So ist auch gemäß dem Mythos Ganymedes nicht eigenwillig von Zeus entführt worden. Der Göttervater entbrannte in Liebe für den wunderschönsten aller Knaben und erhob ihn in Adlergestalt in den Olymp, verlieh ihm dort die Unsterblichkeit und machte ihn zu seinem Mundschenk (s. Graves 1974a: 101). Auf Ganymedes' Rolle im Himmel alludiert Brakman, wenn Hulas seinem Herrn Wein schenkt und ihn trunken macht, um die Gelegenheit zu ergreifen, von ihm wegzulaufen (s. VS 128). Kurz davor, als sich Hulas aus der Umarmung des Herakles löste, murmelte der Volltrunkene vor sich hin und konnte seinem Liebling nur noch zurufen: „Sei vorsichtig, mein Liebling [...] Halte dich an die Meeresküste, und wenn du böse Männer triffst, wehre sie ab, blas in eine Muschel und ich werde da sein“⁴⁶⁵ (VS 128-129). Hier liegt eine weitere Referenz verborgen, und zwar auf das Tritonshorn. Als Sohn des Poseidon bekam Triton von seinem Vater ein Muschelhorn, mit dem er die Wellen in Bewegung setzt, wenn er kräftig bläst, oder sie beruhigt, wenn er sanft bläst⁴⁶⁶. Da Brakmans Hulas auf Anraten des Herakles das Horn nur in Not benutzen soll, können wir nicht umhin, an das mittelalterliche Versepos *Rolandslied* zu denken. Im Epos kämpft der Neffe Karls des Großen Roland in Spanien gegen Sarazenen und ruft mit seinem Wunderhorn Olifant das fränkische Heer zu Hilfe.

Auf Jasons Frage hin, warum sie seufzt, antwortet Kore: „Ich dachte [...] an unsere Mutter der Seufzer“⁴⁶⁷ (VS 61). Hier wird auf die Prosadichtung *Levana and Our Ladies of Sorrow* (1845) von Thomas de Quincey zurückgegriffen. Die Übersetzung ins Niederländische *Levana en Onze-Lieve-Vrouwen der Smart* erschien in der Zeitschrift „De arbeid“ aus der Hand von Edward B. Coster⁴⁶⁸. Levana ist die alte Römische Göttin der Geburt und der Neugeborenen und sie wird von drei Schwestern, den Müttern der Schmerzen, begleitet: Mater Lachrymarum (die Mutter der Tränen), Mater Suspiorum (die Mutter der Seufzer) und Mater Tenebrarum (die Mutter der Finsternis).

Während Jason mit einem vereiterten Bein fiebernd auf einer Karre liegt, fühlt er sich wie von seinen Kameraden verlassen, die er „de neven, magen“⁴⁶⁹ en vrienden“⁴⁷⁰ (VS 143) nennt. Damit spielt Brakman auf die mittelalterliche Moralität *Elckerlijc*⁴⁷¹ an. Elckerlijc ist von Gott aufgefordert, Rechenschaft über sein Leben abzugeben, d. h. er muss sterben. Elckerlijc fragt seine Verwandten, Freunde sowie seinen Besitz, ihn auf die letzte Reise zu begleiten, doch lassen sie ihn im Stich, wenn ihnen deutlich wird, wohin die Reise führt. Letztendlich tritt nur die Tugend mit ihm vor Gott.

In Kapitel 4.2.6.3.1. haben wir die Reminiszenzen auf *Karel ende Elegast* und *De leeuw van Vlaanderen* näher beleuchtet.

⁴⁶⁵ „Wees voorzichtig mijn liefje [...] houd de oever van de zee, en als je boze mannen tegenkomt, weer ze af, blaas op een zeeschelp en ik ben er“

⁴⁶⁶ s. „Das „gemeine“ Tritonshorn“:

https://www.museum-offenburg.de/html/aktuell/aktuell_u.html?&m=51&artikel=280&cataktuell=648

⁴⁶⁷ „Ik dacht [...] aan onze Lieve Vrouwe der Zuchten“

⁴⁶⁸ De arbeid (S. 64-71)

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c7/De_Arbeid_%28IA_dearbeid04unse%29.pdf

⁴⁶⁹ Die Bedeutung von „neven“ und „magen“ ist jeweils: Verwandte mütterlicherseits und väterlicherseits (s. Elckerlijc, Einleitung unter: https://www.dbnl.org/tekst/elc001elck01_01/elc001elck01_01_0001.php)

⁴⁷⁰ „Verwandte und Freunde“

⁴⁷¹ Im deutschen Sprachraum ist das Stück in der Bearbeitung von Hugo von Hofmannstahl *Jedermann* von 1911 bekannt.

Der Lotse des Schiffes, Tifus, verfehlt die Richtung und die Argonauten verirren sich auf hoher See: „Meile für Meile hielt Tifus den Polarstern hinter seiner rechten Schulter, bis es ihm in seinem dummen Kopf begann zu dämmern, dass es kein Polarstern sein konnte, sondern etwas anderes, wahrscheinlich ein Irrlicht.“⁴⁷² (VS 53) Die Tatsache, dass das „dwaallicht“ (dt. Irrlicht) im Kontext der Irrfahrt erwähnt wird, führt uns zu der Annahme, dass Brakman auf die Novelle *Het dwaallicht* (1946) von Willem Elsschot anspielt. In der Novelle irrt die Hauptfigur Frans Laarmans mit drei Afghanen durch die Antwerpener Straßen auf der Suche nach dem geheimnisvollen Mädchen Maria Van Dam.

Die Grenze zum Norden, in dem sich die sogenannten Umbralanden⁴⁷³, bzw. von wilden Völkern bewohnte Schattenländer, befinden (s. VS 114), liegt in Harlingen. Das Betreten der gefährlichen Gebiete wird zu einer Höllenfahrt für Jason und seine Gefolgschaft. Außerhalb der Stadtmauern von Harlingen liegt „ein Tal, wo sich einer der Haupteingänge zur Unterwelt befindet. Dort, direkt vor den Toren von Harlingen, strömt der gefährliche Acheron heraus.“⁴⁷⁴ (VS 116). Dass sich die Unterwelt gerade im friesischen Städtchen befindet, ist bei weitem nicht zufällig, denn es ist der Geburtsort von Brakmans Vorbildautor Simon Vestdijk. Vestdijk hat seine Herkunftsstadt in vielen seiner Werke unter dem Anagramm Lahringen verewigt. So wird Lahringen beispielsweise im Roman *Meneer Visser's hellevaart*⁴⁷⁵ (1936) als ein Höllenschauplatz dargestellt. Über die Stadt Harlingen ruft Brakman Reminiszenzen auf andere Romane von Vestdijk hervor, wie J. H. Snijder in seinem Artikel *De Argonauten landen in Harlingen* aufgezeigt hat. So besitzt der Ort „einen Stadtgarten mit Platanen und einem Musikzelt“⁴⁷⁶ (VS 116), ein Stadtbild, das in Vestdijks Roman *De koperen tuin* (1950) vorkommt (s. Snijder 1993: 42). Die Beschreibung einer schaurigen Atmosphäre in Umbralanden erinnert an diejenige im Roman *De kellner en de levenden* (1949) (s. ebd.: 46), in dem zwölf Bewohner eines Hauses in ein Kino, das sie als das Jüngste Gericht erfahren, eingesperrt werden. Snijder zieht auch eine Parallele mit Vestdijks *Aktaion onder de sterren* (1941), einer Neuschreibung des Aktaion-Mythos⁴⁷⁷ (ebd.: 44-45). Der Königssohn Aktaion hegt Liebe zur Göttin Artemis und lehnt die Pflichtehe mit einer Adelligen ab. Genauso wie in Brakmans Jason-Buch ist auch in Vestdijks Aktaion-Roman der Lehrmeister der beiden Titelfiguren, der Kentaur Cheiron, Symbol der inneren Zerrissenheit und Unbeständigkeit (s. ebd.: 44). Einen direkten Verweis auf Vestdijks Roman stellt die Szene dar, in der die Dienstmagd Neel Jason fragt, unter dem Schutz welcher Götter er die Reise unternommen hat. Neben Zeus, Poseidon und Athene nennt Jason auch Artemis, was er folgendermaßen begründet: „für das, was ich für mich selbst das Aktaiongefühl nenne, das Zerrissensein durch eigene Begierden“⁴⁷⁸ (VS 57). Damit wird auf das Hauptthema von Vestdijks Roman, Aktaions

⁴⁷² „Mijl na mijl hield Tifus de poolster achter zijn rechterschouder, tot het tot zijn domme hoofd begon door te dringen dat het geen poolster kon zijn, maar iets anders was, vermoedelijk een dwaallicht.“

⁴⁷³ umbra <lat. Schatten>

⁴⁷⁴ „een vallei waar zich een van de voornaamste ingangen bevindt naar de Onderwereld. Daar vlak voor de poorten van Harlingen stroomt de gevaarlijke Acheron naar buiten“

⁴⁷⁵ *Herrn Vissers Höllenfahrt*. Es ist ein Bewusstseinsstrom-Roman, in dem der Traum eines Sadisten, Herrn Visser, als Höllenfahrt beschrieben wird (vgl. Devigne 1971-1972).

⁴⁷⁶ „een stadstuin met platanen en een muziektent“

⁴⁷⁷ Der junge Jäger Aktaion sah Artemis nackt beim Baden. Die beleidigte Göttin verwandelte ihn in einen Hirsch, wonach er von seinen eigenen Hunden zerrissen wurde. Die tieftraurigen Hunde suchten ihren Herrn und beruhigten sich erst, als Cheiron ein Bild von Aktaion in Lebensgröße machte (s. Grant/Hazel 2005: 9).

⁴⁷⁸ „om wat ik voor mijzelf maar het Aktaiongevoel noem, het verscheurd worden door de eigen verlangens“

Zwiespalt zwischen der irdischen und der transzendentalen Liebe (vgl. Snijder 1993: 44) angespielt. Wie Aktaion die Große Göttin in ihrer Magdgestalt, Artemis, anbetet, so ist auch Jason der Göttin in ihrer Muttergestalt zugetan. Außerdem lässt Brakman eine Priesterin der Artemis erscheinen und dabei fesselt sie Jasons Aufmerksamkeit, weswegen Medea eifersüchtig wird (s. VS 193). Damit wird das Liebesdreieck aus Vestdijks Roman hervorgerufen. Eine weitere Parallele zwischen diesen zwei Romanen lässt sich an deren Schluss erkennen. Das von Cheiron angefertigte Standbild Aktaions schwebt dem Himmel entgegen und nimmt seinen Platz neben dem Mond ein⁴⁷⁹ genauso wie das Schiff Argo bei Brakman im Sternbild verewigt wird (s. VS 208-209). Snijder bemerkt, dass Vestdijk dabei eigensinniger mit Tatsachen umgeht als Brakman, denn es besteht tatsächlich ein der Argo geweihtes Sternbild (s. Kapitel 4.2.6.3.1), während ein anderer Jäger, nämlich Orion, am Nachthimmel strahlt (vgl. Snijder 1993: 47-48). Die Begegnung Jasons mit dem seine Gestalt leicht verwandelnden Gott Nereus im Hotel in Harlingen deutet Snijder als Begegnung des Autors mit seinem Vorbild, Simon Vestdijk (ebd.: 46). Laut Snijder ist die Vielgestaltigkeit des Gottes mit der Vielseitigkeit und Produktivität⁴⁸⁰ Simon Vestdijks zu verstehen (ebd.). Überdies fragt sich Snijder, ob man in Nereiden, den Töchtern des Nereus, die Jason kurz vor dem Ende seiner Reise in ihren Grotten trifft und die dafür sorgen, dass kein Argonaut mehr draußen zu sehen ist, „den Schwarm der Geisteskinde“⁴⁸¹ (ebd.) von Simon Vestdijk sehen soll. An dieser Stelle muss angemerkt werden, dass das Motiv der Aufnahme der Argo in die Sternbilder eher von Robert Graves stammt, von dem Brakman unzählige Ideen kopiert hat (mehr dazu im Kapitel 4.2.6.4.2), wie die folgenden Sätze aufweisen:

„Es wird noch eine Weile dauern, bis De Telegraaf einen Platz am Himmel bekommt, tief über dem südlichen Horizont, ein Sternbild von neunzehn Sternen, vier bilden den Mast, fünf die Backbord- oder Steuerbordseite, fünf den Kiel und fünf Sterne das Vorschiff.“⁴⁸² (VS 208-209)

vgl. „It was many years before the *Argo* herself was set in the heavens, low on the southern horizon: a constellation of twenty-three stars. Four stars form the mast, five the port rudder, and four the starboard; five the keel, five the gunwale; but the prow is not shown, because of a homicide that it caused.“ (GF 316-317)

In den vorstehenden Kapiteln haben wir gezeigt, welche transtextuellen Verfahrensweisen, die Genette in seiner Theorie definiert, Brakman bei der Neuschreibung der Argonautensage benutzt hat. Aufgrund dessen lässt sich sein Roman *Ein fremder Stamm hat mich geraubt* als postmodernes Werk par excellence festschreiben. Derridas Textualitätskonzept folgend, zeigt uns Brakman, wie Geschichten immer weitere Geschichten produzieren. Der Autor hat zahllose Geschichten zusammengebracht und zu einem aus mythischen und literarischen Überlieferungen bestehenden Amalgam gemacht.

⁴⁷⁹ s. Vestdijk: *Aktaion onder de sterren*, S. 209

(https://www.dbnl.org/tekst/vest002akta03_01/vest002akta03_01_0020.php)

⁴⁸⁰ Vestdijk ist einer der vielseitigsten und fruchtbarsten niederländischen Autoren (Novaković-Lopušina 2005: 262)

⁴⁸¹ „de zwerm geesteskinde“

⁴⁸² „Het zou nog een tijdje duren voor De Telegraaf een plaatsje aan de hemel kreeg, laag boven de zuidelijke horizon, een sterrenbeeld van negentien sterren, vier vormen de mast, vijf de bakboord- of stuurboordzijde, vijf de kiel en vijf sterren het vooronder.“

5 Christa Wolf: *Medea. Stimmen*

5.1 Einleitende Anmerkungen

Im Jahr 1983 veröffentlichte Christa Wolf die Erzählung *Kassandra*. Die mythische Kassandra war eine Weissagerin, die von Apollon die Sehergabe bekam, aber als sie seine Verführungsversuche abwehrte, belegte der Gott sie mit dem Fluch, dass niemand ihren Prophezeiungen Glauben schenken werde (vgl. RG GM2 254). Der Mythos schien Christa Wolf geeignet zu sein, um ihn in die Gegenwart zu transponieren. In der Zeit der Entstehung ihrer Erzählung war das Wettrüsten der Großmächte im vollen Gange und es bestand die reale Gefahr eines Atomkrieges. In diesem Buch ging Christa Wolf der Frage nach, „[w]ann und wodurch dieser selbstzerstörerische Zug in das abendländische Denken, in die abendländische Praxis gekommen [ist]“ (Wolf 1997: 12).

Obwohl sich Christa Wolf eigenen Worten zufolge nach der Erzählung *Kassandra* nicht mehr mit antiken Stoffen beschäftigen wollte, belegen ihre Tagebuchaufzeichnungen vom Juli 1991, dass sie sich schon eine Zeitlang mit der Medea-Figur auseinandersetzte (vgl. Hilmes/Nagelschmidt 2016: 184). Angeregt war Wolf von eigenen Erfahrungen, da sie sich einer heftigen Verleumdungskampagne seitens ihrer Kollegen und Literaturkritiker nach der Veröffentlichung der Erzählung *Was bleibt* ausgesetzt sah. Als sie erfuhr, dass es Versionen der Medea-Sage, die vor Euripides verfasst wurden, gab, zog sie Parallelen zu ihrer eigenen Situation und benutzte Medea als „Identifikationsfigur“ (Hochgeschurz 1998: 55).

Von Anfang ihrer Beschäftigung mit dem Medea-Stoff an schien Christa Wolf unlogisch, dass eine Mutter, „dazu noch eine Priesterin“ (Bernheiden 2013: 9), ihre eigenen Kinder getötet haben könnte, vor allem angesichts der Tatsache, dass der ursprüngliche Medea-Mythos aus der Vorgeschichte stammt und in einer matriarchalischen Gesellschaft verwurzelt war: „Das konnte ich nicht glauben. Eine Heilerin, Zauberkundige, die aus sehr alten Schichten des Mythos hervorgegangen sein mußte, aus Zeiten, da Kinder das höchste Gut eines Stammes waren und Mütter, eben wegen ihrer Fähigkeit, den Stamm fortzupflanzen, hoch geachtet – die sollte ihre Kinder umbringen?“ (Wolf 1997: 15) Auch im Interview mit Petra Kammann äußerte Wolf Zweifel an das überkommene Medea-Bild: „Mir war klar, daß sie bei mir keine Kindsmörderin sein könnte – nie hätte eine noch von matriarchalen Werten beeinflusste Frau ihre Kinder umgebracht.“ (Wolf 1996: 51)

Bei ihrer Recherche zur Medea-Figur fand Christa Wolf Kontakt zur Altertumswissenschaftlerin Margot Schmidt aus Basel, von der sie deren 1968 erschienenes Buch über den im Basler Antikenmuseum stehenden römischen „Medeasarkophag“ und deren damals gerade geschriebenen Medea-Artikel für den 6. Band des *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC) zugesandt bekam (vgl. Hochgeschurz 1998: 20-21; Hilzinger 2015: 218). Aus diesen Schriften geht hervor, dass in voreuripideischen Überlieferungen Medea ihre Kinder nicht tötet (vgl. Hochgeschurz 1998: 20-21). Während des neunmonatlichen Stipendiums 1992/1993 am Getty-Center in Santa Monica in Kalifornien vertiefte sich Christa Wolf gründlich in die Materie und kam zu dem Schluss, dass der ursprünglich vom matriarchalischen Denken geprägte Mythos durch männliche Bearbeitungen für die Bedürfnisse

des sich inzwischen etablierten Patriarchats umgedeutet wurde (vgl. Krischel 2013: Loc. 529), so dass die Figur der Medea „in ihr Gegenteil verkehrt“ (Wolf 1996: 51) wurde. Gerade in Santa Monica lebten während der Zeit des Nationalsozialismus viele deutsche Exilautoren, deren Bücher Wolf nach eigener Aussage „mit neuer Intensität“ (Wolf 1996: 55) las, damit sie nachvollziehen konnte, „wie man sich fühlen muß, wenn man wurzellos ist“ (ebd.), denn Medea ist auch eine Exilantin. In Korrespondenz mit der Matriarchatsforscherin Heide Göttner-Abendroth kam Wolf zu weiteren Erkenntnissen, etwa dass der durch Körperzerreiung vollzogene Mord an Absyrtos durch seine Schwester Medea eine Uminterpretation eines uralten Fruchtbarkeitsrituals darstellt, bei dem der sakrale König zu Jahresende rituell geopfert wurde (s. Hochgeschurz 1998: 24)⁴⁸³.

Ihren Worten zufolge fühlte sich Christa Wolf erleichtert, dass sie keine Neufassung der Medea-Geschichte zu erfinden brauchte (s. Wolf 1997: 15-16), da sie in der Forschungsliteratur Belege fand, dass Medea in älteren Versionen vor Euripides keine Kindsmörderin war. Nach dem Eingeständnis der Autorin erforderte das Schreiben an diesem Roman viel Vorarbeit, sie ging akribisch ans Werk und sammelte viel Material nicht nur zu Medea und den Argonauten, sondern auch zur antiken und vorantiken Zeit: „Auch wenn ich ja wute, da ich alles erfinden mute – es erfindet sich leichter aufgrund von Kenntnissen [...] Wichtig war mir die Erkenntnis, da viele frühe Städte auf ein Verbrechen gegründet sind: Da hatte ich ein Zentrum für die Komposition.“ (Wolf 1996:54)

Was die Komposition betrifft, suchte Christa Wolf lange Zeit nach der Erzählform. Zunächst hat sie sich Gedanken über die Kriminalromanstruktur gemacht, bei der „sich eine junge Kolcherin, die Medea aus enttäuschter Liebe hasst, auf die ‚Spurensuche‘ nach der verschwundenen und des Kindermordes verdächtigen Medea macht. Dabei sollte sie die verschiedenen ‚Zeugen‘ (Jason, Kirke etc.) treffen und aufgrund ihrer Aussagen ein (neues) Medea-Bild entstehen lassen“ (Krischel 2013: Loc. 543). Eine der Ideen war, die gleiche Technik wie in der Erzählung *Kassandra* zu verwenden, d. h. den ganzen Roman hindurch Medea einen langen inneren Monolog halten zu lassen (ebd. Loc. 551). Ebenfalls überlegte die Autorin, die Ich-Perspektive der Medea durch Kommentare zu unterbrechen, verwarf jedoch diese Variante, weil sie „ihr zu didaktisch hätte wirken können“ (ebd.). Schlielich entschied sie sich für eine multiperspektivische Erzählhaltung, da sie ihr die Möglichkeit bot, „ein Erzhlgewebe herzustellen, in dem jede der Figuren literarisch zu ihrem Recht kommt, in dem auch Medea von verschiedenen Seiten gesehen werden kann, in ihrer Widersprüchlichkeit“ (Wolf 1996: 52).

Christa Wolf war eine der wenigen DDR-Bürger, die in den Westen reisen durften. Bei einer Griechenlandreise veranlassten sie die Eindrücke von den Überresten der hellenischen Kultur, den Mythos für die Gegenwart zu nutzen. Der Mythos schien ihr „brauchbar zu sein für den heutigen Erzähler, die heutige Erzählerin“ (Wolf 1997: 15), denn „[e]r kann uns helfen, uns in unserer Zeit neu zu sehen“ (ebd.), wie Wolf es in ihrem Essay *Von Kassandra zu Medea* formulierte. Die Beschäftigung mit dem antiken Stoff glich ihr einer Entdeckungsreise:

⁴⁸³ Zur Opferung des sakralen Königs in einer matriarchalen Gesellschaft s. Kapitel 4.2.6.3.3.3

„Als ich das erste Mal auf den Mythos stieß – das war Anfang der achtziger Jahre, der Mythos hieß ‚Kassandra‘ – erfuhr ich die Vorzüge dieses Fundes: eine Gestalt ist da, die sich in einem Rahmen bewegt, an den man sich zu halten hat, in dem aber, wenn man sich nur tief genug darauf einläßt, ungeahnte Freiräume sich eröffnen: zu entdecken, heraufzuholen, zu deuten, zu erfinden. Den heutigen Blick auf die uralte Geschichte zu richten. Sich aus der Tiefe der Zeit von uralten Figuren anblicken, anrühren zu lassen.“ (Wolf 1997: 11)

Wolf war besonders interessiert für außergewöhnliche Frauengestalten und deren Rolle in der Geschichte, die mit der heutigen Zeit vergleichbar ist:

„Kassandra und Medea sind ja eigentlich keine Figuren aus der Antike, sondern aus der Vorgeschichte, aus der Mythologie. Manchmal kann man an solchen scheinbar weit zurückliegenden Figuren die zeitgenössischen Probleme besonders deutlich herausfiltern, gerade weil es ein prähistorisches Feld ist, auf das ich mich da begeben, allerdings schon mit patriarchalisch und hierarchisch strukturierten Gesellschaftsgruppen. Da wird erkennbar, daß das Grundverhalten der Menschen in ähnlichen Situationen schon dem unseren ähnlich oder gleich war. Insofern kann ich diese frühen Gesellschaften als Modell verwenden – wie es ja übrigens sehr oft in der deutschen Literatur geschah. Und genau das reizt mich.“ (Wolf 1996: 49)

Wolf bringt die Antike mit der Gegenwart in Zusammenhang, um Zivilisationskritik zu üben. Während sie in der Erzählung *Kassandra* die weltpolitischen Themen wie die Aufrüstung im Kalten Krieg verarbeitet, beschränkt sich die Autorin in *Medea. Stimmen* auf zeit- und sozialgeschichtliche Probleme im wiedervereinigten Deutschland. Beide Werke verbindet das Motiv der Destruktivität der menschlichen Natur, wie sie in einem Interview aus 2007, also nach einer zeitlichen Distanz von zehn Jahren nach Veröffentlichung des *Medea*-Romans ausführte: „Mein Schreibmotiv für *Medea* war, wie schon bei *Kassandra*, die Frage nach den selbstzerstörerischen Tendenzen unserer abendländischen Zivilisation, die umso verhängnisvoller werden, je mehr wir unsere Vernichtungswaffen vervollkommen.“ (Wolf 2007) In literaturgeschichtlicher Hinsicht geht Christa Wolf in *Medea. Stimmen* in erster Linie der Frage nach, warum zahlreiche Autoren und Künstler Euripides‘ Version kritiklos übernahmen und *Medea* als Mörderin und Rächerin darstellten. Deshalb stellte sie sich zur Aufgabe, mit diesem Roman den Versuch zu unternehmen, um *Medea* zu rehabilitieren.

5.2 Postmoderne Mythosrezeption in *Medea. Stimmen*

Christa Wolf als Autorin kann in die Reihe postmoderner Schriftsteller nicht eingeordnet werden. Jedoch können, unter Vorbehalt, ihre zwei antiken Projekte *Kassandra* und *Medea* dieser literarischen Strömung zugeschrieben werden, und zwar aufgrund der Techniken, die sie in diesen Werken benutzt. Linda Hutcheon zählt ihre *Kassandra*-Erzählung zur historiographischen Metafiktion, einem Subgenre der historischen Romane der Postmoderne (s. Hutcheon 2004: 85, 95, 194-196). Auch Marketa Göbel-Uotila (2005: 297) schließt die *Kassandra*- und *Medea*-Projekte in die postmoderne Poetik mit ein, da Wolf die traditionellen Mythen in ihrer Validität hinterfragt. Laut Alena Janke (2010: 187) verbindet die Autorin moderne und postmoderne Elemente in diesen beiden Texten. Seit den 1960er Jahren sucht Wolf nach einem Ausweg aus dem sozialistischen Realismus und erprobt sich in neuen

Ausdrucksformen, die eine Subjektivität in den Vordergrund stellen, wobei Erinnerungen und Erfahrungen eine wichtige Rolle spielen (vgl. ebd.: 101). Im Mittelpunkt steht bei Wolf nicht das Kollektiv, sondern der Einzelne in der gesellschaftlichen Wirklichkeit (vgl. Rötzer 2011: 481). Oft sind ihre Werke autobiographisch gefärbt und die Individualität wird stark betont (vgl. Bernheiden 2013: 6). Mit diesen Innovationen sucht sie Anknüpfung an die Moderne (vgl. Janke 2010: 101). Ein Charakteristikum ihres Werkes ist die Wechselbeziehung von Innovation und Tradition (vgl. ebd.: 179) und die Autorin plädiert für den Dialog zwischen dem Alten und Neuen (vgl. ebd.: 187), was in ihren zwei Mythos-Romanen besonders deutlich zum Ausdruck gebracht wird (vgl. ebd.: 179).

Zu den postmodernen Elementen, derer Wolf sich im Roman *Medea. Stimmen* bedient, sind Fragmentierung, Gattungshybridisierung, Polyperspektivität, Selbstreflexivität sowie vor allem Intertextualität als Gestaltungsprinzip zu nennen. Mit der Multiperspektivität wird die Frage nach dem Problem der Wahrheitsfindung aufgeworfen. Besonders Jason erweist sich als unzuverlässiger Erzähler. Damit wird die Skepsis gegenüber der Historiographie ausgedrückt und auf die Relativität der Wahrheit hingewiesen, was die postmoderne Poetik charakterisiert (s. Hutcheon 2004: 92ff.). Hinzugefügt seien die feministischen und postkolonialen Diskurse, die unmissverständlich zur Postmoderne gehören, auf welche die Autorin in ihrem Text Bezug nimmt. Postmodern ist ebenso die Wiederkehr des Erzählens sowie die Dekonstruktion der großen Erzählungen, allen voran des Heroismus in überlieferten Mythen. Im Folgenden werden wir all diese Merkmale im Roman *Medea. Stimmen* einzeln behandeln.

5.2.1 *Medea. Stimmen* – ein Gattungshybrid

Der Roman *Medea. Stimmen* weist eine minutiös durchdachte und weitaus innovative Struktur auf. Bei vielen modernistischen und postmodernen Werken kommt es zur Grenzverwischung zwischen verschiedenen Gattungen, manchmal entstehen Mischformen, so dass die Gattungszuordnung komplex wird. So zeigt der Romanaufbau von *Medea. Stimmen*, sowohl nach äußerer als auch nach innerer Form betrachtet, eine deutliche Nähe zum Drama, genauer gesagt ähnelt er einem monodramatischen Text. Christa Wolf hat in diesem Werk die Gattungsmerkmale von Roman und Drama gekonnt miteinander vermischt, womit es sich einer genauen Genrezuweisung entzieht. Wie Ihab Hassan (2018: 52) in seinem Aufsatz *Postmoderne heute* ausgeführt hat, ist die Hybridisierung eines der wesentlichen Merkmale der postmodernen Kunst. Im Folgenden werden wir zeigen, welche Dramenelemente dieser Prosatext enthält.

Obwohl die Autorin im Untertitel die Bezeichnung ‚Roman‘ wählt, können wir unter Heranziehung der Dramentheorie feststellen, dass sie viele Komponenten eines Dramas in die Romanstruktur eingebaut hat. Marie-Luise Ehrhardt (2000: 19) und Birgit Roser (2000: 98) sind sich darüber einig, dass dieses Werk sich im Grenzgebiet zwischen Epik und Dramatik befindet. Des Weiteren bemerkt Roser, dass mit den beigelegten Mottos „ein weiterer Schritt zur Aufhebung der Gattungsgrenzen gemacht“ wurde (ebd.). Bei näherem Betrachten der äußeren, rein formalen Form, fällt auf, dass die Strukturmerkmale eines Dramas vorhanden sind. Ganz am Anfang stehen die typisch für Drama aufgelisteten *Dramatis personae*, die neben den auftretenden Figuren auch Basisinformationen über ihre Herkunft sowie ihre Interrelationen und Verwandtschaftsverhältnisse beinhalten. Auch die Nebenfiguren, die im Roman nicht zu Wort

kommen, sind im Personenverzeichnis aufgezählt, um ihre Rolle und Beziehungen zu den Hauptfiguren zu verdeutlichen. Danach steht der kursiv gedruckte Prolog. Der Prolog hat die Funktion des Chors im antiken Drama. Mit der Frage „Kindsmörderin?“ (MS 9) wird die seit Jahrhunderten überlieferte Sage von Medea als Kindsmörderin in Zweifel gezogen. Damit wird das Thema des Romans angekündigt. Mit dem Schlusssatz des Prologs: „Jetzt hören wir Stimmen“ (MS 10) lädt Wolf den Leser ein, ihnen Gehör zu schenken und ein offenes Ohr für ein korrigiertes Bild von Medea zu haben.

Der Hauptteil des Romans besteht aus Monologen. Der Monolog ist neben dem Dialog eine Form der Figurenrede in einem Schauspiel. Die Technik des Monologs wurde ursprünglich in Dramen benutzt und vom Chor ausgetragen, um in die Handlung einzuführen (Expositionsmonolog), die Handlung auf der Bühne zu verdeutlichen (der epische Monolog) oder die Verbindung zwischen den Auftritten herzustellen (Übergangsmolog) (s. Asmuth 2016: 82; Pfister 2001: 191). Der letztgenannte Monolog entwickelte sich in der Zeit des Klassizismus und ist ein Monolog rein szenentechnischer Art, der dazu diente, damit die Bühne nicht leersteht (vgl. Asmuth 2016: 82). Diese Monologarten ersetzen einen Erzähler in epischen Werken. Auf Figuren bezogen, unterscheidet man zwischen dem lyrischen Monolog, der eingesetzt wird, um Gefühle und Stimmungen einer Figur zum Ausdruck zu bringen, dem Reflexionsmonolog, in dem eine Dramengestalt seine Gedanken zu dem vergangenen oder aktuellen Geschehen äußert, dem Planungsmonolog, in dem eine Person seine Pläne offenbart, dem Entscheidungsmonolog, in dem eine Gestalt eine Entscheidung trifft (s. Pfister 2001: 190; Kwiatkowski 1989: 286). Eine besondere Form des Entscheidungsmonologs ist der sogenannte Konfliktmonolog (der eigentliche dramatische Monolog), in dem eine Figur auf dem Höhepunkt des Dramas ein Gespräch mit sich selbst führt und einen inneren Konflikt lösen muss, wobei sie eine Entscheidung in Konfliktsituationen fällt, die für den Fortgang der Handlung grundlegend ist (vgl. Kwiatkowski 1989: 286). Im Roman *Medea. Stimmen* handelt es sich eindeutig um lyrische und Reflexionsmonologe. Den lyrischen Monolog nennt Asmuth (2016: 82) das Innenleben-Monolog. Die Einzelreden jeweiliger Figuren lassen den Leser in ihr Innen- und Gefühlsleben hineinschauen. Dabei sind subtile seelische Vorgänge besonders in Konfliktsituationen gründlich dargestellt. Die meisten sind aber Reflexionsmonologe, denn aus dem Munde der auftretenden Gestalten erfahren wir nicht nur den Handlungsverlauf, sondern gleichzeitig auch ihre Einstellung zu Vorkommnissen, wobei die sprechenden Figuren den Blick auf die vergangenen Geschehnisse werfen und die aktuelle Situation reflektieren. Pfister (2001: 190-191) spricht in diesem Fall von informierenden und kommentierenden Monologen, die zu nichtaktionalem Monologtyp gehören, da sie keine Situationsveränderung auf den Weg bringen. Die Figuren wie Medea, Jason und Agameda informieren uns über ihr vorheriges Leben, über den Raub des Goldenen Vlieses und die Flucht aus Kolchis. Außerdem erhalten wir Kenntnis darüber, wie sie als Flüchtlinge in Korinth empfangen wurden und wie es ihnen bis zum Beginn der Romanhandlung erging. Die Korinther Akamas, Leukon und Glauke erteilen uns Auskunft über ihr Verhältnis mit Medea, aber auch über die Lebenssituation der Geflüchteten seit deren Ankunft in Korinth. Die eigentliche Romanhandlung kommt ins Rollen, wenn die Intrige gegen Medea eingefädelt wird. Während die Handlung voranschreitet, kommentieren die Sprechenden den aktuellen Stand der Dinge mit besonderem Nachdruck auf Medeas Tun und Lassen. Des Weiteren kommt im Roman auch der Konfliktmonolog, d. h. innerer Entscheidungskonflikt vor,

wenn Medea eine für sie verhängnisvolle Wahl trifft, zum Artemisfest zu gehen, anstatt mit Arinna zu fliehen. Den Konfliktmonolog nennt Pfister einen aktionalen Monolog, da der Sprecher mit mehreren Handlungsmöglichkeiten konfrontiert wird und eine Entscheidung trifft, die für den weiteren Verlauf und den endgültigen Ausgang ausschlaggebend ist (ebd.). Erzähltechnisch wird auch dieser Monolog wie der ganze Handlungsablauf im Rückblick wiedergegeben:

„Sie wollte mich retten. Ich spürte einen starken Zug in mir, ihr zu folgen, in wenigen Augenblicken rollte das Leben vor mir ab, dass ich dann führen würde, ein hartes Leben voller Entbehrungen, aber frei, und unter der Obhut von Arinna und den anderen jungen Frauen. Es geht nicht, Arinna, sagte ich, und sie: Warum nicht. Ich konnte es ihr nicht erklären.“ (MS 187-8)

Die epische Sonderform des Monologisierens ist der am Ende des neunzehnten Jahrhunderts aufgekommene innere Monolog (s. Kwiatkowski 1989: 216), den James Joyce in seinem *Ulysses* (1922) mithilfe der Bewusstseinsstrom-Technik virtuos ausgearbeitet und weiterentwickelt hat. Diese Erzähltechnik bereitet zusätzliche Schwierigkeiten bei der Gattungsbestimmung des Werks, da sie die Gattungsgrenzen verschwimmen lässt, oder wie Michael Niehaus formuliert, „unterläuft“ der innere Monolog die „klassische Unterscheidung der Gattungen Epik, Dramatik und Poesie“ (zitiert nach Krischel 2013: Loc. 1092)⁴⁸⁴. Jede Figur im Roman *Medea. Stimmen* hält einen langen inneren Monolog, in dem ein Erzählfaden stets durch Gedankensprünge und Erinnerungen unterbrochen wird. Der reine innere Monolog ist, wie Bernheiden (2013: 58) bemerkt, der von Glauke. Es gibt weiterhin Monologe, in denen Zwiegespräche mit abwesenden Personen geführt werden, wie im ersten Kapitel, in dem Medea sich an ihre in Kolchis lebende Mutter richtet oder im vierten Kapitel, wenn sie ihren toten Bruder anspricht. Für Gerhard Rupp sind Medeas Monologe eigentlich „Dialogversuche“ (zitiert nach Qin 2016: 285)⁴⁸⁵. Dialoge kommen auch in Selbstgesprächen anderer Personen vor und sind in Form der erlebten Rede wiedergegeben. Laut Bernheiden (2013: 58) erwecken Monologe von Agamedea und Akamas den Eindruck, dass sie sich an den Leser wenden. Im Großen und Ganzen kann zwischen Hauptperson, Akteuren und Augenzeugen des Geschehens unterschieden werden. Medea ist die zentrale Figur, um die sich alles dreht. Aktiv beteiligt an den Machenschaften, die die Handlung ankurbeln, sind Akamas und Agamedea. Jason kann zwar zu den Akteuren mitgerechnet werden, doch verhält er sich eher passiv und unterwirft sich den Spielregeln am Hof. Zu Beobachterfiguren gehören Leukon und Glauke.

Christa Wolf hat diese dramentypische Redeform geschickt in den Prosatext überführt. Der Roman ist aus insgesamt elf Monologen, die von sechs Personen gesprochen werden, komponiert. Medea meldet sich viermal zu Wort, Jason und Leukon jeweils zweimal, Agamedea, Akamas und Glauke je einmal. Die „Stimmen“ sind also auf drei männliche und drei weibliche Protagonisten verteilt (vgl. ebd.: 27). Wie Bernheiden schematisch dargelegt hat, erfolgt die Reihenfolge des Auftretens der einzelnen Personen nach einem genau festgelegten Plan (ebd.: 27-8). Auf den Eingangsmonolog Medeas folgen ihre zwei Begleiter aus Kolchis: Jason und Agamedea, nach dem zweiten Monolog Medeas betreten drei korinthische Akteure die Szene:

⁴⁸⁴ Niehaus, Michael (1995): „*Ich, die Literatur, ich spreche...*“ *Der Monolog in der Literatur im 20. Jahrhundert*. Würzburg, S. 137).

⁴⁸⁵ Rupp, Gerhard (1999): Weibliches Schreiben als Mythoskritik. Christa Wolfs Roman *Medea. Stimmen*. In: Rupp, Gerhard (Hrsg.): *Klassiker der deutschen Literatur*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 301-321, hier: S. 319

Akamas, Glauke und Leukon, nach dem dritten Auftritt Medeas werden erneut je eine Stimme aus den beiden vorerwähnten Gruppen vorgeführt: Jason und Leukon. Mit ihrem Schlussmonolog schließt Medea den Kreis ab. Der Kreis schließt sich auch innerhalb des ersten und letzten Redeakts Medeas, denn die zwei vorletzten Monologe sind besetzt von der jeweiligen Person, die sich nach Medea als erste (Jason im 2. Kapitel) und als letzte (Leukon im 7. Kapitel) im Roman präsentiert, wie aus Tabelle 4 ersichtlich wird.

Medea tritt am häufigsten auf, weil sie die Hauptperson im Roman ist. Die anderen beteiligten Personen teilt Bernheiden in Freunde und Feinde Medeas ein (ebd.: 27). Wie Bernheiden ausführt, umrahmen Medeas Monologe auch in diesem Sinne alle anderen Stimmen, die nach einem vordefinierten Entwurf angeordnet sind. Nach dem ersten Monolog Medeas erscheinen Jason, der ihr noch positiv gegenübersteht und Agamedea, ihre Erzfeindin (vgl. ebd.). Unter den Korinthern, die nach dem zweiten Selbstgespräch Medeas die Ereignisse kommentieren, befindet sich ein Freund, Leukon und ein Feind, Akamas (vgl. ebd.). Zwischen ihnen vernehmen wir die Herzensergießungen der schwankenden Glauke, die anfangs freundlich, dann feindselig und letztendlich wieder freundlich zu Medea gestimmt ist. Sie nimmt genau die Mittelstellung im Monologaufbau ein (vgl. ebd.). Nach dem dritten Redeakt Medeas tritt ihr mittlerweile zum Feind gewordener Jason auf, sowie der resignierte Leukon, der Freund von Medea, der nicht in der Lage war, ihr zu helfen. Gemäß all dem oben Gesagten ergibt sich das folgende Schema⁴⁸⁶ der Monologsequenzen im Roman Christa Wolfs:

Tabelle 4: Reihenfolge der Monologsprecher in *Medea. Stimmen*

1. Medea		
2. Jason	Argonaut/Begleiter aus Kolchis	Freund
3. Agamedea	Kolchis	Feindin
4. Medea		
5. Akamas	Korinth	Feind
6. Glauke	Korinth	Freundin/Feindin
7. Leukon	Korinth	Freund
8. Medea		
9. Jason	Argonaut/Begleiter aus Kolchis	Feind
10. Leukon	Korinth	Freund
11. Medea		

⁴⁸⁶ vgl. Schema in Bernheiden 2013: 28. Bernheiden spricht, der Einfachheit halber, von Kolchern und Korinthern (ebd.: 27). Jedoch müssen wir hier eine Korrektur vornehmen, da Jason kein Kolcher ist, sondern nur Medea aus Kolchis begleitete. Da er im dem Roman vorangestellten Personenregister einfach als Argonaut bezeichnet wird, werden wir ihn auch als Argonaut sowie als Begleiter aus Kolchis in die Tabelle eintragen.

Auch die innere, bzw. inhaltliche Struktur lässt erkennen, dass dem Roman ein dramatischer Handlungsaufbau zugrunde liegt. Das Geschehen im Roman wird in dramatische Einzelszenen aufgelöst, die durch Reflexionen und Erinnerungen an Vergangenes unterbrochen werden. Wie in einem Drama steigt die Handlung so an, dass sie einer unvermeidlichen Katastrophe immer näher rückt. Wie Bernheiden feststellt, bilden die vier Medea-Kapitel Meilensteine im Handlungsfortgang des Romans (ebd.: 28). Im ersten Monolog erspäht Medea den Totenschrein der Iphinoe, im zweiten reagiert sie auf die Anschuldigungen des Brudermordes, im dritten sitzt sie im Gefängnis und im vierten lebt sie in der Verbannung, wo sie die Schreckensnachricht vom Mord an ihren Kindern erhält (vgl. ebd.). Die Medea-Monologe markieren somit die wichtigsten Handlungsumbrüche, die sie stufenweise ins Unheil führen, angefangen von ihrer Entdeckung des korinthischen Staatsgeheimnisses, über die Verleumdung und die Hetze gegen sie, bis hin zu ihrer Verhaftung und Verbannung.

Thematisch gesehen, ist der Wesenskern eines Dramas der sogenannte dramatische Konflikt (vgl. Kwiatkowski 1989: 111). Man unterscheidet zwischen dem inneren Konflikt, den eine Figur mit sich selbst auszufechten hat, und dem äußeren Konflikt, der zwischen Figuren ausgetragen wird (s. Geiger/Haarmann 1996: 105)⁴⁸⁷. Im Roman *Medea. Stimmen* handelt es sich um äußere Konflikte zwischen der Titelheldin Medea auf der einen Seite und ihren Widersachern, Agameda, Akamas, König Kreon, Presbon und Turon auf der anderen Seite. Häufig wird in einem Drama ein Wertekonflikt aufgezeigt, d. h. die Kollision unterschiedlicher Werte, die einzelne Figuren oder Figurengruppen repräsentieren (vgl. Asmuth 2016: 146)⁴⁸⁸. In diesem Roman findet der Wertekonflikt seinen Ausdruck im Zusammenprall zweier Kulturen, der kolchischen und der korinthischen, wobei jede von ihnen ihre eigene Lebensauffassung vertritt. Wichtig für eine Tragödie ist vor allem der sogenannte tragische Konflikt, der dadurch gekennzeichnet ist, dass in einem dargestellten Konflikt Figuren schuldlos schuldig werden⁴⁸⁹, was in diesem Roman das Hauptthema ist. Medea fällt grundlos zum Opfer der Diffamierung und falscher Anschuldigungen.

In seiner um 335 vor Chr. geschriebenen *Poetik*, der heute noch einflussreichsten Dichtungs- und vor allem Dramentheorie, nennt Aristoteles sechs Bestandteile der Tragödie: *mythos* (die Handlung), *ethe* (die Charaktere), *lexis* (die Sprache), *diánoia* (die Erkenntnisfähigkeit), *opsis* (die Inszenierung) und *melopoía* (die Melodik) (vgl. Aristoteles 1997: 11). Das Wichtigste im Drama ist laut Aristoteles der *mythos* (ebd.) bzw. die Handlungsabfolge oder der Plot. Die drei wichtigsten Teile der Handlungskomposition (des *mythos*) sind: die Peripetie bzw. Wendepunkt – *peripeteia*, die Wiedererkennung – *anagnorisis* und das schwere Leid – *pathos* (vgl. ebd.: 21). Die Peripetie und die Wiedererkennung können auch zusammenfallen (vgl. ebd.: 20).

Zum Wendepunkt im dramatischen Ablauf kommt es, wenn Jason zum Feind Medeas wird. Ein Beispiel des Zusammenfallens der Peripeteia und der Anagnorisis ist, wenn Medea den Glauben an die Götter verliert. Angesichts der Gräueltaten gegen ihren Bruder, der nicht nur brutal ermordet wurde, sondern sein Körper auch bestialisch zerstückelt wurde, begreift sie, dass die Götter in unheilvollen Situationen keinen Beistand leisten. Die Anagnorisis erfährt auch

⁴⁸⁷ s. auch www.uni-bamberg.de

⁴⁸⁸ s. auch www.uni-bamberg.de

⁴⁸⁹ vgl. www.uni-bamberg.de

Glauke, die eine Wandlung durch Einsicht durchmacht, indem sie am Ende durchschaut, das hinter der Verleumdung Medeas die Vertuschung des Mordes an Iphinoe steht.

Das schwere Leid oder *pathos* definiert Aristoteles als „ein verderbliches oder schmerzliches Geschehen, wie z. B. Todesfälle [...], heftige Schmerzen, Verwundungen und dergleichen mehr“ (ebd.: 21). Für eine gelungene und kunstgemäße Tragödie ist auch die Katharsis von Bedeutung, damit das Dargestellte als eine Tragödie betrachtet werden kann (vgl. ebd.: 10). Katharsis spielt eine zentrale Rolle in der Aristotelischen Definition der Tragödie. Die Tragödie soll beim Publikum Jammer (*eleos*) und Schaudern (*phobos*) hervorrufen (vgl. ebd.). Diese Begriffe hat Gotthold Ephraim Lessing als Mitleid und Furcht übersetzt.⁴⁹⁰ In diesem Sinne hat der Roman die kathartische Funktion. Intrigen, die gegen Medea rücksichtslos gesponnen werden, weswegen sie in zunehmende Gefahr gerät, lassen den Leser immer mehr um ihr Schicksal bangen und einen unglücklichen Ausgang erahnen. Das Mitleid des Lesers ergibt sich aus ihrem tragischen Schicksal: nicht nur ist sie schuldlos verurteilt, als Heimatlose in Armut zu leben, sondern sie wird auch in der Abwesenheit von der korinthischen Staatsriege als Bedrohung angesehen, so dass diese sich, in dem Wahn befangen, nachträglich an Medea durch die Tötung ihrer Kinder rächt. Mitleid fühlt man auch mit Glauke, die von ihrem Vater und seinen Hofschranzen manipuliert und letzten Endes in den Selbstmord getrieben wird.

Das zweitwichtigste Element in einem Drama sind die Charaktere, da sie die Handlung vorantreiben. Einen Charakter machen in Aristoteles' Sichtweise dessen moralische Eigenschaften aus, was auch die Bezeichnung *ethos* besagt. Ein gelungener tragischer Charakter muss laut Aristoteles in erster Linie tüchtig und folgerichtig sein (vgl. ebd.: 28). Medea von Christa Wolf erfüllt diese Forderungen, da sie die hier genannten Eigenschaften besitzt. Im Unterschied zu Euripides' Trauerspiel, in dem Medea alles daran setzt, ihren Stolz zu bewahren, ist sie bei Wolf durch einen starken Gerechtigkeitsinn geprägt und besteht von Anfang bis zum Ende des Romans auf der Wahrheit.

Ein tragischer Konflikt wird ausgelöst, wenn so eine tugendhafte und ehrbare Person völlig unverdient leidet, indem sie aus Versehen, im Irrtum oder in Unwissenheit einen fatalen Fehler begeht (vgl. ebd.: 23). Dieser tragische Fehler, der von Aristoteles *hamartía* genannt wird, gehört ebenfalls zu den wichtigen konstitutiven Elementen der Tragödie, da eben dieser „menschlich verständliche[.]“ (Schmitt 2008: 124) Fehler Mitleid und Furcht erregt.

Die *hamartía* kommt im Roman vor, wenn Medea der Königin nachspioniert, wobei sie Iphinoes Skelett zufällig entdeckt. Sie trifft die falsche Wahl, indem sie beginnt, in diesem Fall nachzuforschen. Dabei ist sie sich der verheerenden Folgen einer solchen Entscheidung völlig unbewusst. Ihre Enthüllungen will sie nicht weiterverbreiten, denn „[n]ur für sich selber habe sie Klarheit haben wollen“ (MS 119). Jedoch ist sie, nach bitterer Erfahrung in ihrem Heimatland mit dem Mord an ihrem Bruder, entschlossen, den Tatsachen über Iphinoes Tod auf den Grund zu gehen: „ich will es jetzt wissen“ (MS 98). Ihr tragischer Irrtum besteht darin, dass sie an Gerechtigkeit und Güte im Menschen glaubt. So denkt sie, dass die Korinther Anteilnahme und Verständnis aufbringen würden, wenn man ihnen nach all den Jahren die Wahrheit über Iphinoe sagt, worauf Akamas in seinem einzigen Monolog zurückkommt:

„Wenn es nämlich stimme, daß ohne den Mord an Iphinoe – sie sagte Mord – der Bestand von Korinthern gefährdet gewesen wäre: Wieso trauten wir unseren Korinthern dann nicht zu, daß sie das jetzt, nach all

⁴⁹⁰ (<https://www.literaturwissenschaft-online.uni-kiel.de/glossary/eleos-und-phobos/>)

diesen Jahren, verstünden. Daß sie einsichtig genug wären, ihr eigenes Weiterleben und ihr Wohlleben über das Leben eines jungen Mädchens zu stellen. Oder wollten wir unbedingt weiterheucheln und weiterlügen und all die Opfer in Kauf nehmen, die daraus folgen müßten.“ (MS 120)

Dieser Vorschlag stößt bei Akamas auf Empörung und Misstrauen. Denn gerade dieses Gespräch bedeutete einen Stimmungsumschwung in seinem Verhältnis zu Medea und war Auslöser für ihre Verfolgung. Sie versicherte Akamas, dass sie über dieses Geheimnis schweigen werde und glaubte naiv, dass dieser es dabei belassen wird.

Die tragische Verfehlung führt einen Charakter üblicherweise zur Verkennung seiner eigentlichen Lage und macht ihn zum Spielball eines unberechenbaren und übermächtigen Schicksals. Medea ist eine tragische Heldin, die vom Schicksal getroffen wird. Sie wird von ihrer Umgebung ungerecht behandelt, zunächst durch üble Nachrede, dann durch falsche Bezeichnungen und Volksverhetzung bis hin zum Mordaufruf. Medea verkennt ihre Lage, indem sie sich weigert, der drohenden Lebensgefahr ins Gesicht zu schauen. Zweimal bot sich ihr die Gelegenheit zu fliehen. Einmal versuchte Arinna, sie von dem Artemisfest der Korinther fernzuhalten und zur Flucht in die Berge zu bewegen. Das zweite Mal erfolgt auf dem Demeterfest der Kolcher, nachdem Turon der Manneskraft beraubt wurde. Oistros, der schon eine Vorahnung spürt, dass Medea dafür beschuldigt wird, macht ihr den Vorschlag wegzulaufen, aber sie lehnt es entschieden ab, um Turon zu verarzten. Statt diesen Einladungen zu folgen, bleibt sie in der Hoffnung, sich mit ihren Peinigern versöhnen zu können.

Oft geht ein tragischer Held an Hybris, Hochmut, unter. In Wolfs Interpretation wird Medea von ihren Gegenspielern Hochmut zugeschrieben. Entgegen dem Rat Jasons wollte Medea sich im korinthischen Gastland nicht anpassen, sondern beharrte darauf, sich entsprechend ihrer Herkunft zu benehmen, denn als Königstochter wollte sie nicht unter ihrem Stand leben und den Kopf senken. Hier sei an die Ständeklausel im antiken Drama hingewiesen, der zufolge die Hauptperson einer Tragödie hohen gesellschaftlichen Status innehaben soll (vgl. Asmuth 2016: 24). Dabei gehört zu den handlungsstrukturellen Mitteln der Tragödie die sogenannte Fallhöhe, d. h. der soziale Absturz einer hochrangigen Figur (s. Asmuth 2016: 24-5; Pfister 2001: 144). So steigt Medea in diesem Roman von der Königstochter zunächst zum Flüchtling, dann auch zur Verbannten ab.

Es besteht eine deutliche Figurenkonstellation wie in einem Drama. Auf der einen Seite ist die Protagonistin Medea und auf der anderen stehen ihr Akamas, Agameda und Presbon als Antagonisten gegenüber. Akamas und Agameda haben einen Charakterfehler, Agameda handelt aus blindem Hass und unstillbarer Rachsucht, weil sie sich als Kind von Medea hintangesetzt fühlte, während Akamas seinen eigenen Interessen nachgeht, obwohl er den Anschein gibt, als wolle er die Interessen des Königs schützen. Nicht nur Agameda, sondern auch Presbon rächt sich an Medea aus persönlichen Gründen, weil sie angeblich sein Talent verkannt hat:

„Keiner von den Kolchern hat es zu so hohen Ehren gebracht wie er, Presbon, Sohn einer Magd und eines Offiziers der Palastwache in Kolchis, der sich zuerst nicht zu schade war, hier in Korinth nach den großen Festen den Abfall von der Festwiese zu räumen. Wie er sich anstrengen mußte, daß man auf ihn aufmerksam wurde. Wie er unter der Erniedrigung litt. Wie er alle haßt, die ihn in seiner Schande gesehen haben und über die Verrenkungen spotteten, die er sich abverlangte, um aufzusteigen. Wie er mich haßt, weil ich seinen Wert nicht zu schätzen wußte.“ (MS 32, 33)

Was die anderen Figuren betrifft, ist Leukon Medeas Unterstützer, während Jason sich gegenüber dem, was Medea widerfährt, eher gleichgültig verhält. Er ist manipulierbar, genauso

wie die Prinzessin Glauke, die aber eine Evolution erfährt, indem sie am Ende zur Einsicht kommt, dass der Hof mit der Diffamierung Medeas sich selbst zu schützen sucht.

Wie die aus dem Mythos überlieferten Figuren tragen auch die von Wolf hinzugefügten Personen *sprechende Namen*. So weist Christa Wolf darauf hin, dass der Name Medea „die guten Rat Wissende“ (Wolf 1996: 51; Wolf 1997: 16) bedeutet. Anderen Interpretationen zufolge wird ihr Name mit Medizin in Verbindung gebracht, denn er stammt vom Sanskrit-Konzept *medha*, was als „weibliche Weisheit“ zu übersetzen ist, worunter die Heilungsfähigkeit einer Frau verstanden wird (s. Hilmes/Nagelschmidt 2016: 185; Kallin 1999: 53). Bernheiden gibt die Namensliste mit deren Bedeutungen wieder. So heißt Jason „der Heilende“, Glauke „die Glänzende, Helle“, Kreon „der Herrscher“, Idya „die Wissende“ (Bernheiden 2013: 33). Den Namen Absyrtos leitet Alain Moreau aus dem Abchasischen *a-psyrt* ab, was soviel wie „le lieu de la mort“ oder „la partie du corps où est reçu une blessure mortelle“ (Moreau 1994: 128) bedeutet. Mira Shah (2014: 50) zieht daraus den Schluss, dass seine Funktion lediglich dazu dient, getötet zu werden. Christa Wolfs Absicht war es, bei ersonnenen Personen teilweise ihren Charakter zu verdeutlichen. So ist Agameda die Steigerungsform von Medea und heißt „die Überkluge“, Akamas bedeutet „der Unermüdliche“, Leukon „der Leuchtende, Weiße, Blasse“, Presbon „der Wichtige, Ehrwürdige“, Oistros „der Wütende, Leidenschaftliche“, Lyssa „die Wölfin; Wahnsinn, Raserei; unberechenbare Liebesglut“ (Bernheiden 2013: 33). Die restlichen Namen sind anderen griechischen Mythen entnommen: Arethusa ist die Nymphe der Insel Ortygia bei Syrakus, Iphinoe war die Tochter des Proitos von Tirynth, die dem Wahnsinn verfiel, Merope ist in der Mythologie u. a. Name der Gattin des Sisyphos von Korinth und Mutter des Glaukos, erscheint aber auch als Gattin des Polybos von Korinth und Pflegemutter des Ödipus (ebd.). Arinna stammt aus der hethitischen Mythologie und war als Göttin der Sonne und des Feuers verehrt (ebd.).

Die von Aristoteles vorgeschriebenen drei Einheiten für ein ideales Drama werden in diesem Roman jedoch nicht eingehalten. Einheit der Handlung bedeutet, dass das Drama einen Handlungsstrang aufweisen muss, keine Handlungsvielfalt ist erlaubt (vgl. Aristoteles 1997: 35). Obwohl sich alles um Medea dreht, können wir bei Wolf neben der Haupthandlung in Korinth noch weitere Nebenhandlungen in Form von Vorgeschichten feststellen. Auch darin lässt sich sehen, dass Wolfs Medea-Buch zwischen Epik und Dramatik schwankt⁴⁹¹.

Im Großen und Ganzen folgt die Haupthandlung der Chronologie, obwohl die Vorkommnisse in einigen Monologen untereinander sowie innerhalb der Einzelmonologe gewissermaßen durchmischt sind, da die Gedanken der Erzählenden immer wieder abschweifen. So berichtet Medea am Anfang des achten Kapitels, dass sie im Gefängnis sitzt, woraufhin sie

⁴⁹¹ In Kapiteln 23 und 24 seiner *Poetik* behandelt Aristoteles das Epos und vergleicht es mit der Tragödie. Das Epos, so Aristoteles, hat den gleichen Gegenstand wie die Tragödie, und zwar Charakterdarstellung und Darstellung von Leiden sowie die gleichen konstitutiven Elemente, mit Ausnahme von Melodik und Inszenierung (Aristoteles 1997: 47). Auch im Epos kommen Wendepunkte, Wiedererkennungen und leidbringende Zustände vor (ebd.). Der Unterschied zwischen beiden Gattungen liegt im Umfang der Handlungskomposition, denn die Länge einer epischen Dichtung lässt mehrere gleichzeitig verlaufende Handlungseinheiten zu, während in einer Tragödie nur ein Teil der Gesamthandlung oder nur eine vollständige Handlung „eine einzige, ganze und in sich geschlossene Handlung“ (s. ebd.: 46) dargestellt werden kann. Die Haupthandlung in *Medea. Stimmen* ist die aus der Gegenwart und sie bildet eine vollständige, einheitliche Handlung, während Parallelhandlungen aus der Vergangenheit lediglich in Erinnerungen der sprechenden Personen präsentiert werden.

die Gründe dafür angibt und auf die Ereignisse zurückblickt, die dazu geführt haben. Ihr werden der Brudermord, das Erdbeben und die anschließende Pest sowie die Entmannung Turons angelastet. Dass die Brudermordgeschichte ins Spiel gebracht wird, erfahren wir von Jason im zweiten Kapitel und im nächsten legt Agameda offen, dass Presbon auf die Idee kam, dieses alte Gerücht wiederaufleben zu lassen. Glauke vernimmt am Ende ihres Berichtes, dass Medea von der Meute gehetzt wird. Die Gründe dafür erfährt der Leser im darauffolgenden Kapitel von Leukon, nämlich dass das aufgebrachte Volk sie unter Einfluss Akamas' für schuldig an dem angeblichen Brudermord erachtet. Gleichermassen entdeckt zunächst Glauke, dass Medea den Steinmetz Oistros liebt und dann wieder erklärt Leukon im nächsten Kapitel, wie sich Medea und Oistros kennen gelernt haben: er hat sie bei der Hetzjagd vor dem Mob gerettet. Auch in der Pestgeschichte überlappen sich die Berichte von Glauke und Leukon. Glauke macht sich selbst am Anfang ihres Monologs für die ausgebrochene Pest verantwortlich und Leukon erzählt, wie erst das Erdbeben hereingebrochen ist, woraufhin sich die Pest in Armenvierteln verbreitete.

Die kolchische Vorgeschichte wird diskontinuierlich erzählt. Im ersten Kapitel gemahnen Iphinoes Knochen Medea an die Knochen ihres Bruders, die sie ins Meer geworfen hat. Im zweiten Kapitel vergegenwärtigt sich Jason die Ermordung und Zerstückelung von Absyrtos' Körper und im vierten Kapitel klärt Medea die Ursachen für diese Gräueltat auf.

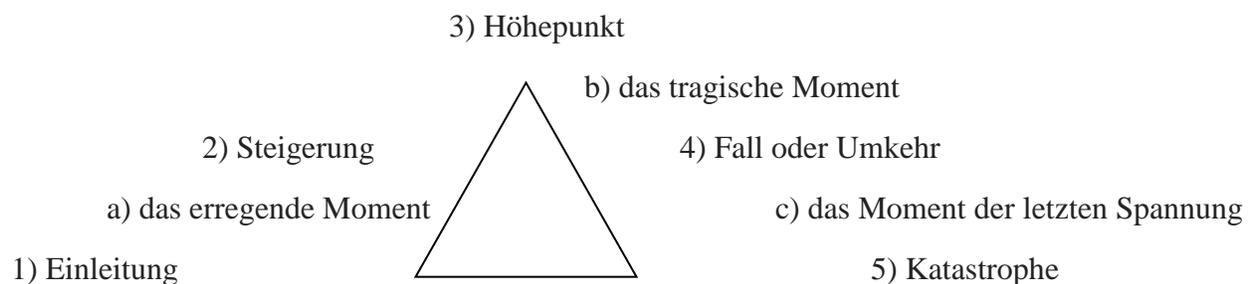
Einheit der Zeit sieht vor, dass das Drama idealerweise einen Tag von Sonnenaufgang bis Sonnenuntergang umfassen soll (vgl. ebd.: 9). Wie Bernheiden (2013: 56) gezeigt hat, erstreckt sich das Geschehen, die Rückblenden mitgerechnet, in *Medea. Stimmen* über mehr als zwanzig Jahre. Von der Ankunft der Argo in Kolchis bis zum Beginn der eigentlichen Handlung des Buches, dem königlichen Fest, sind etwa zwölf Jahre vergangen (vgl. ebd.: 55). Die erzählte Zeit des Buches, angefangen mit dem Königsfest bis hin zu Medeas Verbannung, beläuft sich auf wenige Monate (vgl. ebd.). Die Zwillinge sind etwa zwölf Jahre alt bei deren Steinigung (vgl. ebd.: 56). Das letzte Kapitel, das Höhlenleben Medeas findet mindestens acht Jahre später statt, denn Arinna berichtet bei ihrem plötzlichen Besuch in der Wildnis: „im siebten Jahr nach dem Tod der Kinder haben die Korinther sieben Knaben und sieben Mädchen aus edlen Familien ausgewählt“ (MS 224). Daraus ist zu schließen, dass nach dem Mord an Medeas Kinder wenigstens acht Jahre zurückliegen müssen (vgl. Bernheiden 2013: 56).

Einheit des Raumes besagt, dass die Handlung sich an einem Ort abspielen soll (s. Pfister 2001: 330). In diesem Roman wird diese Vorschrift teilweise befolgt, denn alle Begebenheiten tragen sich in Korinth zu, bis zur Schlusszene, wenn Medea in einer Höhle in der Wildnis lebt.

In quantitativer Hinsicht gliedert Aristoteles (1997: 21-22) die Tragödie in folgende Abschnitte: Prolog, Epeisodion und Exodos. Zwischen ihnen werden die Chortelle eingeschoben (ebd.: 22). So gesehen, kommen im Roman *Medea. Stimmen* nach dem kurzen Prolog die Episodia, welche die ersten zehn Monologe umfassen und der letzte Monolog von Medea stellt Exodos dar. Dieses Aristotelische Dreiaktschema des klassischen Dramas wurde später zu einem Fünfaktschema erweitert, das folgende Phasen in der Handlungsentwicklung aufweist: Exposition, Komplikationen, Klimax, Peripetie, Katastrophe⁴⁹². Im deutschen Sprachraum hat der Schriftsteller und Literaturwissenschaftler Gustav Freytag in seiner 1863 veröffentlichten Abhandlung *Die Technik des Dramas* dieses Schema weiter ausgearbeitet, nach dem ein Drama aus fünf Teilen und drei szenischen Wirkungen, den sogenannten dramatischen Momenten

⁴⁹² <https://lektuerhilfe.de/merkmale-textsorten/drama/die-klassische-tragoedie>

zusammengesetzt ist. Die fünf Teile sind: 1) Einleitung, 2) Steigerung, 3) Höhepunkt, 4) Fall oder Umkehr, 5) Katastrophe (Freitag 1863: 99). In der Einleitung wird man in Ort, Zeit und Handlung, bzw. in den dramatischen Konflikt eingeführt, wobei die handelnden Personen, die Ausgangssituation und die Vorgeschichte vorgestellt werden. In der Steigerung kompliziert sich die Handlung, bis sie den Höhepunkt erreicht, wonach sie sich verlangsamt oder es kommt zu einem Wendepunkt. Die Katastrophe bedeutet den Untergang oder den Tod des Helden. Dazwischen werden die drei dramatischen Momente eingefügt: a) das erregende Moment, b) das tragische Moment und c) das Moment der letzten Spannung (ebd.: 99, 100). Das erregende Moment ist die Aktion, die die Handlung in Bewegung setzt (ebd.: 104). Das tragische Moment wird oft mit dem Höhepunkt verbunden und erfolgt, wenn etwas Trauriges oder Schreckliches, für den Helden Unerwartetes und Folgeschweres eintritt (vgl. ebd.: 83). Das Moment der letzten Spannung ist der Kunstgriff des Autors, der benutzt wird, um die letzte Hoffnung auf die Rettung des Helden vor der unweigerlichen Katastrophe zu wecken (vgl. ebd.: 115-116). Gustav Freitag zufolge ist der Höhepunkt die wichtigste Stelle im Aufbau eines Theaterstücks (ebd.: 92). Dementsprechend teilt er die Handlung in zwei Hälften, so dass die Dramenstruktur einen pyramidalen Aufbau erhält: die Handlung steigt von der Einleitung bis zum Höhepunkt an und fällt von da bis zur Katastrophe ab (ebd.: 99), wie das folgende Schema⁴⁹³ zeigt:



Bereits Aristoteles hat die Handlung in zwei Hälften eingeteilt: in Verknüpfung und Lösung. Die Verknüpfung umfasst die außerhalb der Bühnenhandlung liegende Vorgeschichte sowie die Handlungsteile bis zum Wendepunkt, während der Rest die Lösung bringt (s. Aristoteles 1997: 34).

Der Roman *Medea. Stimmen* ist nach dem Muster eines klassischen Dramas aufgebaut. Um dies zu zeigen, werden wir im Folgenden die Fabel, d. h. die Handlung in chronologischer Reihenfolge rekonstruieren. Zunächst muss darauf hingewiesen werden, dass der Roman in seiner Tiefenstruktur neben der Haupthandlung auch die Vorgeschichte, die in drei Handlungsstränge zerfällt, enthält. Demzufolge können wir insgesamt vier Handlungsstränge feststellen.

Die Haupthandlung setzt zum Zeitpunkt ein, wenn Medea das gut gehütete Staatsgeheimnis in den Höhlengängen des Königspalastes enthüllt bis hin zu ihrer Verbannung. Außer der Haupthandlung wird die Vorgeschichte in Rückblenden oder Digressionen erzählt.

⁴⁹³ vgl. Schema bei Freitag 1863: 99

Parallel zu der Haupthandlung verfolgt der Roman im zweiten Handlungsstrang Ereignisse in Kolchis, von der Ankunft der Argonauten, über den Vliesraub bis zur Flucht Medeas mit Jason, was in den ersten vier Kapiteln von Medea, Jason und Agameda beschrieben wird. Der dritte Handlungsstrang behandelt die Vorgeschichte in Korinth, konkret geht es um die Aufklärung des Mordes an der Prinzessin Iphinoe, wovon Akamas im Kapitel 5 berichtet. Der vierte Handlungsstrang umfasst die Geschehnisse von der Ankunft Jasons und Medeas in Korinth bis zum Beginn der Haupthandlung und wird in den ersten sieben Kapiteln von verschiedenen Personen, von Medea, Jason, Agameda, Akamas, Glauke und Leukon, geschildert. Ab dem achten Kapitel gibt es keine Rückgriffe auf die Vergangenheit mehr. Von da an verschärft sich die Lage in der Haupthandlung, die an Beschleunigung gewinnt und auf ein unglückliches Ende zusteuert.

Im Folgenden werden wir zeigen, wie das Handlungsgefüge des Romans gemäß dem von Gustav Freytag ausgearbeiteten Schema aufgebaut wird.

Einleitung: Die Handlung beginnt *in medias res*, einen Tag nach dem königlichen Fest, an dem Medea die Gebeine der Iphinoe entdeckt hat. Medea lebt in einer Lehmhütte, weil sie aus dem Königspalast ausgewiesen worden ist, was auf die ersten Anzeichen eines Konflikts hindeutet. Etwas später, im Kapitel 2 erfahren wir von Jason die Gründe dafür: sie wollte sich in Korinth nie assimilieren und sich der dortigen Obrigkeit fügen, was als Anmaßung wahrgenommen wurde. Überdies hat sie die Hofmänner beleidigt, weswegen sie aus dem Königspalais entfernt wurde. Im ersten Monolog Medeas, das als Exposition betrachtet werden kann, werden einige an zurückliegenden und kommenden Geschehnissen beteiligten Personen eingeführt: Jason, König Kreon, Königin Merope, Leukon und Telamon. Die verbleibenden Figuren schließen sich in den darauffolgenden Kapiteln an. Des Weiteren wird in der Exposition die Ausgangssituation beschrieben: Merope lebt zurückgezogen, Jason und Medea haben sich nach langjähriger Ehe auseinandergeliebt. Um die Neugier beim Leser zu reizen, wird angedeutet, dass Medea nicht aus Liebe zu Jason ihre Heimat verlassen hat. Damit wird nicht nur Spannung erzeugt, sondern auch ein paralleler Handlungsfaden mit Ereignissen aus der Vergangenheit eingeleitet.

Also, die Vorgeschichte wird nicht nur in der Einleitung präsentiert, sondern dehnt sich, wie oben erwähnt, über mehrere Kapitel aus. Übrigens gilt die Regel, dass es dramaturgisch meist wirkungsvoller ist, wenn die Exposition nicht die gesamte Vorgeschichte enthält, sondern wenn diese nach und nach enthüllt wird (vgl. Gelfert 2010: 23). Ebenfalls müssen nicht alle Personen in der Exposition vorgestellt werden (vgl. ebd.), damit sich der Spannungsbogen erhöht. So wird im zweiten Kapitel der erste Antagonist Medeas, Akamas, eingeführt. Über die Diskrepanz zwischen Medea und Akamas erfahren wir von Jason. Nämlich habe sich Medea besonders während der Hungerzeit unbeliebt gemacht, da sie die Leute gezwungen habe, Pferdefleisch zu essen. Mit der Einführung der zweiten Antagonistin Medeas, Agameda, im dritten Kapitel wird die Personenkonstellation weiter veranschaulicht, denn Agameda unterhält Beziehungen zu wichtigen Männern in Korinth, Akamas, Turon und Presbon, und schwört sich mit ihnen gegen Medea. Anders als ihre Landsleute aus Kolchis haben sich Agameda und Presbon an das Leben in Korinth angepasst. Presbon, noch ein Gegner Medeas, war Eindringling auf der Argo, da Lyssa ihn nicht von der Flucht aus Kolchis benachrichtigt hat.

Die Figurenkonstellation ergänzt sich noch durch die Darlegung des Verhältnisses Medeas zu Glauke im sechsten und zu Leukon im siebten Kapitel.

Das erregende Moment ist laut Gelfert der „Treibsatz“ (ebd.), der den dramatischen Konflikt auslöst und die Handlung in Fahrt bringt. Es wird im ersten Kapitel eingebracht, wenn Medea erzählt, wie sie die Gebeine der Iphinoe ausfindig gemacht hat. Damit wird ein weiterer Handlungsknoten geschürzt, dessen Aufklärung sich im fünften Kapitel vollzieht. Gleichzeitig mit der Entdeckung des Mädchenskeletts wird die Parallele mit einem anderen Skelett, dem ihres Bruders, gezogen und somit an die kolchische Vorgeschichte angeknüpft. Im vierten Kapitel gibt Medea Aufschluss darüber, welche Umstände und Motive ihren Vater Aietes dazu gebracht haben, seinen Sohn töten zu lassen.

Die Steigerung erstreckt sich über die Kapitel 2 bis 8. Die Intrige wird mit der Lügengeschichte um den Brudermord angezettelt und von da an steigert sich die Handlung immer intensiver, bis sie schließlich mit Medeas Inhaftierung den Höhepunkt erreicht.

Da Iphinoes Mordfall Medea keine Ruhe lässt, fängt sie an, nachzuforschen und bei einer heimlichen Begegnung mit Merope erfährt sie die volle Wahrheit (3. und 4. Kapitel). Um mehr Informationen einzuholen, trifft sich Medea auch mit Leukon (5. Kapitel), wohinter Akamas eine Verschwörung vermutet. Die Spannung steigt (6. Kapitel), wenn Glauke entdeckt, dass Medea einen Liebhaber hat. Weiter spitzt sich die Lage zu, wenn Glauke sich mit Medeas Unterstützung erinnert, wie ihre Schwester Iphinoe von den bewaffneten Männern abgeführt wurde. Wegen all dem erregt Medea Misstrauen beim König und seinen Handlangern und sie beginnen, das Volk gegen sie aufzustacheln.

Die Hetze gegen Medea erreicht den Siedepunkt mit dem Eintreten des Erdbebens und der darauffolgenden Pest (6. und 7. Kapitel), da den Leuten eingeschärft wird, dass Medea mit ihren schwarzen Künsten diese Naturkatastrophen heraufbeschworen hat. Der Mob verlangt die Opferung Medeas. Medea zieht zusätzlich Hass auf sich, wenn sie sich der Gefangenen im Tempel annimmt, wobei allen außer einem das Leben geschenkt wird. Nach Turons Kastration lassen sich die Korinther nochmals belügen, Medea habe die Frauen angeführt und zu dieser Tat veranlasst (8. Kapitel). Dann ist das Maß voll und es folgt Medeas Verhaftung und die Hinrichtung aller in der Stadt verbliebenen Kolcher.

Der Fall: Nach den zunehmenden Verwicklungen und dem turbulenten Höhepunkt fängt die Handlung im neunten Kapitel an zu fallen an und sich einer abschließenden Auflösung des geknüpften Knotens anzunähern. Die Hochspannungen entladen sich und das Ende wird durch retardierende Momente verzögert. Man weiß, dass Medea verurteilt werden wird, was auch Jason andeutet, indem er einsieht, dass der Prozess gegen sie fingiert ist. Im Gerichtssaal kommt es zur Umkehr, da Jason zum Feind Medeas wird, nachdem er aufgrund Agamedas Zeugenaussage von Medeas Verhältnis mit Oistros erfahren hat. Die Umkehr dient laut Gustav Freytag unter anderem dazu, „zu zeigen, wie nach und nach, von verschiedenen Seiten an die Seele des Helden geschlagen wird“ (Freytag 1863: 113).

Nach dem oben dargestellten Schema kommt das tragische Moment nach dem Höhepunkt vor. In diesem Roman erfolgt es ein wenig später und fällt mit dem Urteilsspruch zusammen: Medea wird mit Verbannung und Entzug der Kinder bestraft. Das Moment der letzten Spannung, bzw. die Hoffnung, dass es für die Angeklagte anders ausgehen könnte, stellt

der Versuch Glaukes und Agamedas dar, eine Strafmilderung für Medea zu erbitten, indem die Kinder mit ihr weggeschickt werden.

Um die Katastrophe aufzuschieben, verlangsamt sich die Handlung nochmal im zehnten Kapitel, in dem Leukon berichtet, dass die Pest nachgelassen hat sowie dass Jason nach Medeas Vertreibung unter dem verfaulten Rumpf der Argo dahinlebt.

Die Katastrophe tritt mit Glaukes Selbstmord ein und setzt sich mit der Steinigung von Medeas Kindern fort. Dieser Rachemord bezeichnet den endgültigen Untergang der Titelheldin, die für immer und ewig als Kindsmörderin abgestempelt wird.

Medea. Stimmen enthält auch Elemente eines analytischen Dramas, in dem „ein vor Stückbeginn liegendes Geschehen im Laufe des Stückes aufgeklärt“ wird (Asmuth 2016: 132). Das analytische Verfahren findet sich auch in den im 19. Jahrhundert aufkommenden Detektiv- und Kriminalromanen (vgl. ebd.), in denen eine abgeschlossene Handlung „schrittweise in die Vergangenheit zurückverfolgt und aufgedeckt wird“ (Gelfert 2006: 42). In erster Linie geht es um die Suche nach Mördern und Motiven. Im Roman *Medea. Stimmen* handelt es sich um die Aufklärung zweier Morde, zum einen an Iphinoe und zum anderen an Absyrtos. Die Mordfälle werden allmählich enträtselt. So kommt die ganze Wahrheit über Iphinoes Opferung nach Medeas intensiver Recherche im fünften Kapitel ans Licht. Der Fall Absyrtos wird stückweise und in rückläufiger Reihenfolge aufgerollt. Die kriminalistischen Momente stehen in direktem Bezug auf die postmoderne Mischung aus hoher und Massenkultur.

Gleichzeitig weist der Roman Merkmale eines Zieldramas auf, da der ganze Handlungshergang auf die Katastrophe hinzielt (s. Kwiatkowski 1989: 447). Außerdem kombiniert Christa Wolf die Wesenszüge eines Handlungs- und eines Charakterdramas (s. ebd.: 188-9; 88). Einerseits ist der Roman stark handlungsbetont, wobei die Monologe dazu dienen, die Handlung voranzutreiben, andererseits entdeckt das Handeln der beteiligten Personen ihren Charakter.

Im Roman gibt es keinen Erzähler, der die Monologe verbindet und die Ereignisse kommentiert. Dies ist auch eines der Wesensmerkmale des Dramas, da die Begebenheiten nicht durch eine Erzählinstanz, sondern von den Schauspielern auf der Bühne vermittelt werden. Die Abwesenheit eines epischen Erzählers ist auch kennzeichnend für einen Briefroman, weshalb Manfred Fuhrmann in der Struktur von *Medea. Stimmen* ein Analogon zum Briefroman mit mehreren Personen findet (Fuhrmann 1996).

Der gesamte Erzählstoff des Romans wird in Monologe von insgesamt sechs Personen eingeteilt. Das bedeutet, dass der Roman nach dem strukturellen Prinzip der Polyphonie, d. h. der Vielstimmigkeit, sowie der Multiperspektivität, da das Erzählte aus der Perspektive mehrerer Personen abgewickelt wird, angelegt ist (vgl. Bernheiden 2013: 57). Jede Figur hat die Gelegenheit, sich selbst darzustellen, ihre eigene Sichtweise auf die Ereignisse zu geben und ihre Gefühle auszudrücken. Herwig Gottwald und Roberto Simanowski sehen in Wolfs Umgang mit der Monologtechnik einen kardinalen Fehler, denn die Figuren entlarven ihre Schwächen (Gottwald 2000: 76) und denunzieren sich selbst gerne, nur um Medeas Gutsein hervorzuheben (Simanowski 2009).

Die Figuren präsentieren sich in der Ich-Form, was bedeutet, dass die einzelnen Aussagen subjektiv gefärbt sind, so dass der Leser anhand der verschiedenen Blickwinkel das wahre Geschehen erschließen muss. Dabei erscheint in jedem Monolog die Kombination von

dem erzählenden Ich und dem erlebenden Ich, da alle Sprecher Ereignisse sowohl aus der Vergangenheit als auch aus der Gegenwart vorführen.

Die Erzählperspektive der jeweiligen Sprechenden ist personal, was bedeutet, dass das Wissen des Lesers darauf begrenzt ist, was eine Figur selber erlebt, denkt, fühlt, hört oder sieht. Bei der personalen Erzählweise unterscheidet man zwischen dem personalen und dem introspektiven Blickwinkel (s. Gelfert 2006: 26). Beide Blickwinkel werden in Wolfs Roman vermittelt, denn das ganze Geschehen wird aus der Sicht der beteiligten Personen wiedergegeben, die ihrerseits auch innere Vorgänge offenbaren.

Aufgrund des oben Gesagten kann man schlussfolgern, dass *Medea. Stimmen* eine hybride Genrekombination zwischen Drama und Roman darstellt. Gerade dadurch, dass das Werk epische und dramatische Merkmale vereint, eignet es sich für die Bühnenbearbeitung, was auch zahlreiche Theaterinszenierungen in Berlin, Leipzig, München, Wien, Freiburg, Würzburg und Marburg beweisen (s. Hilzinger 2015: 227-229). Nicht nur die Hybridform, sondern auch die Erzähltechniken ordnen diesen Roman in postmoderne Tendenzen ein. Er ist mittels Montagetechnik aufgebaut. Innerhalb der einzelnen Monologe ist das raumzeitliche Ereigniskontinuum äußerst fragmentarisiert. Die Chronologie wird durch Zeitumstellungen durchbrochen: immer wieder wird in der Erzählzeit vor- und zurückgesprungen. Die Gedankengänge der jeweiligen Figuren sind so gestaltet, dass ein gegenwärtiges Ereignis durch ein vergangenes unterbrochen wird, wonach die Jetztzeit wieder aufgenommen wird, um dann erneut auf die Vergangenheit zurückzukommen. Dazwischen liegen Empfindungen sowie Reflexionen, Ansichten und Kommentare zu dem Geschehen. Der Leser muss ein Mosaik zusammenfügen und Geschehnisse in der Gegenwart von denen der Vergangenheit herausfiltern, um ein Gesamtbild zu bekommen. Einige Monologe folgen den Regeln der Bewusstseinsstrom-Technik, bei der die realistische und möglichst authentische Bewusstseinswiedergabe angestrebt wird, denn die gegenwärtigen Vorkommnisse und Erinnerungsfetzen werden dargestellt, wie sie gerade durch das Bewusstsein der Erzähler hindurchfluten.

5.2.2 *Medea. Stimmen* als historiographische Metafiktion

Christa Wolfs Roman *Medea. Stimmen* kann in die Reihe der postmodernen Romane, die Linda Hutcheon „historiographic metafiction“⁴⁹⁴ nennt, mit eingerechnet werden. Die historiographische Metafiktion ist ein Genre der postmodernen historischen Romane, in denen die Möglichkeit historischen Wissens problematisiert wird (vgl. Hutcheon 2004: 106). In diesen Romanen verschwimmen die Grenzen zwischen Fiktion und Geschichte (vgl. ebd.: 113). Weiterhin zeichnen sich solche Werke durch Selbstreflexivität und Metafiktionalität aus, da sie ihren eigenen fiktionalen Charakter betonen und bewusst in den Vordergrund stellen (vgl. ebd.: 19).

Beispiele, die Hutcheon nennt, sind Romane, deren Handlung sich in einer bestimmten historischen Periode abspielt. Neben den historischen Romanen im klassischen Sinne, in denen historische Personen auftreten, zählt Hutcheon zu historiographischen Metafiktionen auch

⁴⁹⁴ s. Linda Hutcheon *A Poetics of Postmodernism* (1988)

Romane mit literarischen, in der historischen Realität nicht bezeugten Personen, die gleichwohl in diesen Prosawerken historisiert werden, wie etwa die mythische Figur Cassandra im gleichnamigen Roman von Christa Wolf⁴⁹⁵ (s. ebd.: 85, 95, 194-196).⁴⁹⁶ Ein wichtiges Kriterium für die Zuordnung zu historiographischen Metafiktionen ist, dass in diesen Texten eine Geschichtsepoche kontextualisiert wird, dass sie von sozialen und politischen Verhältnissen in dieser Epoche sprechen. So geht es bei Christa Wolf in *Kassandra* wie auch in *Medea* um eine geschichtliche Übergangsperiode, in der sich die Begründung des Patriarchats vollzieht. Christa Wolf lehnte sich u. a. an die Thesen von Robert von Ranke-Graves an (s. Hochgeschurz 1998: 24), nach denen der Mythos die realen politischen und sozialen Verhältnisse widerspiegelt und diese allegorisch in eine fiktive Geschichte überführt (s. Graves 1974a: 15).

Das Interesse der postmodernen Literatur für die historische Wirklichkeit war von den neuesten Erkenntnissen in der Historiographie beeinflusst, allen voran von jenen der amerikanischen Geschichtstheoretiker Hayden White und Dominick LaCapra sowie des französischen Historikers Paul Veyne (s. Hutcheon 2004: 106, 111). Ganz im Sinne der Postmoderne äußern White, LaCapra und Veyne Skepsis gegenüber der objektiven Darstellung historischer Fakten und weisen darauf hin, dass das historische Wissen maßgeblich auf die Einbildungskraft und Interpretation des Historikers angewiesen ist (vgl. ebd.: 106). Damit rückt in ihren Arbeiten die Geschichtsschreibung in die Nähe der Literaturwissenschaft, da beide sich nach Ansicht dieser Autoren der gleichen narrativen Techniken und Konventionen der Vergangenheitsrepräsentation bedienen (vgl. ebd.). Dazu gehören u. a. die Auswahl und Organisation von Daten, Diegesis, Anekdote, Zeitabfolge und Emplotment⁴⁹⁷ (s. ebd.: 111). Für White ist Historiographie „essentially a literary, that is to say a fiction-making, operation“ (zitiert nach Nünning 2004: 42)⁴⁹⁸. Auch Paul Veyne sieht Ähnlichkeiten zwischen Historiographie und Literatur und nennt die Geschichte „a true novel“ (zitiert nach Hutcheon 2004: 111)⁴⁹⁹, d. h. „eine wahre Erzählung“.

Vor Hayden White war es der deutsche Philosoph und Kulturtheoretiker Walter Benjamin, der den problematischen Umgang mit historischen Quellen thematisierte. In seinen Thesen vom „historischen Materialismus“ (Benjamin 1980: 693), die er im 1940 veröffentlichten Aufsatz *Über den Begriff der Geschichte* vorgelegt hat, vertritt er die Meinung, dass man das ganze historische Wissen in Frage stellen soll, da es von den Siegern geschrieben worden ist (ebd.: 694). Auch Mythen, wie jene von Cassandra und Medea, wurden von den Siegern

⁴⁹⁵ Der Roman *Medea. Stimmen* aus 1996 gehört diesem Kriterium zufolge unmissverständlich zum Genre der historiographischen Metafiktion, wird jedoch nicht in Hutcheons Studie *Poetics of postmodernism* aufgenommen, da diese 1988 erschien.

⁴⁹⁶ Ein weiteres Beispiel ist die literarische Gestalt Robinson Crusoe, dessen Erlebnisse im Roman *Foe* von John Michael Coetzee als eine wahre Geschichte, die dem Autor eine Frau erzählt, suggeriert werden (s. Hutcheon 2004: 198).

⁴⁹⁷ Emplotment ist ein von Hayden White eingeführter Begriff, der soviel wie „Einbettung der historischen Fakten in einen Handlungs- und Sinnzusammenhang“ (Nünning 2004: 41) bedeutet und Strategien des Historikers umschreibt, „die Kontingenz historischer Ereignisse und Geschehen erzählerisch zu strukturieren und zu einer Geschichte zu machen“ (ebd.).

⁴⁹⁸ White, Hayden (1978): *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. Baltimore, MD/London: John Hopkins UP, S. 85

⁴⁹⁹ Veyne, Paul (1971): *Comment on écrit l'histoire*, Paris: Seuil, S. 10

aufgeschrieben. Diesen Gedanken hat Wolf in den Schlusszeilen ihrer Erzählung *Kassandra* explizit zum Ausdruck gebracht: „Es war ja klar: Allen, die überlebten, würden die neuen Herren ihr Gesetz diktieren“ (Wolf 2008: 178). Auch in *Medea. Stimmen* stellt die Titelheldin resigniert fest: „Auf dieser Scheibe, die wir Erde nennen, gibt es nichts anderes mehr, mein lieber Bruder, als Sieger und Opfer“ (MS 106). Daher verfolgt die Autorin das Ziel, ganz im Einklang mit poetischen Grundsätzen der historiographischen Metafiktion, die offiziellen Versionen des Mythos zu überprüfen und die möglichen Hintergründe für die Entstehung des Medea-Mythos ans Licht zu bringen. Das Ziel der historiographischen Metafiktionen ist laut Susan Suleiman nicht, die Leser von deren Richtigkeit zu überzeugen, sondern ihre eigenen oder Interpretationen anderer zu hinterfragen (s. Hutcheon 2004: 180). In dem Sinne sind historische Metafiktionen eher „romans à hypothèse“ als „romans à thèse“, so Suleiman (s. ebd.)⁵⁰⁰. Wie Marion Hussong zeigt, verweisen Wolfs Poetik-Vorlesungen zu *Kassandra* und ihr Essay *Von Kassandra zu Medea* auf die engen gedanklichen Verbindungen zwischen Wolf und Walter Benjamin hinsichtlich historischer Interpretationen (s. Hussong 2000). Möchte der Historiker objektiv sein, so Benjamin, soll er auch die Besiegten, „die verstummten Stimmen“ (Benjamin 1980: 693) zu Wort kommen lassen: „Der Chronist, welcher die Ereignisse hererzählt, ohne große und kleine zu unterscheiden, trägt damit der Wahrheit Rechnung, daß nichts was sich jemals ereignet hat, für die Geschichte verloren zu geben ist.“ (ebd.: 694) Diese „Kleinen“, die zum „Subjekt historischer Erkenntnis“ (ebd.: 700) werden sollen, sind für den an Marx orientierten Philosophen „die kämpfende, unterdrückte Klasse selbst“ (ebd.). Auch Wolf geht es „um das Hörbar-Machen des Echos der Stimmen ‚verstummerter‘ Gestalten der Vergangenheit“ (Hussong 2000). Für Wolf gibt es keinen Zweifel daran, dass diese durch die Geschichtsschreiber „Verstummt“ in erster Linie die Frauen, aber auch „die Dienstboten, die Sklaven, [...] alle Fremden, die ‚Barbaren‘“ (Wolf 1997: 13) sind. Damit schließt sie sich der Reihe der postmodernen Literaturschaffenden an, die eine Weltsicht aus der Perspektive der Marginalisierten, Unterdrückten und Verdrängten, die Linda Hutcheon „[t]he excentric, the off-center“ (Hutcheon 2004: 60) nennt, sichtbar macht. Der postkoloniale Theoretiker Homi Bhabha betont, dass die Geschichte heute in zunehmendem Maße „aus der Perspektive der Paria-Minderheiten“ (Bhabha 1997: 129-130), also von jenen, die an Peripherien leben, neu erschrieben wird. Ihre „Geschichten von Flucht, Exil, Unterdrückung, dem Leben in anderen Heimaten etc.“ (Sextl 2004: 283) werden in Betrachtungen der Geschichtsschreiber mit einbezogen. In diesem Sinne passt Wolfs *Medea* als Frau, als Ausgewiesene und Fremde eindeutig zur postmodernen Poetik. Wie in *Kassandra*, will Christa Wolf auch in *Medea* „die unerzählte Geschichte“⁵⁰¹ (Hutcheon 2004: 95) einer Frau, die, historisch gesehen, zu Verliererfiguren gehört, schreiben.

Wie die postmoderne Geschichtsschreibung stellt auch die historiographische Metafiktion epistemologische Fragen nach der Art, wie man die Vergangenheit überhaupt kennen kann (vgl. ebd.: 50). Dabei werden die historischen Fakten nicht geleugnet, sondern als menschliche Konstrukte neu durchdacht (ebd.: 16), denn die historiographische Metafiktion geht davon aus,

⁵⁰⁰ Suleiman, Susan Rubin (1983): *Authoritarian Fictions: The Ideological Novel as a Literary Genre*. New York: Columbia University Press, S. 1

⁵⁰¹ „the untold story“

dass man die Vergangenheit nur aufgrund der schriftlichen Quellen kennt (ebd.). Der ontologische Status der Geschichtsvorgänge wird nicht in Frage gestellt, da die empirische Vergangenheit als solche vor deren Verschriftlichung in Fiktion oder Geschichte tatsächlich existierte (s. ebd.: 93). Angezweifelt wird aber die Natur, bzw. die Objektivität und Neutralität der überlieferten historischen Dokumente (ebd.: 122), deren Narrative nicht naturgegeben, sondern von Historikern konstruiert werden (ebd.: 13). Somit wird die Geschichte genauso wie die Fiktion als Diskurs, als sprachliche Konstruktion und kulturelles Zeichensystem betrachtet (ebd.: 89, 105, 112). Dies führt zur Semiotik der Geschichte, die postuliert, dass „documents become signs of events which the historian transmutes into facts“ (ebd.: 122). Mit anderen Worten sind Ereignisse an sich keine Bedeutungsträger, bis sie zu Fakten, denen Bedeutung zugeschrieben wird, gemacht werden (ebd.). Dabei hängt die Auswahl der Vergangenheitsrepräsentationen im Wesentlichen von der Intention des Historikers ab (vgl. ebd.). Eben die Tatsache, dass alle kulturellen Praktiken einen ideologischen Subtext haben, der die Bedeutungsproduktion eines Diskurses mitbestimmt, versucht die Postmoderne bewusst zu machen (vgl. ebd.: xii, xiii). Laut Hutcheon ist die Postmoderne sich immer ihres Status als Diskurs bewusst (ebd.: 53). Die postmoderne Theorie versucht zugleich, die Idee zu entlarven, dass die Sprache „the power to constitute (and not only to describe) that which it represents [has]“ (ebd.: 192). Das heißt, dass es keine wertneutralen Diskurse gibt (ebd.), dass sie im Interesse der politischen Macht verwendet werden und somit zu potentiellen Manipulationsdiskursen werden (ebd.: 184). Gerade die Manipulation der Wahrheit durch die Machthaber will Wolf den Lesern vor Augen führen. So manipuliert Akamas die Tatsachen von Iphinoes Verschwinden, vertuscht Glaukes Selbstmord, indem er ihn als Medeas Mordtat hinstellt, und schließlich beschuldigt er Medea der Tötung ihrer eigenen Kinder. In Wolfs Version hatte der Hof bei all diesen Taten die Hände im Spiel. Um sich reinzuwaschen, verbreitet Akamas als Vertreter der historischen Sieger Gerüchte, die dann zur offiziellen Wahrheit werden und in der Überlieferung für immer festgeschrieben bleiben.

Auf das Zusammenspiel von Macht und Wissen hat Michel Foucault aufmerksam gemacht. In seiner Abhandlung *Überwachen und Strafen* stellt er die These auf, dass es „kein Wissen, das nicht gleichzeitig Machtbeziehungen voraussetzt und konstituiert“ (Foucault 1977: 39) gibt. Demzufolge ist das Wissen institutionalisiert und gerade das will die Postmoderne subversiv unterlaufen und die Mechanismen, die eine bestimmte Ideologie begründen, aufdecken. So unterminiert Christa Wolf die Glaubhaftigkeit des Mythos von Medea als Kindermörderin, indem sie die Mechanismen von Bedeutungsherstellung dieser Sage aufzeigt und den Prozess von deren Entstehung als ein von den Herrschenden geleitetes und absichtliches Verfahren zum Zweck der Etablierung der patriarchalen Machtstrukturen demaskiert.

Der im Prolog vorgebrachte Satz: „Wir besitzen den Schlüssel, der alle Epochen aufschließt“ (MS 9) deutet darauf hin, dass die historische Rekonstruktion in den Händen des Interpreten liegt. Die Wir-Erzählform ist eine der metafiktionalen Strategien (vgl. Hutcheon 2004: 108), die unterstreicht, dass alle textuell vermittelten Vergangenheitsdarstellungen menschliche Konstrukte sind.

Wie schon erwähnt, verwischen sich in einer historiographischen Metafiktion die Grenzen zwischen Fakt und Fiktion. Wie vorher Cassandra, macht Christa Wolf auch Medea zu

einer historischen Figur, indem sie ihre Ära samt Bräuchen, religiösen Riten und dem Alltagsleben heraufbeschwört. Darüber hinaus inszeniert sie die sozialen Spannungen der damaligen Zeit zwischen Einheimischen und Fremden, zwischen Geschlechtern sowie zwischen Machthabern und Untertanen.

In der Arbeit am Mythos versucht Wolf eigener Aussage zufolge, den Mythos „in die (gedachten) sozialen und historischen Koordinaten“ zu überführen (Wolf 2000: 142). Die Argonauten- und damit auch die Medea-Sage ist einer der Gründungstexte der abendländischen Kultur, in den die zur Zeit seiner Entstehung geltenden Wertevorstellungen eingeschrieben sind. Medea ist „eine Gestalt auf einer Zeitengrenze“ (Wolf 1996: 50), an der sich ein enormer Wertewandel, der den Lauf der Geschichte für immer veränderte, vollzogen hat (vgl. Koskinas 2012: 190). Im Argonautenmythos ist der Übergang zwischen Matriarchat und Patriarchat, der in einer Zeit, die „als historische Nahtstelle wahrgenommen wird“ (Paul 1997: 230), in vollem Gange war, festgeschrieben.

Medea ist eine Figur, die aus einer vorschriftlichen Epoche stammt und zunächst der oralen Tradition angehört. Die Frage, die Wolf beantworten wollte, während sie sich mit dem Cassandra-Mythos beschäftigte, und die auch für Medea gilt: „Wer war sie, ehe man von ihr schrieb?“ (Wolf 2000: 176), erlaubt der Autorin, „die Erzählung mit Realität auszustatten“ (Janke 2010: 70). Wolfs Anliegen ist es, historische Kontexte des Mythos und seiner Überlieferungen zu rekonstruieren (vgl. Gottwald 2000: 79) sowie zu zeigen, wie dieser bei der Verschriftlichung nach Bedürfnissen der Herrschenden umgedeutet wurde. Alles, was wir heute über Medea wissen, liegt in textueller Form vor. Daher setzt sich Wolf mit den vorherigen schriftlichen Vorlagen auseinander, indem sie diese, der Aufgabenstellung der historiographischen Metafiktion entsprechend, nicht zunichte macht, sondern nur hinterfragt (s. Hutcheon 2004: 41).

Helen Bridge hat den Eindruck, dass Christa Wolf der Idee, dass sie eine Fiktion schreibt, ablehnend gegenübersteht:

„There is a strange reluctance on Wolf's part, both within the novel and in her comments about it, to admit that what she is constructing is a fiction. The brief prologue emphasises Medea's importance for the present, but the image of a key with which we can open up the past suggests that the work is offering access to a past reality, rather than inventing a fictional version of the past to meet present needs“ (Bridge 2004: 36).

Diese Vorgehensweise Christa Wolfs, bei der sie glaubte, dass es möglich sei, die Interpretationsschicht der Ereignisse abzukratzen, um bis zur Version, die deren Entstellung durch den Mythos vorangingen, zu gelangen, findet Helen Bridge problematisch, denn letztendlich handelt es sich in der Medea-Sage nicht um wahre Begebenheiten (ebd.: 37).

Wolf will dem Leser zu Bewusstsein bringen, dass diese Frauengestalten „nicht in Selbstzeugnissen, sondern nur in der Sicht der Dichter überliefert“ (Hussong 2000) sind. In einem entscheidenden historischen Moment, in dem die alten überholten matriarchalen Lebensformen verdrängt werden sollten, diente die Konstruktion der Medea als einer bösen Hexe den Interessen der Sieger, denen das Recht zufiel, die Wahrheit nach eigenem Dünken maßzuschneidern. Dabei sorgen sie dafür, dass ihre Sicht der Sachlage aufrechterhalten wird.

„[A]uch die Toten werden vor dem Feind, wenn er siegt, nicht sicher sein“ (Benjamin 1980: 695), schreibt Walter Benjamin im oben genannten Aufsatz *Über den Begriff der Geschichte*. So ist Medea auch nach ihrer Verbannung, die nach damaliger Auffassung „oft genug dem Todesurteil gleichkommt“ (MS 204), vor der weiteren Verleumdung durch ihre Verfolger und Peiniger nicht sicher. Die Machtposition ermöglicht es den Siegern, wie Wolf sagt, das Monopol über Geschichten, Sagen und Mythen zu erringen (vgl. Wolf 1997: 13): „Sie hatten es nun in der Hand, ob und wie diese Geschichten weitererzählt, umgeformt, umgedeutet und in die Geschichte der immer stärker sich herausbildenden gesellschaftlichen Hierarchie [...] eingebaut und aufgehoben wurden.“ (ebd.). Dies illustrieren auch die Worte Medeas, die sie an Jason richtet: „Sie haben aus jedem von uns den gemacht, den sie brauchen. Aus dir den Heroen, und aus mir die böse Frau.“ (MS 54) So hat Wolf in diesem Roman „die Fragwürdigkeit unserer Tradition historischer Berichterstattung vorgeführt“ (Hussong 2000) und am Beispiel der Geschichte Jasons und Medeas deutlich gemacht, dass mit dem Beginn der Überlieferung „zwangsläufig auch die Verfälschung im Sinne der Machthaber“ (ebd.) einsetzt.

5.2.2.1 Mythenbildung in Wolfs Medea-Roman

Wie bereits im Kapitel 4.2.4 ausgeführt, gehört die Selbstreflexivität zu metafictionalen Strategien. Es gibt mehrere Stellen im Text, in denen Wolf den Prozess der Mythopoesis metafictional reflektiert. Die Legendenbildung begann sobald das Schiff aus Kolchis in See gestochen war:

„Schon über die Umstände unserer Abfahrt aus Kolchis kamen bald unterschiedliche, sogar gegensätzliche Geschichten in Umlauf. [...] Schon auf der Überfahrt fingen einige der Männer an, die Höhe des Wassers zu übertreiben, überhaupt von einer höchst gefährlichen Abfahrt zu reden, von Dünung und unruhiger See, von ihrer Besonnenheit und ihrer Kühnheit, denen es zu verdanken war, daß alle Frauen und Kinder heil an Bord gekommen seien.“ (MS 31-2)

Wie Geschichten zu Legenden werden und wie die Wahrheit dabei relativiert wird, sehen wir am deutlichsten am Beispiel Jasons, der seine angebliche Heldentat je nach Erwartungen der Zuhörer immer wieder ausschmücken muss: „Viele Male habe ich erzählen müssen, wie ich auf den Baum geklettert bin, wie ich das Vlies zu packen kriegte und mit ihm glücklich wieder herunterkam, und jedes Mal hat die Geschichte sich ein wenig verändert, so wie die Zuhörer es von mir erwarteten, damit sie sich ordentlich fürchten und am Ende ordentlich erleichtert sein konnten.“ (MS 54) Es fällt auf, dass Medeas Teilnahme am Raub des Vlieses im Laufe der Überlieferung heruntergespielt, während Jasons Heldenmut übersteigert wird (vgl. Hussong 2000). In Wolfs feministischer Sicht erfolgt dies im Zuge der Minimierung der Bedeutung des Weiblichen in der Geschichte (s. Kapitel 5.2.3.3.3.4.2).

Es stellt sich heraus, dass die Legende letztendlich wichtiger als die wirklichen Ereignisse ist und dass die beteiligten Personen in Vergessenheit geraten, während der Mythos selbst weiterlebt und weitererzählt wird. So stellt Jason fest: „Sie sitzen abends an den Lagerfeuern und singen von Jason dem Drachentöter, manchmal komme ich vorbei, es schert sie nicht, ich glaube, sie wissen nicht einmal, daß ich es bin, den sie besingen.“ (MS 54). Auch die

in Legenden als heilig geltenden Gegenstände verlieren in Wirklichkeit ihren Wert: „Das Vließ liegt unter vielen anderen Opfergaben am Altar des Zeus und vermodert.“ (MS 65) Für den wahren „Mythenmacher“ (Qin 2016: 377) in diesem Roman, Akamas, ist es klar, dass die Wahrheit sich verflüchtigt, je ferner sie in der Vergangenheit liegt: „Die Zeiten werden umso größer, je weiter man sich von ihnen entfernt, das ist normal, und es ist sinnlos, sich an die großen Zeiten zu klammern.“ (MS 51) Als guter Kenner der kollektiven Psyche weiß Akamas sehr gut, Geschichten anhand Erwartungen und Bedürfnissen der Rezipienten zu konstruieren: „Ich lernte, daß keine Lüge zu plump ist, als daß die Leute sie nicht glauben würden, wenn sie ihrem geheimen Wunsch, sie zu glauben, entgegenkommt“ (MS 122-123). Diesen Gedanken äußert Wolf auch im Essay *Von Cassandra zu Medea*: „Denn wir sehen nur, was wir wissen und wissen wollen, und, meist tief im Unbewußten, was wir gebrauchen können, was uns nützt.“ (Wolf 1997: 12-13) So glauben die Korinther, um die kollektive Schuld am Tod Iphinoes von sich abzuschütteln, eher an die aufgetischte Geschichte von deren Heirat in einem fernen Land: „Lieber stellen sie sich das Kind glücklich verheiratet vor, in einem blühenden Land, bei einem jungen König, als tot und verwesend in einem finsternen Gang ihrer eigenen Stadt. Das ist menschlich. Der Mensch schont sich, wenn er es irgend einrichten kann, so haben die Götter ihn gemacht. Sonst gäbe es ihn nicht auf dieser Erde.“ (MS 123)

Die subjektive Konstruktion einer Geschichte lässt viel Raum für Unzuverlässigkeit (vgl. Qin 2016: 270). Grundsätzlich haben wir es in Jasons Monologen mit einem unzuverlässigen Erzähler zu tun: „Es ist dahin gekommen, daß ich selbst nicht mehr genau weiß, was ich da in dem Hain, an der Eiche mit jener Schlange erlebt habe, aber das will ja sowieso keiner mehr hören“ (MS 54). Nach all den Jahren ist Jason nicht mehr sicher, wie er das Goldene Vlies entwendet hat, wodurch die offizielle Version von seiner unerschrockenen Tapferkeit bezweifelt wird:

„Die Schlange. Immer noch träume ich von ihr. Das kolchische Ungeheuer, das sich in ungeheuerlicher Länge um den Stamm der Eiche windet, im Traum sehe ich sie so, wie meine Männer sie beschreiben: mit drei Köpfen, dick wie der Stamm der Eiche, feuerspeiend sowieso. Ich mische mich da nicht ein, ich mag in meiner Kampferregung nicht alles wahrgenommen haben, und die Korinther wollen hören, daß im wilden Osten auch die Tiere unbezwinglich und schauerlich sind [...]“ (MS 53).

An diesem Beispiel zeigt sich, dass das persönlich Erfahrene eine geringere Rolle spielt bei der Konstruierung der offiziellen Version als die Angst vor dem Fremden und das Bedürfnis, dieses Fremde mit mythisch-unheimlichen Übertreibungen zu versehen. Auch Jasons Erinnerungen werden unter dem Einfluss der dogmatisierten Variante getrübt, so dass die wahren Begebnisse auch für ihn im Vagen bleiben.

Dass die Menschen nur an das glauben, was sie glauben wollen, zeigt sich in ihrer Interpretierung der Motivation Medeas, Jason zum Goldenen Vlies zu verhelfen. In diesem Fall entsteht eine offizielle Version der Geschichte aus einer vorgefassten Überzeugung, die einem kulturellen Muster mit dem stereotypen Mann-Frau-Verhältnis zugrunde liegt. So finden die Leute den einzigen Grund, warum Medea ihren Vater verrät und einem Fremden hilft, darin, dass sie ihm „unrettbar verfallen“ (MS 26) war. Medea beschwert sich: „So sehen sie es alle, die Korinther sowieso; für die erklärt und entschuldigt die Liebe der Frauen zu einem Mann alles.

Aber auch unsere Kolcher, die mit mir gegangen sind, haben in Jason und mir von Anfang an ein Paar gesehen, es will ihnen nicht in den Schädel, daß ich in meines Vaters Haus nicht mit einem Mann schlafen konnte, der ihn betrog.“ (MS 26) Diese Klischeevorstellung steht im Widerspruch zu den wahren Umständen, unter denen Medea Kolchis verlässt. Nach Absyrtos' Ermordung verlangt sie von Jason als Gegendienst für ihre Mithilfe beim Vliesraub, sie nach Korinth mitzunehmen.

Wie Missverständnisse zur Verzerrung der Wahrheit führen können, zeigt die Episode auf der Argo, wenn Medea die Knochenüberreste ihres Bruders ins Meer schüttet. Die Schiffsmänner haben keine Ahnung von den Umständen, unter welchen Absyrtos ermordet wurde. Aus ihrer traumatischen Erfahrung beim Anblick dieser Szene entsteht ein Gerücht, das Anspruch auf die Wahrheit erhebt und später vom korinthischen Hof gegen Medea instrumentalisiert und so zum festen Bestandteil des Mythos wird. Dies passt zur postmodernen Skepsis offizieller Interpretationen von Geschichten gegenüber, in denen die Wahrheit verklärt wird.

5.2.2.2 Entmythisierung in Wolfs Medea-Roman

Christa Wolfs Umgang mit Mythos ist vielschichtig. Wie Cassandra zuvor, betrachtet Wolf auch Medea als eine historische Figur.⁵⁰² Die Technik der Historisierung zieht unweigerlich die Verfahren der Entmythisierung und Rationalisierung mit sich, denn, um aus dem Mythos eine realhistorische Wirklichkeit zu machen, müssen alle übernatürlichen Elemente eliminiert werden. In den Mythen bestimmen die Götter das menschliche Schicksal, während in einer rational fassbaren Wirklichkeit „die menschliche Verantwortung über den Verlauf der Handlung [entscheidet]“ (Mitrache 2002: 210).

Nach Meinung von Schwinge (2003: 277) setzt die Entmythisierung schon bei Euripides ein. Aus der kolchischen Zauberin macht der athenische Tragiker eine „normal-menschliche Medea“, die nicht aus Leidenschaft, sondern aus „Ehrdenken“ (ebd.) handelt. Dadurch konnte sie zur Identifikationsfigur für das männliche Publikum und „als griechische Heldin“ (ebd.) betrachtet werden, so Schwinge. Jedoch fällt sie am Ende des Stückes in den Mythos zurück (vgl. Koskinas 196), wenn ihr Großvater sie in seinem Drachenwagen in den Himmel emporhebt. Derselbe Prozess ist auch bei Wolf zu beobachten, denn sie führt ihre Heldin aus dem Mythos heraus, um sie dann zum Schluss in den Mythos zurückzubringen, indem sie einen neuen Mythos schafft, den von Medea als Opfer. Die Remythisierung bezieht sich auch auf die utopischen Entwürfe in Kolchis und in Oistros' Künstlerkolonie (s. Kapitel 5.2.3.3.4.1.3).

Die Entmythisierung und Rationalisierung des mythischen Stoffes bei Christa Wolf ist vor allem darin zu sehen, dass all die märchenhaften Abenteuer der Argonauten, in denen sie durch Einwirken übernatürlicher Kräfte imstande sind, Übermenschliches zu leisten, weggelassen werden. Jasons Vollbringung der Aufgabe, die Bekämpfung der Stiere, sowie der Raub des Goldenen Vlieses werden sehr karg und nur ansatzweise beschrieben. Jasons Erinnerungen an diese Geschehnisse sind äußerst vage, so dass sie keine zuverlässige

⁵⁰² Das Verfahren der Historisierung des Mythos betreibt Robert von Ranke-Graves in seinem Roman *The Golden Fleece* (1944).

Informationsquelle sein können. Zwar berichtet er, dass er die Stiere abschlachtete, jedoch sind die Stiere völlig harmlos, denn es wird nicht einmal erwähnt, dass sie aus den Drachenzähnen entsprossen sind. Kurz vor dem Kampf mit den Stieren verließ ihn sein Bewusstsein. Dies geschah unter der Einwirkung des „Abschiedstrunks“ (MS 35), den Medea nach dem Gastmahl ihm, ihrem Vater und dessen Dienstmännern gemischt hat. Dabei handelt es sich nicht um einen Zaubertrank, sondern um Medeas Fertigkeiten in Kräuterkunde. Außerdem können wir annehmen, dass sie zwei Arten von Kräutermischungen eingesetzt hat. Jason hat sie ein Betäubungsmittel, das Halluzinationen hervorruft, zubereitet, was wir aus seinem rauschhaften Zustand schließen können, während sie dem König und den Wächtern ein Schlafmittel ins Getränk rührte, da sie „tief und fest schliefen“ (MS 35), während Medea mit Jason im Hain des Kriegsgottes Ares das Vlies entwendete.

Das Goldene Vlies, „der Inbegriff des Mystischen“ (Bernheiden 2013: 83) wird entsakralisiert. Zu ihrer Enttäuschung erfahren die Argonauten von Medea, dass das ersehnte Vlies, um das sie die ganze Mission unternommen haben, zu profanen Zwecken verwendet wird und dass sein Glanz nur von der Goldgewinnungstechnik herrührt (vgl. ebd.)⁵⁰³:

„Dieses Fell war, wie die Felle vieler Widder in Kolchis, zur Goldgewinnung benutzt worden, indem man es im Frühjahr in eines der zu Tal stürzenden Gebirgswässer gelegt hatte, damit es den Goldstaub auffinge, der aus dem Berginnern herausgeschwemmt wurde. Genauestens haben die Argonauten mich nach dieser Methode befragt, die mir ganz gewöhnlich vorkam, sie aber in helle Aufregung versetzte: In Kolchis gab es Gold. Wirkliches Gold.“ (MS 36)

Die Rationalisierung wird auch am Beispiel der Entzauberung der Kirke vorgenommen. Kirke ist in der griechischen Mythologie allgemein bekannt als Zauberin und gilt als Prototyp einer „grausamen Frau“ (Wilke 2003: 21). Dahingegen ist sie bei Christa Wolf keine Meisterin der Magie und wird außerdem vollends „verharmlost“ (Qin 2016: 309). In den tradierten Sagen heißt es, dass sie Männer in Schweine verwandelt, während bei Wolf sie Medea erzählt, dass sie „eine Horde Männer *als Schweine* von der Insel gejagt habe“ (MS 103, Hervorhebung des Verfassers). Wie Sabine Wilke (2003: 21) bemerkt, wird bei Wolf Kirkes Wildheit zurückgenommen und ihre Zauberkraft durch Schlauheit und Kenntnis der menschlichen Psychologie ersetzt, da sie die Funktionsweise der Welt durchschaut.

In Wolfs rationalistischer Uminterpretation der Medea-Sage wird darauf hingewiesen, dass Übersinnliches im Laufe der Mythisierung eines Ereignisses hinzugefügt wird. Dies ist am Ende des Romans deutlich zu sehen, wenn Akamas nach Medeas Verbannung „Kommandos“ (MS 215) mobilisiert, um Medea ausfindig zu machen, damit der Tod der Glauke gerächt wird. Nach gescheiterten Versuchen, Medea wieder nach Korinth herbeizuführen, wird aus ihr eine sagenumwobene Person. So entsteht die Legende „im abergläubischen Volk [...], daß die Göttin selbst, Artemis, die Flüchtende[.] in ihrem Schlangenwagen der Erde enthoben und sie in sichere Gefilde entführt habe“ (MS 215). Hiermit zeigt Wolf, wie eine reale Person in den Mythos

⁵⁰³ Wolf rekurriert auf die Annahme Strabons über die Entstehung des Mythos über das Goldene Vlies, das als ein sehr kostbarer Gegenstand galt. Kolchis, das heutige Georgien, war goldreich und die Bewohner verwendeten Schafsfelle, um den Goldstaub aus den Flüssen zu fangen. Strabon zufolge war der Hintergrund der Argonautensage die Gier der Griechen nach den Bodenschätzen des Schwarzen Meeres (vgl. Graves 1974b: 213-214).

überführt wird. Dabei nimmt die Autorin eine Umkehrung der tradierten Version vor, der zufolge nicht die Jagdgöttin Artemis, sondern der Sonnengott Helios mit seinem Drachenwagen als „*deus ex machina*“ (Koskinas 2012: 196) erscheint, um seine Enkelin zu retten. Koskinas ist der Meinung, dass die ursprüngliche Medea erst durch diese irrationalen Elemente in eine „untouchable mythic figure“ (ebd.) verwandelt wird (s. ebd.).

Aufgrund der oben angeführten Charakteristiken: Historisierung, Hinterfragung der Fakten, Selbstreflexivität, lässt sich schlussfolgern, dass der Roman *Medea. Stimmen* zum Genre der historiographischen Metafiktion zuzuordnen ist.

5.2.3 Transtextuelle Beziehungen in *Medea. Stimmen*

Das nachfolgende Kapitel behandelt transtextuelle Verfahren gemäß Genettes Theorie. Der Schwerpunkt der Wolfschen Bearbeitung des Argonautenstoffs liegt auf der Hinterfragung der Medea-Überlieferungen. Wolf nahm sich zur Aufgabe, unter Berufung auf die ältesten Quellen zu diesem Stoff das Bild der Medea als einer Dämonin zurückzukorrigieren. Die Rückkorrektur ist eines der hypertextuellen⁵⁰⁴ Verfahren, das in Genettes umfangreicher Studie keine Beachtung gefunden hat, so dass wir diese Kategorie zu Zwecken dieser Arbeit einführen werden.

5.2.3.1 Paratextuelle Elemente in Wolfs *Medea*-Roman

Der Roman *Medea. Stimmen* ist mit Paratexten versehen. Die Paratexte, die Christa Wolf ihrem Roman beigelegt hat, sind das Motto des gesamten Buches, ein Personenverzeichnis, ein von der Autorin selbst geschriebenes Vorwort sowie jedem Kapitel vorangestellte Zitate.

Als Romanmotto hat Wolf ein Zitat der Literaturwissenschaftlerin und Soziologin Elisabeth Lenk über die Achronie gewählt. Die Achronie ist ein Begriff aus der Erzähltheorie. Gérard Genette bezeichnet die Achronie als „segments narratifs temporellement indéfinis“ (Genette 1972: 119) und unterscheidet sie von der Anachronie, die zeitliche Rück- und Vorgriffe, bzw. Analepsen und Prolepsen (ebd.: 81ff, 90ff, 105ff) umfasst. Elisabeth Lenk zufolge ist die Achronie „nicht das gleichgültige Nebeneinander, sondern eher ein Ineinander der Epochen“ (MS 6). Also die Zeitalter sind miteinander so verwoben, dass die Zeitebenen sich ausdehnen oder verdichten können: „Man kann sie auseinanderziehen wie eine Ziehharmonika, dann ist es sehr weit von einem Ende zum anderen, man kann sie aber auch ineinanderstülpen wie die russischen Puppen, dann sind die Wände der Zeiten einander ganz nah“ (MS 6). Auf diese Weise können „[d]ie Leute aus den anderen Jahrhunderten“ uns hören und wir können sie „durch die Zeitwände hindurch [sehen]“ (MS 6).

Im Vorwort erklärt Wolf ihr Erzählverfahren, indem sie an das Zitat von Elisabeth Lenk anknüpft und den Begriff der Achronie verdeutlicht. „Die Jahrtausende schmelzen unter starkem Druck“ (MS 9), so Wolf, und schreibt den Prolog in Wir-Form, womit sie den Leser einlädt, „mit Medea in Kontakt zu treten“ (Mudrak 2009: 45). Medea ist eine Gestalt, die uns „aus der Tiefe der Zeit“ (MS 9) entgegenkommt und die Begegnung mit ihr soll ihr Jahrtausende währendes

⁵⁰⁴ Wie in Kapitel 2.3 definiert, ist Transtextualität der Oberbegriff in Genettes Theorie, während Hypertextualität als einer der Untertypen der Transtextualität Bezüge zwischen Texten untereinander erforscht.

Bild korrigieren: „Kindsmörderin? Zum erstenmal dieser Zweifel.“ (MS 9)⁵⁰⁵ Wolf nimmt Elisabeth Lenks Bild der Zeitenwände wieder auf und da sie „durchlässig“ (MS 9) sind, machen sie diese Begegnung möglich. Es geht um eine „erwünschte Begegnung“ (MS 9), so Wolf, da wir aus ihrer Geschichte die Lehre für die heutige Zeit ziehen können. In dieser Hinsicht kann die Achronie im Sinne von Mircea Eliade als „eine mythische Urzeit, die wieder gegenwärtig gemacht wird“ (Eliade 1957: 40) verstanden werden. Medea ist eine mythische Figur, die an Aktualität nicht eingebüßt hat. So wird sie „zu einem Medium“ (Janke 2010: 136), in der sich Vergangenheit und Gegenwart treffen. Für Christa Wolf fungiert „gerade der Mythos als Katalysator, der solche Zeitenüberlagerungen begünstigt“ (Hussong 2000) und der der Autorin erlaubt, „in der Gegenwart die Erfahrungen der Jahrtausende nachzuvollziehen“ (ebd.). Diesen Gegenwartsbezug des Mythos betont Christa Wolf ausdrücklich in ihrer Eingangspassage (vgl. Janke 2010: 135). Für Wolf ist Medea ein Prototyp für die menschliche Verkennung, die „ein geschlossenes System [bildet]“ (MS 10) und die sich immer von neuem durch die Menschheitsgeschichte wiederholt. Damit wird angedeutet, dass Christa Wolf die Geschichte als einen zyklischen und nicht als einen linearen Prozess auffasst. Indem sich Medea „aus dem Dunkel der Verkennung lösen will“ (MS 9), kann sie uns Einsicht in unsere „Verkennung und Selbstverkennung“ (MS 10) verschaffen, da sie das „Potential, mit dem die Erinnerung und das Erkennen historischer Analogien vorgeführt werden soll“ (Hilmes/Nagelschmidt 2016: 187), besitzt.

Als Motto zu jedem einzelnen Monolog sind Zitate der antiken und zeitgenössischen Schriftsteller, Philosophen und Kulturwissenschaftler entlehnt worden. Martin Beyer spricht von zusätzlichen Stimmen im Roman und nennt sie „Vor-Stimmen“ (Beyer 2007: 87). Jedes Zitat dient dazu, um den Inhalt des nachstehenden Kapitels vorwegzunehmen.

Das erste Motto als Einführung in Medeas Monolog stammt von Senecas *Medea*-Fassung: „Alles, was ich begangen habe bis jetzt, /nenne ich Liebeswerk... / Medea bin ich jetzt, / gewachsen ist meine Natur durch Leiden“ (MS 11). Die Bedeutung des Zitats, das sich auf Medeas Motivation zum Kindermord bezieht, wird bei Wolf ins völlige Gegenteil verkehrt. Entgegen den Vorgängertexten hinterfragt Wolf die Liebe Medeas zu Jason sowie die Figur Medeas als rachsüchtige Frau. Bei Wolf ist sie keine Mörderin aus leidenschaftlicher Liebe, sondern Menschenhelferin und Heilerin. Darüber hinaus stellt sich heraus, dass die Leiden Medeas mit dem Ehebruch ihres Mannes nichts zu tun haben, sondern ihre Ursache darin finden, dass sie zu Unrecht als Übeltäterin gebrandmarkt wurde.

Das zweite Motto vor Jasons Monolog entspringt Platons *Symposion* und spricht von der Besessenheit der Männer von Ruhm und Unsterblichkeit. Daraufhin folgt Jasons Bericht über die Erringung des Goldenen Vlieses.

Vor dem Monolog der Agameda, der eigentlichen bösen Frau in Wolfs Roman, steht ein Zitat aus Euripides' *Medea*, in dem Frauen als „Meisterinnen des Bösen“ (MS 67) bezeichnet werden, was zum Charakter der Monologsprecherin vortrefflich passt.

⁵⁰⁵ Es muss angemerkt werden, dass Christa Wolf nicht die erste Autorin ist, die den Kindermord durch Medea bestreitet. Vor ihr waren es Helga Novak im Gedicht *Brief an Medea* (1977), Ursula Haas im Roman *Freispruch für Medea* (1987) und Dagmar Nick im Roman *Medea. Ein Monolog* (1988).

Im anschließenden Kapitel beruft sich Wolf auf ein Dialogfragment aus Senecas Tragödie, in dem Jason zu Medea sagt: „Geh durch die hohen Räume im erhabenen Äther, / bezeuge, daß, wo du fährst, es keine Götter gibt“ (MS 89). Im nachstehenden Monolog beschreibt Medea die Umstände des Mordes an Absyrtos, wodurch sie den Glauben an die Götter verloren hat.

Das nächste Zitat ist vom römischen Schriftsteller Cato dem Älteren geliehen: „Sobald die Weiber uns gleichgestellt sind, sind sie uns überlegen“ (MS 107). Akamas' Äußerungen in seinem Monolog zeugen von seiner verborgenen Angst vor Medeas Intelligenz.

Vor Glaukes Monolog ist ein Fragment aus dem unvollendeten Roman von Ingeborg Bachmann *Der Fall Franza* entnommen, in dem die Worte der psychisch erkrankten Titelheldin, der durch die Manipulation ihres Ehemanns alle Lebensfreude weggenommen wurde, wiedergegeben werden. Die Worte korrespondieren treffend mit dem psychischen Zustand der manipulierten Königstochter Glauke.

Vor dem siebten Kapitel wird ein Ausspruch des Kulturanthropologen René Girard aus seinem Buch *Das Heilige und die Gewalt* zitiert. Diese Studie gehört zu einem der Grundtexte für Christa Wolfs Arbeit am Medea-Mythos. Das Zitat spricht vom Sündenbockmechanismus und nimmt Bezug auf Leukons Bestürzung über das „Bedürfnis der Menschen, die eigene Last auf einen anderen zu legen“ (MS 170). In seinem Monolog gibt er Auskunft darüber, wie Medea zum Sündenbock geworden ist.

Das achte Zitat ist wieder von Girard übernommen und spricht vom Opferfest, das schlecht ausgeht. Im nachfolgenden Kapitel berichtet Medea von Gewaltausbrüchen auf den Artemis- und Demeter-Festen.

Mit Jasons Aussage: „Gäb es andre Geburt, ganz ohne die Frau, / Wie glücklich wäre das Leben!“ (MS 199) greift Wolf vor dem neunten Kapitel erneut auf Euripides' Vortext zurück. Dieser Ausspruch knüpft an Jasons Enttäuschung von Frauen in Wolfs Roman an, denn er erfährt, dass Medea einen Liebhaber hat und überdies wird ihm klar, dass Glauke zeugungsunfähig ist.

Für das zehnte Kapitel, in dem Leukon resigniert von der Ohnmacht der Menschen gegenüber dem Schicksal erzählt, ist das folgende Zitat des Philosophen und Soziologen Dietmar Kamper zum Motto genommen: „In gewisser Hinsicht gleicht der Planet der Argo: ziellos, mit nebensächlichem Auftrag, ausgesetzt den endlichen Abenteuern der Zeit“ (MS 209). Mit „nebensächlichem Auftrag“ wird auf die Sinnlosigkeit allen menschlichen Handelns verwiesen. So ist die Argonautenfahrt auch sinnlos, denn letztendlich bekommt Jason die Königskrone von Iolkos nicht und das Vlies vermodert am Altar des Zeus in Korinth (s. MS 65).

Dem elften Kapitel ist ein Zitat der italienischen Philosophin und Feministin Adriana Cavarero, in dem Männer als Todbringer dargestellt werden, beigegeben. Im darauffolgenden Monolog erfährt Medea, dass die korinthischen Machthaber ihre Kinder steinigem ließen.

5.2.3.2 Formale Transposition in *Medea. Stimmen*

Wie bereits erläutert, ist die quantitative Transposition eine der Arten der formalen Transposition. Sie umfasst die Reduktion und die Erweiterung des zu bearbeitenden Stoffes. In Wolfs Roman sind beide Verfahren vorhanden.

5.2.3.2.1 Reduktion in Wolfs *Medea-Roman*

Christa Wolf hat die Sage von Jason und Medea nicht nur erheblich erweitert, sondern auch radikal verkürzt. Chronologisch betrachtet, setzt die Romangeschichte mit der Ankunft der Argonauten an der östlichen Schwarzmeerküste ein. Über die Abenteuer der Argonauten während der Fahrt von Iolkos nach Kolchis, die das Kernstück des Mythos ausmachen, wird nichts berichtet. Ebenso wenig wird auf die Vorgeschichte des Goldenen Vlieses eingegangen. Erwähnt wird nur, dass Jasons Onkel Phrixos es als Gastgeschenk nach Kolchis brachte (s. MS 48). Die Reduktion war die logische Folge der Hauptintention der Autorin, den Schwerpunkt auf Geschehnisse in Korinth zu legen.

Eine der wichtigsten Episoden in der Argonautensage, Jasons Kampf mit den aus den Drachenzähnen hervorgewachsenen Soldaten, ist weggelassen. Bei Wolf wird aufgrund der sehr vagen Erinnerungen Jasons nur beschrieben, wie er, durch die wilde Trommelmusik (s. MS 62) in Rausch versetzt, die Stiere abschlachtet. Das ganze Unterfangen ähnelt mehr einem Opferritual. An den Rest erinnert sich Jason nicht mehr, außer dass der König und sein Gefolge in einen Schlaf fielen und er bewusstlos wurde, wahrscheinlich unter der Wirkung der Kräutermischungen, die Medea allen heimlich verabreicht hatte. Er kann nur konstatieren, dass er beim Erwachen „elend und sterbenskrank“ (MS 62) war. Mit der Auslassung der Mutprobe, durch die sich Jason, wenngleich mit Medeas Hilfe, im Mythos zum unbesiegbaren Helden profiliert, wird nicht nur er entheroisiert, sondern auch die ganze Sage aus dem Mythischen ins Rationale übersetzt.

Im Mythos bekämpft Jason die fürchterlichen Stiere unter Zuhilfenahme von Medeas Zauberkraften. Bei Christa Wolf wird alles Fantastische und Märchenhafte getilgt und das Geschehen in den realen Rahmen eingebettet. Die Rationalisierung wird auch in der Weglassung der Pelias-Episode vorgenommen. In der ursprünglichen Sage überlässt Pelias die Königskrone nicht an Jason, so dass dieser zusammen mit Medea und deren Gefolgsleuten nach Korinth fliehen musste. In *Medea. Stimmen* werden die genauen Hintergründe für die Flucht nach Korinth nicht angegeben. Jedenfalls wird kein Mord am Usurpator des iolkischen Throns verübt wie im originellen Mythos, da Christa Wolfs Medea keine Mörderin ist. Auch die Verjüngungsversuche des alten Pelias bleiben ausgespart, da in einer rationalen Welt die Zauberkünste keine Wirkungskraft besitzen.

Die Hochzeitsepisode von Medea und Jason wird auf das Wesentliche gekürzt. Medea berichtet, dass die Hochzeitszeremonie „in der Nacht“ (MS 104) stattfand, damit der König von Korkyra sie der kolchischen Flotte, die ihnen nachgejagt war, nicht ausliefert. Im Mythos ist dieses Ereignis ausführlicher dargestellt. Die Frau des Königs Alkinoos setzt sich für Medea ein, aber bekommt als Antwort von ihrem Mann, er könne Medea nur Schutz bieten, wenn sie Jasons

Gattin sei, woraufhin die Königin heimlich die Hochzeitsfeier für Jason und Medea in der Grotte der alten Göttin Makris organisiert (s. Apollonios 1947: 183-187 IV 1068-1169).

Der kinderlose König von Athen, Aigeus, der Medea bei Euripides Asyl gewährt, erscheint bei Christa Wolf nicht. Das Motiv der Asylsuche wird überflüssig, da Medea keine Rache an ihrem Mann und seiner künftigen Braut vorbereitet und demzufolge vor nichts fliehen muss.

5.2.3.2.2 Erweiterung in Wolfs Medea-Roman

Bei Christa Wolf lässt sich eine massive Erweiterung des tradierten Stoffes feststellen. Dabei schöpft sie bei der Umgestaltung des übernommenen Mythos Ideen aus anderen über die Argonauten und Medea überlieferten Quellen. Wie sie selbst in einem Interview bekannte, musste sie wenig erfinden, da in der umfangreichen Literatur zum behandelten Thema mehr als genügend Materialien vorlagen (s. Wolf 1997: 15-16). Ihre Absicht verfolgend, Medea als politisch motiviertes Drama darzustellen und aus der Hauptheldin ein unschuldiges Opfer zu machen, versieht die Autorin ihren Roman nicht nur mit Erweiterungen der Handlung, sondern vor allem mit der Einfügung zusätzlicher Figuren als Träger dieser Handlung. Dabei beschränkt sich ihre Rolle nicht nur darauf, die Handlung, die in letzter Instanz zum Freispruch Medeas führen soll, in Bewegung zu setzen, sondern diese Figuren weisen auch eine psychologische Fülle auf und haben ihre eigenen Beweggründe und Motive, aufgrund derer sie handeln. Außer den in verschiedenen Varianten der Argonauten- und Medea-Sage überlieferten Personen treten im Roman *Medea. Stimmen* die von Christa Wolf hinzuerdachten Personen auf: die Hofbeamten Akamas, Leukon, Presbon und Turon sowie Figuren in Medeas Umfeld: Agameda, Oistros, Arethusa und Arinna. Dabei bekommen nicht alle hinzugefügten Figuren im Roman eine „Stimme“, sondern nur drei von ihnen: Akamas, Agameda und Leukon. Von den aus dem Mythos bekannten Figuren melden sich auch drei Personen zu Wort: Medea, Jason und Glauke, so dass damit ein Gleichgewicht zwischen den mythischen und den fiktiven „Stimmen“ hergestellt wird.

Die hinzuerdichteten Figuren erfüllen eine klar bestimmte Funktion im Romangeschehen. Mit dem Ziel vor Augen, das in der Literaturgeschichte althergebrachte Bild von Medea als Mörderin zu korrigieren, zeigt Christa Wolf Medeas angebliche Schuldtaten als Produkt der politischen Intrigen am korinthischen Hof. Medea ist die zentrale Figur und alle anderen auftretenden Personen positionieren sich im Verhältnis zu ihr und sind in die Gruppe ihrer Freunde oder Feinde einzuordnen (s. Bernheiden 2013: 27). Aufgrund deren Beziehungen zu Medea baut Christa Wolf die Personenkonstellation im Roman auf. Christa Wolf brauchte diese erdachten Figuren, um Medea zu entdämonisieren. Als Triebwerk der Intrigen gegen Medea agieren Akamas, Agameda und Presbon.

5.2.3.2.2.1 Akamas

Dem Akamas steht die wichtigste Rolle bei der Vernichtung Medeas zu, weil er die Macht und Autorität besitzt, um dies in die Tat umzusetzen. Er gehört zur Staatsmaschinerie, die einen

Einzelnen, den sie als gefährlich ansieht, gnadenlos zermalmt. Wie Akamas berichtet, wurde über Medea schon vor ihrer Ankunft in Korinth schlecht geredet. Sie war als „die schöne Wilde“ (MS 109) abgestempelt, da König Kreon sich auf die Fahnen geschrieben hatte, seine Tochter Glauke mit Jason zu vermählen. Damit wurde sie im Vorhinein ins Visier genommen und Kreon gab Akamas die Aufgabe, Mittel und Wege zu finden, um sie loszuwerden. Als der Sterndeuter die „Barbarin“ (MS 106) näher kennenlernte, zog er sie ins Vertrauen, da er von ihrer Schönheit und Klugheit fasziniert war. Er fand in ihr eine ebenbürtige Gesprächspartnerin, mit der er sich über verschiedene Dinge austauschen konnte, denn sie zeigte Interesse an Politik und Astronomie. Sie war die einzige, mit der er die „Sphärenmusik“ (MS 115) hören konnte. Auf der anderen Seite musste er zugeben, dass diese weibliche Intelligenz eine Bedrohung für das mit Mühe etablierte patriarchale Gesellschaftssystem darstellte. Er musste beobachten, wie sich unter dem Einfluss Medeas die korinthischen Frauen von ihren Männern distanzieren, wobei er Freude empfand, da er „kein Freund dieser biederer Männer“ (MS 112) sein wollte, genauer gesagt, durfte, weil seine Position am Hof mit der Schließung enger Freundschaften unvereinbar war. Er fühlt sich nur dem Königshaus verpflichtet und muss seine eigenen Interessen denen des Staates opfern. Akamas ist ein Machtpolitiker, der keine Skrupel kennt und dessen oberstes Ziel der Machterhalt ist, denn „er kann nicht leben, wenn er nicht in der Gunst des Königs ganz oben steht“ (MS 157), wie Leukon ihn beschreibt. Er beneidet Leukon, dass dessen niedrigere Position es diesem erlaubt, Kameradschaften aufzubauen: „Ich denke natürlich nicht daran, Leukon merken zu lassen, wenn angesichts seines geruhsamen, nur seinen eigenen Maßstäben verpflichteten Lebens ein Anflug von Neid über mich kommt. Aber man kann nicht alles haben“ (MS 126).

Im tiefsten Inneren ist Akamas unglücklich, da sein Privatleben unter den Regierungsgeschäften leiden muss. Aber seine Lebensaufgabe, dem Staat zu dienen, lässt ihm keinen Raum für Intimitäten zu, so dass er seine Gefühle in Zaum halten muss. Er muss sich mit flüchtigen Liebesaffären begnügen, wie mit Agamede, die er zutiefst verabscheut und verachtet. Einiges lässt auch vermuten, dass er in Medea im Geheimen verliebt war. Jason fing seine Blicke zu Medea auf dem königlichen Festmahl auf, was bei ihm die Flamme der Eifersucht entfachte (s. MS 46). Darüber hinaus war Akamas nicht froh, als Agamede und Presbon zu ihm kamen, um Medea zu verunglimpfen:

„Dieser eitle törichte Presbon. Diese in ihrem Haß verblendete Agamede. Hemmungslos folgen sie ihren Trieben. Welche Lust wäre es mir gewesen, sie mit ihrer gehässigen Denunziation nicht nur abzuweisen, sondern sie wegen übler Nachrede steinigen zu lassen. Wenn diese Person, Agamede, wüßte, was für luststeigernde Bilder ich vor meinen Augen ablaufen lasse, während ich sie befriedige. Doch lebe ich nicht, um meiner Lust zu folgen.“ (MS 124)

Er zögert zunächst, gegen Medea Maßnahmen zu treffen. Er wollte sie „noch ein Weilchen beobachten“ (MS 83) und sehen, „ob sie nicht von selbst zu Verstand kam“ (MS 83). Agamede ist klar, dass er innerlich bedauert, Medea Leid antun zu müssen: „natürlich weiß ich, daß der Teil seiner Seele, den er am meisten liebt, immer noch an Medea hängt, daß er also mit der einen Hand, derjenigen, die dem König gehört, gegen sie arbeitet, und mit der anderen, der, die er zum Herzen führt, wenn er sich vor ihr verneigt, das Unheil, das er ihr bereitet, wieder

auszugleichen sucht“ (MS 81). Medea war nämlich die Einzige, die ihn aus dem grauen Alltag reißen konnte, was er auch eingesteht: „Ich konnte dem Kitzel nicht widerstehen, die Einsamkeit und Verschwiegenheit, zu der ich verurteilt bin, zu durchbrechen und diese Frau, die nicht von unserer Welt ist, zu einer Art Vertrauten zu machen; es erheiterte mich, daß sie das Geschenk, das ich ihr machte, gar nicht zu schätzen wußte, weil sie es für selbstverständlich hielt“ (MS 113-4). Gerade dieses Geschenk, die Staatsgeheimnisse, in die er sie eingeweiht hatte, wurden Medea zum Verhängnis. Langsam wird sie zu seiner erbittertsten Feindin, da sie fest entschlossen ist, Erkundigungen über den Fall Iphinoe einzuziehen, um die Sache ins Reine zu bringen. Besonders sieht Akamas den Staat in Gefahr, als Medea sich heimlich mit Königin Merope und Leukon trifft, wohinter er ein Komplott vermutet. Obwohl ungern, fasst er aus Gründen der Staatsräson den Entschluss, Medea aus dem Weg zu räumen. Die Methoden, derer er sich dabei bedient, sind ihm selbst auch nicht beliebt: „Nicht immer gefällt einem, was notwendig ist, aber daß ich in der Pflicht meines Amtes nicht nach persönlichem Gefallen, sondern nach höheren Gesichtspunkten zu entscheiden habe, das hat sich mir unauslöschlich eingepägt.“ (MS 124) Mehrmals wiederholt er, dass er gegen seinen Willen niederträchtige Dinge für den Staat erledigen muss: „Man muß manches tun, was einem wenig behagt“ (MS 113), „leider muß man manches tun, was einem selbst nicht gefällt“ (MS 111).

Sein Umgang mit Menschen ist ausnahmslos von Eigennutz geleitet. Als Staatsmann ist er ein typischer Machiavellist. Für ihn ist „gut und richtig“ (MS 114) nur das, was er für „nützlich“ (MS 114) hält. Dabei glaubt er gerecht zu handeln, was bei Agamedea Spott erweckt: „Er lebt versteckt in sorgfältig zusammengebastelten Gedankengebäuden, die er für die Wirklichkeit hält, die aber keinen anderen Zweck haben, als ihm sein leicht wankendes Selbstbewußsein zu stützen. Widerspruch hält er nicht aus, [...]“ (MS 79). Er unterhält Beziehungen mit anderen Leuten, solange sie für seine Absichten nützlich sind. So verhält er sich Agamedea und Presbon gegenüber. Sobald sie seinen Zwecken ausgedient haben, weist er sie umgehend aus der Stadt aus. Auch das Wohlergehen der Königstochter Glauke ist ihm gleichgültig, wenn höhere Ziele erreicht werden müssen: „Das Gerücht geht um, daß Medea ihre Fallsucht heimlich behandelt, und in der Tat scheint Glauke sich zu erholen, schade, daß ich das werde unterbinden müssen“ (MS 113).

Angespornt von Agamedea und Presbon, treibt er Medea Schritt für Schritt ins Verderben. Zunächst setzt er das Gerücht in die Welt, Medea habe ihren Bruder ermordet, dann nutzt er die sich dargebotene Gelegenheit, ihr die Schuld für den Ausbruch der Pest und die Mondfinsternis zuzuschieben. Wie skrupellos und niederträchtig er ist, zeigt sich darin, dass er sich mit Medeas Verbannung nicht begnügt und sie auch dann nicht in Ruhe lässt. Als Glauke Selbstmord in dem von Medea geschenkten Kleid begeht, lässt er verlautbaren, Medea habe sie mit einem vergifteten Kleid getötet. Letztendlich veranlasst er die Steinigung von Medeas Kindern, wonach er das Gerücht ausstreuen lässt, ihre eigene Mutter habe sie umgebracht. Er tut das alles, um jeden Verdacht von sich zu weisen und sorgt dafür, dass dieses von ihm aufgebaute Lügenkonstrukt rundum Medea im Volksglauben auch bei den kommenden Generationen weiterlebt, indem er das alle sieben Jahre stattfindende Gedenkjahr an Medeas angebliche Untaten einrichten lässt. An seinem Beispiel wollte Christa Wolf zeigen, welcher Methoden sich die Machthaber bedienen, wenn sie in ihrer Position bedroht sind und was sie alles unternehmen,

um die wahren Verhältnisse zu vertuschen und um in die Geschichte mit reinen Händen einzugehen.

5.2.3.2.2.2 Agamede

Die zweite Erzfeindin Medeas ist Agamede, ihre ehemalige Schülerin und Tochter ihrer früh verstorbenen Freundin. Im Gegensatz zu Akamas, der Medea vernichten will, weil sie ihn in seiner Machtposition bedrohen kann, tut das Agamede aus purem Hass. Beide Figuren sind als Opponenten Medeas notwendig, damit die Titelheldin als Opfer profiliert werden kann. Vilar spricht vom „Paradigmenwechsel im tradierten Mythos“ (Vilar 2005), da dem Liebesdreieck Medea-Jason-Glaube in Wolfs Roman die Triade Medea-Akamas-Agamede entgegengesetzt wird (ebd.). Die Auseinandersetzungen zwischen Medea einerseits und Akamas und Agamede andererseits sind das Triebwerk der Handlung. Christa Wolf hat die zusätzliche Spannung eingebaut, indem sie den Konflikt von der individuellen auf die politische Ebene verschoben hat. Im Romangefüge Christa Wolfs ist Agamede die Rolle einer Informantin und Intrigantin zugewiesen. Sie ist ein bedeutendes Glied in der Kette derjenigen, die Medea zugrunde richten wollen. Vom Charakter her ist sie ganz das Gegenteil von Medea. Während Medea als altruistische Person dargestellt wird, ist Agamede durchaus egoistisch. Wie andere Figuren ist auch sie eine psychologisch vertiefte, gut ausgearbeitete Persönlichkeit.

Medea hat Agamede als Waise unter ihre Tempeldienerinnen aufgenommen und sie strenger als andere Mädchen behandelt. Dies tat sie aus didaktischen Gründen, weil sie ihre Schülerin auf das harte Leben vorbereiten wollte. Medeas Verhältnis zu ihr hat Agamede falsch verstanden, als hätte sich ihre Lehrerin absichtlich von ihr distanziert und sie hintangesetzt. Als Kind sehnte Agamede sich nach Liebe und Geborgenheit seitens ihrer Lehrmeisterin, die sie als Ersatzmutter betrachtete, aber zu ihrer Enttäuschung entzog diese „dem Kind die Zuneigung, nach der es brannte“ (MS 84). Diese Erfahrung hinterließ traumatische Folgen auf das mutterlose Mädchen, besonders als Medea ihr erklärte, sie weniger gefördert zu haben, „damit man ihr nicht nachsagen könne, sie ziehe die Tochter ihrer Freundin den anderen vor“ (MS 84). Dies war für Agamede die Geburtsstunde des Hasses auf ihre Erzieherin.

Trotzdem hegte sie weiter gemischte Gefühle gegenüber Medea. Einerseits hat sie Bewunderung und Verehrung für Medea übrig, andererseits spürt sie Neid auf sie und zwar nicht nur wegen deren Schönheit, sondern auch wegen Medeas Wissen um die Heilkunst. Agamede leidet nämlich unter einem Minderwertigkeitskomplex und hat eine mangelnde Selbstsicherheit, denn sie findet sich unattraktiv, sogar hässlich: sie hat eine „große Nase“ (MS 75), „die ungeschlachten Hände und Füße“ (MS 75), zu glattes Haar und schlaffe Brüste (s. MS 76). Ihren Selbsthass projiziert sie dann auf Medea, die sie als Konkurrentin sieht. Zum einen beneidet sie Medea um ihre Anziehungskraft als Frau und zum anderen ahnt sie, „dass das Wissen ihrer Lehrerin allmächtige, göttliche Züge hat im Gegensatz zu ihrem eigenen“ (Vilar 2005), denn diese ist die Priesterin der Hekate. Deshalb erhofft sich Agamede Medeas Platz als Heilerin einzunehmen, indem sie deren Ruhm zerstört, was ihr für kurze Zeit auch gelingt. Das ambivalente Verhältnis Agamedes zu Medea kommt besonders zum Ausdruck, wenn sie versucht, die fieberkranke Medea zu pflegen, doch Lyssa scheucht sie weg. Einerseits sehnt sie

sich herbei, die Liebe und Gunst ihrer ehemaligen Lehrerin zurückzuerlangen, andererseits wünscht sie sich, von Medea „ewige Dankbarkeit“ (MS 70) abzugewinnen und diese von ihr abhängig zu machen. Wenn dies ihr nicht gelingt, beharrt sie auf ihren Racheplänen, Medea vernichtend zu schlagen und denunziert Medea beim Hofrat Akamas wegen Spionage der Königin. Dabei demonstriert sie ihre heimtückische Intelligenz und Skrupellosigkeit, wenn sie bei dem Medea wohlgesonnenen Akamas alle Überzeugungskraft nutzen muss, um ihr Vorhaben durchzusetzen. Sie scheut sich auch nicht davor, Medea des Brudermordes ohne jegliche Beweise zu bezichtigen. Obwohl sie sich dessen bewusst ist, welchen „Brocken“ (MS 78) sie und Presbon damit auf Medea wälzen, bleibt sie resolut, Medea zu vernichten, auch wenn dieser „Brocken“ sie „mit erschlagen würde“ (MS 78). Letzten Endes erweist es sich jedoch als wahr, denn sie war nur ein Spielball in den Händen der Mächtigen. Sobald sie nicht mehr gebraucht wird und nicht von Nutzen ist, wird sie von Akamas aus dem Hof entfernt.

Agameda besitzt einen grenzenlosen Ehrgeiz und ist vom Lebensmotto beseelt: „Ich will nicht niemand sein“ (MS 74). Ihr hochrangiges Ziel ist gesellschaftliches Ansehen zu erlangen. Um dies zu erreichen, ist sie sogar bereit, über Leichen zu gehen, was manifest wird, wenn sie durch Lügen und Intrigen Medea als Heilerin verdrängt. Wie M. Loreto Vilar gut anmerkt, steht bei ihr der gesellschaftliche Erfolg „in direkter Proportionalität zum Verlust an Humanität“ (Vilar 2005). Agameda hat sich von ihren Landsleuten losgesagt und schmeichelt sich bei den wohlhabenden Korinthern ein, da sie sich bemüht, von ihnen akzeptiert und anerkannt zu werden. Sie verfügt über die Fähigkeit, den Menschen unter die Haut zu gehen:

„Gerade vornehme Korinther Familien riefen von Anfang an mich in ihre wohleingerichteten Häuser und hörten es gerne, wenn ich sie ehrlichen Herzens bestaunte und ihnen von den primitiven Behausungen erzählte, in denen die meisten Leute in Kolchis lebten. Daß sogar der Königspalast aus Holz sein soll, das konnten sie nicht glauben, und sie bedauerten mich und bezahlten mich um so besser, je mehr sie mich bedauerten“ (MS 70-71).

Wie sie zynisch bemerkt, koste es sie nichts, die Korinther mit solchen Geschichten in deren Glauben, „sie lebten im vollkommensten Land unter der Sonne“ (MS 76), zu bestärken (vgl. ebd.). Sie weiß ganz genau, daraus ihren Nutzen zu ziehen und eignet sich das Wertesystem der materialistisch orientierten Korinther an:

„schnell hatte ich die Kleider, die ich mir wünschte, und die Speisen, an die ich mich gewöhnte wie an die schweren süßen Weine, die man hier trinkt. [...] jetzt finde ich manchmal, wenn ich von einem Kranken komme, in meiner Tasche ein Schmuckstück. Einen Ring. Ein Halsband. Ich trage sie noch nicht, Presbon hat mir davon abgeraten. Man muß den Neid der anderen nicht herausfordern“ (MS 71).

Auch ihre weiblichen Reize setzt Agameda bewusst und gekonnt ein, um hochzusteigen. Sie unterhält Beziehungen ausschließlich zu hochrangigen Staatsmännern, obwohl sie ihr sowohl nach körperlichen als auch charakterlichen Eigenschaften widerwärtig sind: „Presbon stößt mich als Mann eher ab, sein störrisches rotes Haar, sein schwammiger Körper“ (MS 85). Trotz Akamas‘ „zu klein[em] und etwas zu unansehnlich geratene[m] Körper [...] zu groß[em], etwas zu rund geratene[m] Kopf mit den leicht vorstehenden Glupschaugen“ (MS 79) gilt er als ihre wertvollste Trophäe: „Einen größeren Reiz als den, bei dem mächtigsten und klügsten Mann

dieser Stadt zu liegen, könnte mir kein anderer verschaffen“ (MS 81). Nur mit Turon glaubt sie, „glänzend“ (MS 85) zusammenzupassen, da sie einvernehmlich ein „Zweckbündnis“ (MS 85) geschlossen haben und „[sich] gegenseitig nichts vormachen“ (MS 85) müssen.

Agameda tut alles, um sich in der korinthischen Gesellschaft zu integrieren, was ihr aber letztendlich nicht gelingt, weil die Korinther den Fremden gegenüber völlig indifferent sind.

Agameda tritt in der Gerichtsverhandlung als Hauptzeugin gegen Medea auf. Sie hat eine scharfe Zunge und „meistert die Rhetorik wie keine andere Figur im Roman“ (Vilar 2005). Als Zeugin im Gerichtsprozess gegen Medea „brachte [sie] es fertig zu verbergen, daß sie Medea haßt, daß sie ihre Rivalin ist“ (MS 198). Sie deutete jede Handlung Medeas um, als ob diese „seit langem planmäßig den Untergang des Königshauses von Korinth betrieb“ (MS 204).

Im Fall der Agameda wird ein Rollentausch vorgenommen, denn in Wolfs Roman ist Agameda eigentlich die böse Frau. Während bei Euripides Medea aus Hass handelt und Rache plant, ist hier Agameda diejenige, die von Hass erfüllt und rachsüchtig ist.

5.2.3.2.2.3 Presbon

Presbon übernimmt die Rolle des Komplizen Agamedas bei der Vernichtung Medeas. Es war seine Idee, falsche Verdächtigungen vom Brudermord gegen Medea zu schüren. Während andere Kolcher infolge unerträglicher politischer Zustände ihre Heimat verlassen, schleicht sich Presbon unter die Flüchtenden, obwohl er von Lyssa nicht verständigt worden ist. Er fühlt sich von seinen Landsleuten nicht anerkannt und sucht, wie Medea vermutet, nach der Gelegenheit, „sein überschießendes Talent, sich selbst darzustellen, anderswo anzubieten, zum Beispiel hier im glänzenden Korinth“ (MS 32). Insbesondere hasst er Medea, weil sie „seinen Wert nicht zu schätzen wußte“ (MS 33) und sinnt gemeinsam mit Agameda Rache gegen sie. In Korinth grenzt er sich von anderen Kolchern ab, da er sich im neuen Land zum hochverehrten Veranstalter der Festspiele heraufgearbeitet hat. Es kostete ihn sehr viel Mühe, denn am Anfang begnügte er sich damit, „den Abfall von der Festwiese zu räumen“ (MS 33). Jetzt hasst er alle, „die ihn in seiner Schande gesehen haben und über die Verrenkungen spotteten, die er sich abverlangte, um aufzusteigen“ (MS 33). Sein Hass gegen seine Landsleute rührt von einem Minderwertigkeitskomplex her, denn er ist „Sohn einer Magd und eines Offiziers der Palastwache in Kolchis“ (MS 33). Dafür ist sein Ego zu groß, wie Agameda bemerkt: „Seine Eitelkeit ist maßlos“ (MS 85). Er leidet an übersteigerter Ruhmsucht: „Er kann sich selbst nur fühlen, wenn ihn eine große Menge bewundert“ (MS 73). Als seine Liebhaberin kennt Agameda ihn am besten: „Er braucht jemanden, der ihm zuhört, er empfindet mehr Lust bei seinen Redeergüssen, als wenn er bei einer Frau liegt. [...] mein übertriebenes Lob erregt ihn mehr als mein Körper“ (MS 85). Presbon ist nicht so klug wie Agameda, wie Jason während dessen Zeugenaussage gegen Medea anmerkt. Sogar Akamas fühlte sich genötigt, um ihn zu unterbrechen. Gleich nach Medeas Verbannung entledigt sich Akamas seiner und er wird zusammen mit Agameda aus der Stadt gebannt.

5.2.3.2.2.4 Leukon

Zu den positiven Gestalten und Unterstützern Medeas gehört Leukon. Mit Medea verbindet ihn eine innige Freundschaft, sogar „Sympathie“ (MS 16), wie Medea bekennt. Nur mit ihr kann er über die intimsten Sachen reden (s. MS 160), etwa über den Schmerz, den er verspürt, weil seine Geliebte Arethusa eine Beziehung mit noch einem weiteren Mann pflegt.

Dieser „große, schlanke, etwas ungelenke Mensch mit dem ovalen Schädel, der wohl Spaß versteht, selbst aber keinen Spaß machen kann“ (MS 17), wie Medea ihn zeichnet, ist kein Tatmensch. Er entschied sich für ein ruhiges Leben außerhalb der politischen Machtspiele, weil er seine Hände nicht „in Blut tauchen“ (MS 153) wollte. Als junger Mensch hat er die bittere Erfahrung gemacht, als er sich einer Gruppe anschloss, die die Wahrheit über die Umstände des Todes von Iphinoe verlangte. Zur Strafe wurde er aus der Politik ausgeschlossen und musste sich mit einem zweitrangigen Posten unter den Sterndeutern abfinden (s. MS 126), obwohl er den obersten Astronomen Akamas im Fachwissen weit übertrifft. Infolgedessen zog er sich völlig zurück und pflegt den Umgang nur mit wenigen seinesgleichen.

Da er seine Landsleute, insbesondere die Gewalthaber von Korinth, in seinen Jugendjahren ganz gut kennengelernt hat, warnt er Medea rechtzeitig „vorsichtiger zu werden“ (MS 158). Er kann aber die Kraft nicht aufbringen, um ihr zu helfen: „Das ist mein Los, alles mit ansehen zu müssen, alles zu durchschauen und nichts tun zu können, als hätte ich keine Hände“ (MS 153). Nur einmal bricht er in Zorn aus und tritt für Medea ein, indem er Akamas ins Gesicht schleudert, den Pöbel gegen sie vorsätzlich angestiftet zu haben (s. MS 164), aber sogleich musste er der eigenen Sicherheit halber zurückweichen: „Dann erschrak ich. Natürlich hatte ich recht, das wußten wir beide, aber ich war zu weit gegangen.“ (MS 164)

Als Arethusa der Pest erliegt, „verfällt er in einen Zustand leidender Beobachtung“ (Mudrak 2009: 41). Kurz darauf wird Medea verbannt, was ihn zusätzlich niedergedrückt macht und er wirft sich vor, nichts getan zu haben, „um sie zu retten“ (MS 213). Zwar mag er an sich selbst nicht „die Fähigkeit zu schweigen und [s]ich wegzuducken“ (MS 157-158), aber er kann nicht anders, da die Handlungsunfähigkeit in seiner Natur begründet liegt. So kann er nur noch tatenlos zuschauen, wie Medea die Schuld an Glaukes Tod unterstellt wird und ihre Zwillinge kaltblütig mit Steinen erschlagen werden.

5.2.3.2.2.5 Oistros

Als pures Gegenteil zu negativen Persönlichkeiten erscheint Oistros, Medeas Liebhaber, der von jeder Eitelkeit und Missgunst frei ist. Sein Äußeres entspricht seinen innerlichen Qualitäten: seine „graublaue[n] eindringliche[n] Augen“ (MS 142) sind „freundlich“ (MS 142) und „forschend“ (MS 142), ohne jede Spur von Neid, die die meisten Korinther haben (s. MS 142), er behandelt jeden gleich (s. MS 155), hat ein „unbekümmertes Wesen“ (MS 155) und kümmert sich wenig darum, dass er seine Herkunft nicht kennt (s. MS 154). Er ist bei den Menschen, besonders den jungen, sehr beliebt. Als Steinmetz macht er Grabmäler für die edelsten Korinther Familien (s. MS 155) und „könnte reich sein“ (MS 155), jedoch lebt er „bedürfnislos und bescheiden“ (MS 155). Oistros ist wie Medea als „eine Idealgestalt“ (Schwinge 2003: 299)

dargestellt. Sein Beispiel zeigt, dass es in schwierigen Zeiten auch Leute gibt, die ihre moralische Integrität bewahren können.

Die Figur Oistros ist von Christa Wolf nicht frei erfunden. Der Name erscheint als Beischrift auf der sogenannten Medeiavase eines unbekanntes Vasenmalers, die um 330 v. Chr. in Canosa entstanden ist und die sich heute in den Staatlichen Antikensammlungen in München befindet (s. Oetl 2015: 46-7). Auf der Vase sind mehrere Szenen aus dem Medea-Mythos gezeichnet, unter anderem Medeas Flucht auf dem Drachenzug. Anders als in allen bekannten Überlieferungen, in denen Medea selbst den Wagen lenkt, durchbricht der anonyme hellenische Künstler die vorgegebenen mythologischen Muster, indem er Medea eine neue Gestalt, den Wagenlenker, zugesellt (s. ebd.: 50). Der junge Mann ist mit schlangenähnlichen Haarlocken und zwei Fackeln in der Hand abgebildet (s. ebd.: 49). Dieser „schrecklich schöne Jüngling“ (ebd.: 51) wird als Dämon, der Medea in den Wahnsinn treibt, gedeutet (s. ebd.). Carl Robert interpretiert die männliche Figur, die den Schlangenzug für Medea bereithält, als „Personifikation ihrer Leidenschaft“ (Robert 1881: 38). Christa Wolf muss die Münchener Vase bekannt gewesen sein, so dass sie anhand dieses Vasenbildes auf die Idee kam, eine Liebesgeschichte um ihre Titelheldin und die hier gezeichnete männliche Gestalt zu spinnen.

Die Modifizierung der Handlung in Wolfs Roman stellt unter anderem die Vertiefung des Konfliktes zwischen Medea und Jason dar, und zwar dadurch, dass nicht nur Jason Ehebrecher ist, sondern auch Medea, die einen Liebhaber hat. Die Natur der Verhältnisse mit außerehelichen Partnern ist bei den treulosen Ehegatten von Grund auf verschieden. Jason hat Affären mit anderen Frauen, unter anderem mit Arinna, die ihm gar nichts bedeuten, wovon Medea verständigt ist, aber dies scheint sie nicht zu stören. Sowohl in euripideischen als auch in anderen Gestaltungen kann von der Liebe zwischen Jason und Glauke keine Rede sein. Bei Christa Wolf entbrannt Glauke in Liebe für Jason, obwohl sie weiß, dass ihr Vater Kreon ihn zu ihr schickt. Umgekehrt, fühlt Jason nichts für die Königstochter: „Es ist ja nicht gerade überschäumende Lust, die mich anfällt, wenn ich durch ihre unförmigen schwarzen Kleider ihre Knochen spüre“ (MS 206). Außerdem zweifelt er daran, dass sie einmal fähig sein wird, „Korinth einen Erben zu schenken“ (MS 206). Spätestens nach Medeas Verurteilung ist es für ihn klar, dass ihre eventuelle Ehe zum Scheitern verurteilt ist: „Ich begann zu ahnen, daß diese Glauke vielleicht doch keine so bequeme Frau für mich werden würde, wie ich es mir erhofft hatte“ (MS 206). Auch Glauke will nach all dem, was Medea angetan worden ist, nichts mehr von Jason wissen.

Im Gegensatz zur Zweckehe zwischen Jason und Glauke geht es bei Medea und Oistros um die wahre Liebe. Für Medea ist Oistros „eine Wohltat“ (MS 155), sie strahlt, da sie eine „Wiedergeburt aus Liebe“ (MS 178) erlebt, einmal kommt sie direkt von Oistros zu Besuch bei Leukon „glühend in Schönheit und erhitzt von der Liebe“ (MS 154). Auch Oistros fühlt sich wie ein anderer Mensch, wenn er mit Medea zusammen ist, wie Leukon bemerkt: „die Lust an dieser Frau habe ihm eine neue Lust am Leben, an seiner Arbeit geschenkt, beim Näherkommen höre ich ihn in seiner Werkstatt pfeifen und singen, nur wenn sie bei ihm eintritt, wird es still“ (MS 154). Nach Medeas Verbannung leidet er dermaßen, dass er sich vernachlässigt, er schläft nicht, „wäscht sich nicht, läßt seinen Bart und sein rotes Haar wuchern, ißt kaum“ (MS 213). Er versucht den Verlust zu verkraften, indem er sich in seiner Werkstatt, in die er niemanden hineinlässt, zu Tode arbeitet (s. MS 213-214).

5.2.3.2.2.6 Turon, Arethusa und Arinna

Turon, Arethusa und Arinna sind Nebenfiguren, von denen nur Turon näher beschrieben wird, während Arethusa und Arinna ohne psychologische Tiefe gestaltet sind. Dem Turon, seinem jungen Assistenten, wirft Akamas Rücksichtslosigkeit vor: „Diese Jüngerer kennen keine Skrupel, manchmal kommen sie mir vor wie junge wilde Tiere, die durch ein Dickicht streifen, mit geblähten Nüstern nach Beute schnüffelnd.“ (MS 125). Mit diesem Bild ist auch Leukon einverstanden, denn obwohl er einer der klügsten Schüler ist, ist er auch „einer der Gewissenlosesten“ (MS 163), der nur das „rücksichtslose Interesse am eigenen Fortkommen“ (MS 163) zeigt. Wie alle anderen negativen Figuren hat auch Turon ein abstoßendes Äußeres: „ein bleicher, unglaublich dünner junger Mann mit hohlen Wangen und langen knöchigen Fingern und einem klebrigen Blick“ (MS 129) und „eng beieinanderstehenden Augen“ (MS 147) wie Glauke ihn schildert, der es dazu vor seinem „Geruch nach fauligem Schweiß“ (MS 129) und „seinem säuerlichen Atem“ (MS 147) graust. Turon wird bei dem Demeterfest der Kolcherinnen entmannt und damit hat er die Aufgabe im Roman inne, die Handlung auf die Spitze zu treiben, denn gleich danach wird Medea verhaftet. Die Einführung Turons ins Geschehen dient der Autorin dazu, um einerseits die Opfer- und andererseits die Helferrolle Medeas zusätzlich zu unterstreichen. Obwohl Medea ihm das Leben rettet, gibt er ohne jegliche Beweislage sie als Anführerin der fanatischen Weiber an.

Arethusa, die Steinschneiderin, ist Leukons Geliebte, die er mit einem alten Mann, den alle einfach „den Kreter nennen“ (MS 160) teilen muss. Ehemals wurde sie von diesem aus den Ruinen ihres Hauses hervorgezogen, als Kreta, von wo sie stammen, von der Flutkatastrophe betroffen war. Aus Dankbarkeit unterhält sie immer noch eine Liebesbeziehung mit ihrem Retter. Glauke schildert sie als eine entzückende Frau: „ihr Kopf hatte das gleiche Profil wie die Gemmen, die sie aus den Steinen herausschnitt, ihr dunkles krauses Haar war kunstvoll hochgebunden, sie trug ein Kleid, das ihre schmale Taille betonte und viel von ihren Brüsten frei ließ“ (MS 143). Sie ist auch Medeas gute Freundin, „sie lieben sich wie Schwestern“ (MS 161), bemerkt Leukon.

Arinna gehört in die Gruppe von Medeas Unterstützern. Sie ist Glaukes einzige Freundin. Ihre Freundschaft hat Medea vermittelt. Arinna versucht, Medea zur Flucht in die Öde zu überreden und in der letzten Szene des Buches erscheint sie, um Medea die Hiobsbotschaft über die Steinigung deren Kinder zu überbringen.

Aus dem oben Gezeigten lässt sich schließen, dass die neu erdachten Figuren in *Medea. Stimmen* auf Polaritäten gebaut sind. Im Unterschied zu Medeas Gegnern, die aktiv sind, sind ihre Freunde nicht fähig zu handeln. Christa Wolf wollte an diesen Beispielen modellhaft zeigen, wie sich Menschen in schwierigen Zeiten benehmen, wie sie sich gruppieren, wie sie Bündnisse eingehen, Ränke schmieden, einander und sich selbst schützen oder wie Leukon nur beobachten.

5.2.3.2.3 Kontamination in Wolfs Medea-Roman

Wolf kombiniert die Medea-Sage mit anderen Mythologemen. So wird Absyrtos von fanatischen Weibern im Bad getötet. Dies ist der Verweis auf die Ermordung des Minos, des Königs von

Kreta, der den großen Erfinder Dädalos und dessen Sohn Ikaros gefangen gehalten hatte. Um von der Insel zu flüchten, baute Dädalos Flügel aus Vogelfedern und Wachs. Sie flogen davon, aber Ikaros stürzte ins Meer, da er zu hoch stieg und die Sonne das Wachs schmolz. Dädalos fand daraufhin Zuflucht bei König Kokalos auf Sizilien. König Minos verfolgte den Geflüchteten bis dorthin und verlangte dessen Auslieferung. Die Töchter des Kokalos wollten den wertvollen Baumeister und Künstler nicht hergeben und verbrühten Minos tödlich mit heißem Wasser, während er im Bad lag (s. Graves 1974a: 283-284). In der Badewanne wird auch Agamemnon, der griechische Anführer im Trojanischen Krieg, ermordet. Seine Frau Klytaimnestra benutzte eine Axt und ihr Liebhaber Aigisthos ein Schwert, um ihn zu erschlagen (s. Graves 1974b: 50), was hier mit der Fragmentierung des Körpers von Absyrtos in Verbindung gebracht werden kann.

Im Roman *Medea. Stimmen* ist Iphinoe die ältere Schwester Glaukes. Dennoch wird sie in keiner der überlieferten Sagen als die Tochter König Kreons bezeugt. Kreon ist der Vater des Hippotes⁵⁰⁶ und der Glauke bzw. Kreusa (s. Grant/Hazel 2005: 147, 332). In den *Argonautika* von Apollonios ist Iphinoë die Botin auf Lemnos, die den Argonauten die Zustimmung der Königin Hypsipyle für deren Landung auf der Insel überbringt (Apollonios 1947: 26-27, I 703-716). So gesehen ist Iphinoe durch Rollenverschiebung in den Rang der Königstochter erhoben worden. Es mag auch sein, dass Christa Wolf andere Quellen bei der Namenswahl für die korinthische Prinzessin heranzog. In den mythischen Sagen kommt es oft vor, dass verschiedene Namen für ein und dieselbe Person angegeben werden, wie beispielsweise die Mutter des Dädalos, die unter den Namen Iphinoë, Merope und Alkippe (s. Graves 1974a: 282) erscheint. Da zwei korinthische Königinnen Merope⁵⁰⁷ hießen, bot sich die Austauschbarkeit der Namen Merope und Iphinoë im Fall von Dädalos' Mutter als geeignet an, um die zwei in familiäre Verhältnisse zu bringen. Weniger wahrscheinlich handelt sich von Iphinoë, der Tochter des Proitos, des Königs von Tiryns, auf die Bernheiden verweist (s. Bernheiden 2013: 33). Dafür spricht die Tatsache, dass diese Iphinoë⁵⁰⁸ in keinen Bezug mit der geopferten Königstochter im Roman Christa Wolfs zu bringen ist. Eher kann dieser Name mit einer anderen Sage verbunden werden, in der die als Jungfrau verstorbene Tochter von Alkathoos, König von Megara und Sohn des Pelops, den Namen Iphinoë führt (s. Graves 1974b: 38).

Der Verweis auf die Mänaden, bzw. Bacchantinnen, die Anhängerinnen und Verehrerinnen des Weingottes Dionysos, die sich bei den Kultfeiern zu Ehren dieses Gottes den ekstatischen Tänzen und Orgien hingeben, finden wir in *Medea. Stimmen* in zwei Szenen. Dabei wird Bezug genommen auf Euripides' Drama *Die Bakchen* von 406 v. Chr., in dem der thebanische Herrscher Pentheus von den wahnsinnigen Frauen, angeführt von seiner Mutter

⁵⁰⁶ Hippotes ist aus den Dramengestaltungen Euripides' und Senecas sowie aus dem Roman Christa Wolfs völlig weggelassen.

⁵⁰⁷ Die eine war die Gattin des Sisyphos und die andere die Gattin des Polybos.

⁵⁰⁸ Iphinoë, die Tochter des Proitos beleidigte mit ihren zwei Schwestern die Götter, und zwar je nach Angaben Dionysos oder Hera, wofür sie mit dem Wahnsinn bestraft wurden. Melampos bot seine ärztlichen Dienste an und forderte als Gegenleistung dafür die Hälfte des Königreiches, was Proitos zurückwies. Als auch andere Frauen wild wurden, legte er die Messlatte höher und verlangte je ein Drittel des Königreiches für sich und für seinen Bruder Bias. Dem König blieb nichts anders übrig als einzuknicken. Melampos und Bias fanden die Schwestern in den Bergen und konnten Lyssipe und Iphianassa retten, während Iphinoë stirbt (s. Graves 1974a: 211-212).

Agave, die, von der Raserei geblendet, ihren Sohn nicht erkennt, zerrissen wird. So wird der junge Absyrtos in Wolfs Roman von den frenetischen Weibern getötet und zerfleischt. In einem der nächsten Romankapitel verfallen auch die sich in Korinth aufhaltenden Kolcherinnen in Raserei und greifen infolge der Entweihung des heiligen Haines zur Genitalverstümmelung des Schänders.

Der Ausbruch der Pest in Korinth kann mit dem Ödipus-Mythos in Zusammenhang gebracht werden. Nachdem Ödipus seinen Vater Laios ermordete und seine Mutter Jokaste zur Frau nahm, wird als Strafe der Götter die Stadt Theben von der Pest geplagt (s. Graves 1974b: 8). Es soll aber nicht übersehen werden, dass Parmeniskos' Version zufolge Hera zur Vergeltung für die Ermordung von Medeas Kindern in ihrem Tempel durch die Korinther eine verheerende Seuche sandte (s. Kapitel 5.2.3.3.3.2.1). Diese Variante hat Christa Wolf umgearbeitet, indem sie das Vorkommen dieser tödlichen Krankheit nicht nach der Tötung der Kinder hat stattfinden lassen, sondern zu einem früheren Zeitpunkt vorgezogen, und zwar wenn Medea vom Pöbel gejagt wird. Allerdings tritt die Pest nicht als Rache der Götter, sondern als Folge des Erdbebens auf. Dies ist ein weiteres Beispiel wie Christa Wolf die Rationalisierung des Mythos konsequent durchführt.

In gewisser Weise kann Oistros mit dem griechischen Feuer- und Schmiedegott Hephaistos verglichen werden. Da Hephaistos hässlich geboren wurde, warf ihn seine Mutter Hera vom Olymp und er fiel in den Okeanos in der Nähe der Insel Lemnos, wo ihn die Meernymphen Thetis und Eurynome aufzogen und ihn die Schmiedekunst lehrten. Als Folge des Sturzes blieb ihm ein Hinken. Wegen des körperlichen Gebrechens war er unter den Olympiern nie als ihresgleichen akzeptiert (s. Graves 1974a: 75). Vom Charakter her war der Feuergott ein „Einzelgänger, der am liebsten in seiner vulkanischen Werkstatt arbeitete“⁵⁰⁹. Es lassen sich etliche Ähnlichkeiten zwischen dieser Gottheit und Oistros ableiten. Oistros wurde von Pflegeeltern großgezogen und von seinem Ziehvater, einem Steinmetz, erlernte er sein Handwerk. Genauso wie der olympische Gott ist er ein Eigenbrötler, der ganz seiner Kunst lebt und sich um eigene Angelegenheiten kümmert. Obwohl Korinther, ist er ein Fremder in seiner Heimatstadt wie der namhafte Schmiedegott unter anderen Olympbewohnern. Darüber hinaus hatte Christa Wolf bei der Gestaltung des Geliebten Medeas eine nicht aus dem Mythos, sondern aus dem echten Leben hervorkommende Figur, nämlich die des Sokrates, vor Augen. Ähnlich wie der berühmte Philosoph, ist Oistros immer „umgeben von jungen Leuten, für die er in seiner Werkstatt die Beschäftigung hat“ (MS 155).

Das Motiv des Abstiegs in die Unterwelt finden wir in der Szene, wenn Medea der Königin Merope in den Palastkeller folgt. Dieses archetypische Motiv ist ein Bestandteil zahlreicher Mythologeme wie der von Odysseus, Orpheus, Herakles, Theseus, Persephone, Aeneas. Zu den Symbolen der Unterwelt gehören die Höhle, der Brunnen, die Nacht, das Dunkle, das Unbekannte, das Grab, der Schatten⁵¹⁰. In den abgelegenen Höhlen des Palastes entdeckt Medea die geheime Grabstätte der Prinzessin Iphinoe und wird somit in ein dunkles Staatsgeheimnis eingeweiht. Christa Wolf vergleicht ihr Hinuntersteigen ins Kellergeschoss mit dem Abstieg in den Hades „wo gestorben und wiedergeboren wird seit alters her, wo aus dem

⁵⁰⁹ s. <https://griechische-goetter.info/hephaistos/>

⁵¹⁰ s. <https://www.psymag.de/5019/der-abstieg-in-die-unterwelt/>

Humus der Toten Lebendiges gebacken wird, zu den Müttern also, zur Todesgöttin, zurück“ (MS 18). In diesen Worten sind Reminiszenzen auf den zweiten Teil von Goethes *Faust* zurückzufinden, und zwar auf Fausts Gang zu den Müttern am Ende des ersten Aktes der Tragödie.

Auf einer mehr symbolischen Ebene finden wir das Motiv des Abstiegs in die Dunkelheit in Medeas Heilmethode der psychisch instabilen Glauke. Um die Ursache des seelischen Leidenszustandes zu bekämpfen, muss die Traumatisierte ins Innere der Psyche, in die Tiefe des Unbewussten versinken, um die verdrängten Erfahrungen aus der Vergangenheit zu Bewusstsein zu bringen. Hier lässt sich die Referenz auf Thomas Manns Roman *Joseph und seine Brüder* erkennen, in dem er die Brunnentiefe der Vergangenheit beschreibt (vgl. Janke 2010: 136).

Zur Kontamination können auch die alternativen Lebensformen in Kolchis in seinen früheren Existenzphasen mitgerechnet werden. Bezüge zu Thomas Morus *Utopia* (1516) sind dabei offensichtlich. Morus entwickelt in diesem Werk ein alternatives Gesellschaftsmodell, das von vielen Interpreten im 19. und 20. Jahrhundert als kommunistisch angesehen wird, da es auf der Insel Utopia kein Privateigentum gibt, sondern ihre Wirtschaftsordnung auf Gemeineigentum und zentralistischer Planung basiert (vgl. Viergutz/Holweg 2007: 11-12). Referenzen auf dieses Modell, das die Länder des ehemaligen Ostblocks zu realisieren versuchten, aber darin versagten, findet sein literarisches Pendant erneut in der Zeichnung der kolchischen Gesellschaftsform in Wolfs Roman. Gleichfalls gelten im Morus' Gegenstaat „Geld und Gold als Ursachen von Ungerechtigkeit, Unfreiheit, Ungleichheit und Gewalt“ (ebd.: 11) und werden als solche wenig geschätzt (ebd.). Dieses Motiv finden wir in *Medea. Stimmen* in der korinthischen Bessenheit von Gold und der kolchischen Gleichgültigkeit gegenüber demselben.

5.2.3.3 Semantische Transposition in *Medea. Stimmen*

Wie wir bereits gezeigt haben, zerfällt die semantische Transposition in diegetische, rein semantische und pragmatische Transposition. In den folgenden Unterkapiteln werden wir diese Texttransformationen einzeln behandeln.

5.2.3.3.1 Diegetische Transposition in Wolfs *Medea*-Roman

Christa Wolf ändert die Diegese nicht, jedoch hat die Handlung des Romans einen deutlichen Bezug zum Zeitgeschehen. Auf diesen Aspekt des Romans werden wir in Kapitel 5.2.3.3.4.1 näher eingehen.

5.2.3.3.2 Rein semantische Transposition in Wolfs *Medea*-Roman

Die rein semantische Transposition bezieht sich auf den Wechsel der Motivation und der Stellung der Figuren in Bezug auf den originalen Text. In Wolfs Roman sind zusätzliche Motivation und Transmotivation nach Genettes Klassifikation anzutreffen.

5.2.3.3.2.1 Motivtausch in Wolfs Medea-Roman

Christa Wolf bereichert den mythischen Stoff mit zusätzlichen Motiven, die in der originalen Sage nicht vorhanden sind. So fliehen Jason und Medea nicht nach Korinth, weil Medea Pelias töten ließ, sondern weil Kreon vorhatte, Jason als Erben einzusetzen und Akamas beauftragte, ihn nach Korinth zu holen. Der König, „der sich mit seinen Vettern auf den Thronen der umliegenden Länder auskennt“ (MS 109), hat gut vorausgesehen, dass Pelias den Thron an seinen Neffen nicht abtreten würde und dass Jason ins Exil gehen müsse. Da er selbst keinen männlichen Nachkommen hat und seine Tochter Glauke regierungsunfähig ist, war er bereit, den mittlerweile weithin bekannten jungen Helden in seinem Land Asyl zu gewähren. Es störte ihn auch nicht, dass Jason in den thessalischen Wäldern von Cheiron keine für einen künftigen Throninhaber geeignete Erziehung bekommen hatte. Dafür soll der Hof sorgen und sich zur Aufgabe machen, dem „aufnahmefähigen jungen Mann“ (MS 110) die erforderlichen Kompetenzen „anzuerziehen“ (MS 110).

Christa Wolf lässt ihre Romanfiguren aus anderen Motiven als in den überlieferten Mythenversionen handeln. So ist der Hauptgrund Medeas, Jason zum Vlies zu verhelfen und sich anschließend auf die Flucht mit den Argonauten zu begeben, nicht die Liebe zu Jason, sondern die Umstände in Kolchis und die Tötung ihres kleinen Bruders Absyrtos. Der Überlieferung zufolge verliebt sich Medea auf den ersten Blick in den jungen griechischen Helden durch Eingreifen der Göttinnen Hera und Aphrodite. Die Jason zugeneigte Hera fasst den Plan, ihm zur Hand zu gehen, indem sie bewirkt, dass der Pfeil des Eros Medeas Herz trifft, weil sie die Einzige ist, die ihm mit ihren Zauberkünsten helfen kann. Während in Mythen die Götter das Schicksal der Menschen bestimmen, lässt die Autorin des 20. Jahrhunderts die Herrscher des Olympos aus dem Spiel und ersetzt deren Vermittlung durch rationale und konkretere Motive. So fasst Medea ihre Zuneigung zu Jason erst unterwegs auf der Argo, wenn sie ihn näher kennenlernt, insbesondere wenn sie die von den kolchischen Verfolgern verwundeten Schiffsgefährten mit gemeinsamen Kräften kurieren. Sie sieht ihn als ihresgleichen an, da er auch wie sie in Heilkünsten bewandert ist (s. MS 104).

Ein anderes Beispiel der Transmotivation wird bei Medeas Verbannung, zunächst aus dem Königspalast, dann auch aus dem Stadtstaat Korinth, eingesetzt. Dies erfolgt nicht wegen Jasons Heirat mit Glauke und der Befürchtung König Kreons, sie als Zauberin könnte seinem Haus Böses antun, sondern weil sie das sorgsam behütete Staatsgeheimnis entdeckt hat.

Die Bürger von Korinth verachten Medea, nicht weil sie ihren König getötet hat, sondern weil sie sie in Hungerzeit nötigte, das Fleisch heiliger Tiere zu essen. Hier liegt der Keim des Hasses auf Medea, erzählt Jason:

„das Volk schlachtete die Pferde, aß, überlebte und vergaß das der Medea nicht. Seitdem gilt sie als böse Frau, denn, sagt Akamas, die Leute wollen sich lieber für verhext halten, als sich selbst zu glauben, daß sie Unkraut fraßen und die Eingeweide unberührbarer Tiere verschlangen, aus gewöhnlichem Hunger. Medea sagt, wer die Leute zwingt, an ihr Heiliges zu rühren, mache sie sich zum Feind.“ (MS 47)

Es gibt Versionen, denen zufolge Medeas Kinder nicht durch Steinigung, sondern an Hunger oder an der Pest starben (s. Iles Johnston 1997: 52). Christa Wolf kombiniert all die verfügbaren

Quellen und Motive neu, um eine von allen Untaten entlastete Person Medeas zur Aufführung zu bringen.

Ein völlig neues Motiv in die Geschichte bringt Christa Wolf hinsichtlich des Mordes an Absyrtos ein. Nicht Medea oder Jason töten ihn, wie in verschiedenen Darstellungen belegt ist, sondern er wird geopfert. Sein Vater Aietes ließ ihn ermorden, um sich an der Macht zu behaupten.

5.2.3.3.2.2 Umwertung in Wolfs Medea-Roman

Wie bereits erklärt, umfasst die Umwertung die Vergrößerung bzw. Verminderung der Rolle einer Person im Vergleich zum Ausgangstext sowie die Substitution der Rollen im Hypo- und Hypertext. Alle drei Verfahren finden Anwendung in Wolfs Roman.

5.2.3.3.2.2.1 Aufwertung in Wolfs Medea-Roman

Unter den Figuren, die eine bedeutendere Rolle zugeteilt bekommen, befinden sich Glauke, Medeas Amme, die korinthische Königin und Telamon, einer der Argonauten.

5.2.3.3.2.2.1.1 Glauke

Glauke ist die Figur, der Christa Wolf nicht nur eine eigene Stimme verleiht, sondern auch eine eigene Lebensgeschichte schenkt. Bei Euripides und Seneca ist Jasons Braut eine unsichtbare Figur, von der die Rede ist, aber sie selbst erscheint nicht auf der Bühne. Bei Euripides hat sie nicht einmal einen Namen und bei Seneca heißt sie Kreusa. Bei Christa Wolf hingegen kommentiert Glauke aktiv die Geschehnisse und der Leser wird mit ihrer Gefühls- und Gedankenwelt sowie mit ihrem psychischen Zustand vertraut gemacht.

Die Figur der Glauke erfüllt bei Christa Wolf viele Funktionen. Zum einen dient sie dazu, den gütigen Charakter der Medea zu zeigen. Zum anderen ist ihr die Rolle zugewiesen, durch Heirat mit Jason „das patriarchalische Machtgefüge Korinths zu sichern“ (Bernheiden 2013: 49), denn sie wird nicht Königin, sondern Jasons Königin, ein Mann, womit Iphinoes Tod gerechtfertigt wird. Des Weiteren gehört sie neben Leukon und Oistros zu Figuren, an denen aufgezeigt wird, dass nicht alle Korinther verdorben sind und dass es Leute gibt, die das Unrecht als verwerflich verurteilen. Außerdem nimmt Christa Wolf Glauke als Beispiel, um zu zeigen, dass in Korinth Frauen keine bestimmende Rolle spielen, dass sie keine „selbstbestimmten Menschen“ (Wolf 1996: 50) sind.

Glauke bekommt zwar eine Stimme, aber sie ist eine schwache und psychisch labile Person. Von klein auf lebte sie isoliert und war von ihren einander entfremdeten Eltern vernachlässigt worden, was zur Folge hatte, dass sie sozial gehemmt ist. Nach der Ermordung der älteren Tochter Iphinoe hat sich ihre Mutter Merope von der Außenwelt völlig abgeschottet. Auch beim seltenen Erscheinen in der Öffentlichkeit, beschwert sich Glauke, beachtet die Mutter sie nicht: „das habe ich ja beim Festessen gesehen an der Tafel, als sie wie eine Mumie neben dem Vater saß, der einem Leid tun konnte mit dieser Königin, und als sie mich nicht einmal

ansah, nicht einmal den Kopf nach mir umdrehte, geschweige nach mir fragte, sondern ging, einfach wegging“ (MS 141).

Wie sehr Glauke menschliche Kontakte und Berührung herbeisehnt, wird deutlich, als Kreon sie im Zorn an den Schultern packt und schüttelt, nachdem er mitbekommen hat, dass sie trotz des strengsten Verbots den Kontakt mit Medea aufrechterhält. Obwohl er grob zu ihr ist, spürt Glauke „Angst und Freude zugleich“ (MS 132), weil der Vater sie zum ersten Mal in ihrem Leben angefasst hat. Gerade durch die Berührung gewann Medea ihr Vertrauen, sie nahm sie bei der Hand, legte ihren Kopf in den Schoß und strich ihr über die Stirn (s. MS 137). Auf diese Weise gelang es ihr, sie zu entspannen und aus ihr die lang vergessenen und verdrängten Erinnerungen hervorzuholen. Als Folge der Verdrängung traten bei Glauke epileptische Anfälle auf und Medea versucht sie zu heilen, indem sie der Ursache der Krankheit auf den Grund geht. Dabei verwendet Medea die psychoanalytische Heilmethode. Glauke soll sich ins Innere ihres Unbewussten „hinablassen“ (MS 136), um die verdrängten Erlebnisse, die eine Begleiterkrankung in Form von Epilepsie auslösten, ans Licht zu bringen: „ich solle mir die Zeit nehmen und mir ein Herz fassen und mich an einem inneren Seil – so was könne man sich nämlich vorstellen – hinunterlassen in die Tiefe in mir, die ja nichts anderes sei als mein vergangenes Leben und meine Erinnerungen daran“ (MS 135). Medea hat Geduld mit ihr bewiesen und ihre Ängste „ernst genommen“ (MS 136), so dass Glauke ihrer Heilerin die innigsten Geheimnisse anvertraut. So entdeckt Medea, dass der seelische Zustand der jungen Königstochter durch ein traumatisches Ereignis aus der Kindheit verursacht wurde, als sie Zeugin von Iphinoes Abführung zum Schafott war, ein Ereignis, das sie aus ihrem Bewusstsein verdrängt hat. Eine Zeitlang scheint Glauke mit Medeas Hilfe von der Fallsucht geheilt zu sein. Außerdem versucht Medea, ihr Selbstbewusstsein einzuflößen, da Glauke als Folge des emotionsarmen Verhaltens ihrer Eltern negative Denkmuster über sich selbst entwickelt hat, was darin zu sehen ist, dass sie ihre „blasse unreine Haut, das dünne schlaffe Haar oder die linkischen Glieder“ (MS 130) hässlich findet. Dieses Minderwertigkeitsgefühl wurzelt auch in der Vernachlässigung durch die Mutter, die ihre „ältere Schwester, die schöne, die kluge“ (MS 147) Iphinoe mehr liebte als sie (s. MS 147).

Glauke ist in dem Maße selbstunsicher, dass sie denkt, das Glück mit Jason nicht zu verdienen: „Aber kann eine wie ich ein Geschenk der Götter zurückweisen, muß ich nicht die Brosamen auflesen, die mir vom fremden Tisch zufallen, sie schmecken bitter, aber doch auch süß, um so süßer, je weiter er sich von mir entfernt“ (MS 144). Als sie kurz darauf entdeckt, dass Jason und Medea sich auseinandergelebt haben, ergeht sie sich in Schwärmereien, in denen sie sich und Jason als Königspaar von Korinth sieht. Nur in Träumen kann sie ausleben, was sie in Wirklichkeit nicht zu realisieren imstande ist.

Die einzigen Freundinnen, die sie je im Leben hatte, waren Medea und Arinna. Die beiden Kolcherinnen ermutigten sie, ihre schwarzen Kleider, die sie bisher ausschließlich trug, abzulegen und gegen fröhliche Farben wie „leuchtendes Blau“ (MS 131) zu tauschen. Aber auch in den neuen Kleidern läuft sie eher schüchtern, da ihr auf einmal auffällt, dass sie wie nie zuvor männlichen Blicken ausgesetzt ist: „mit niedergeschlagenen Augen rannte ich durch die Gänge, einer von den jungen Köchen erkannte mich nicht und piffte hinter mir her, unerhört, unerhört und wunderbar, ach wie wunderbar“ (MS 131). Bernheiden (2013: 48) weist darauf hin, dass

Christa Wolf bewusst die Farbe Blau wählt, weil sie im christlich-abendländischen Kulturkreis den Himmel, das Wasser, die Treue sowie die auf Novalis zurückgehende unendliche Sehnsucht symbolisiert. Im Fall von Glauke ist das Blau mit Treue verbunden, denn sie bleibt Medea innerlich treu, wenn auch der Königshof beharrlich versucht, die beiden auseinanderzubringen. Letztendlich ist es wegen Medea, dass sie den Tod im Wasser findet. Außerdem hasst sie den Himmel von Korinth (s. MS 133), die ihre Isolierung versinnbildlicht. Seit jeher hat sie die Sehnsucht nach menschlicher Nähe gehegt und endlich fand sie sie in Medeas Freundeskreis: Arinna, Arethusa, Leukon und Oistros. Zum ersten Mal im Leben fühlt sie sich wohl und völlig akzeptiert unter diesen Menschen: „ich fühlte mich wie in eine andere Welt versetzt, meine Schüchternheit verflog, ich redete mit, fragte“ (MS 145). Auch die räumliche Umgebung mit dem „schön gepflasterten Innenhof [...], um den herum die Skulpturen des Oistros standen“ (MS 145) sowie einem „Orangenbaum“ (MS 145), unter denen sie saßen, wirkte begünstigend auf sie. Der Garten und insbesondere Arethusas Zimmer wird von ihr als eine Art Paradies, ein *locus amoenus*, wahrgenommen:

„Nie hatte ich mir vorgestellt, daß es so etwas Schönes wie diesen Raum in meiner Stadt geben könnte. [...] Ihr Raum hatte eine große Öffnung gen Westen, er war vollgestellt mit seltenen Pflanzen, man wüßte kaum, ob man drinnen oder draußen war, hier wäre gut sein, empfand ich und mein Herz zog sich zusammen, weil solche Orte, an denen sich leben läßt, mir nicht vergönnt sind“ (MS 143-144).

Im Gegensatz dazu kommt ihr der Palasthof mit dem Brunnen in der Mitte als ein *locus terribilis* vor, den sie meidet (s. MS 136), denn das ist gerade der Ort, an dem sie einen heftigen Streit zwischen Mutter und Vater nach Iphinoes Tod miterlebte und das ist der Ort, in dem ihr Leben enden wird.

Doch wird die korinthische Prinzessin mit der Zeit unter dem Einfluss Turons, der vom König als ihr Aufseher aufgestellt wurde, zunehmend misstrauisch gegenüber ihrer Heilerin. Sie gerät in einen inneren Konflikt, mit dem sie nicht fertig werden kann. Als Folge davon entwickelt sie eine Art Hassliebe zu Medea. Einerseits bewundert sie sie immer noch, andererseits verfängt sie sich in Hassgefühlen gegen sie. Wie sie zwischen Angst um ihre Helferin und die Freude über deren Untergang schwankt, zeigen die folgenden Zeilen: „Triumph und Schrecken gleichzeitig nahmen mir fast den Atem. Jetzt würde sie bekommen, was sie verdiente. Jetzt würde ich sie für immer verlieren“ (MS 142) sowie: „denn was sollte ich mit Oistros und Arethusa jetzt bereden außer das Schicksal dieser Frau, das sich, wie ich sehr genau spüre, auf eine Katastrophe zubewegt, die ich zugleich fürchte und herbeisehne“ (MS 144). Glauke ist zwischen dem, was sie aufgrund ihrer Beobachtungen selber schlussfolgert und dem, was ihr über Medea von Turon und Agameda eingetrichtert wird, zerrissen. Da sie am Anfang wegen Jason Medea als Nebenbuhlerin ansieht, ist sie mehr geneigt, ihren „Beschützern“ Turon und Agameda Glauben zu schenken, die ihr ständig einreden, Medea wirke auf sie mit ihrem verzauberten „Kräutersud“ (MS 135) ein, aber als sie erfährt, dass Jason frei ist, überwiegt ihre Intuition und sie hört immer mehr auf ihre innere Stimme, die ihr sagt, dass Medea Opfer schmutziger Hofintrigen ist. Obwohl sie den Satz: „Ich hasse sie“ (MS 139, 141) wiederholt, ruft sie ausgerechnet Medea um Hilfe, wenn sie ein erneuter epileptischer Anfall packt (s. MS 149). Ebenso gibt es Augenblicke, in denen sie versucht, sich selbst zu überzeugen, dass Medea sie

„aus Berechnung“ (MS 136) therapeutisch behandelt hat, mit dem Ziel, sie gegen ihren Vater aufzustacheln, denn Medea hat ihr zugeredet, dass es ganz in Ordnung ist, den eigenen Vater zu hassen und dass sie sich „dafür nicht schuldig zu fühlen [brauche]“ (MS 133).

In nur wenigen Momenten vermag die Königstochter den Mut aufzubringen: „ich kann ja kühn sein, wenn ich nicht Glauke bin“ (MS 133). So verummumt sie sich als Dienstmagd, um Medea, Jason und andere Kolcher am Tag deren Ankunft in Korinth zu empfangen. Auch weiß sie die ihr vorenthaltenen Auskünfte herauszubekommen: „ich stelle der Dienerschaft mit dümmlicher Miene naive Fragen, sie sind so daran gewöhnt, mich für töricht, ja für blöde zu halten, daß sie in meiner Gegenwart ungeniert reden“ (MS 142). Sie stellt sich auch naiv vor ihrem Wächter Turon dar und entzieht ihm die Information, dass sie sich mittlerweile in Erinnerung zurückgerufen hat, ihre Schwester Iphinoe am Tag der Ermordung gesehen zu haben. Bei der Gerichtsverhandlung ergreift sie, zur Überraschung aller, die Initiative, da sie den Richterspruch für „unnötig grausam“ (MS 206) hält und setzt sich dafür ein, ihrer ehemaligen Heilerin die Kinder mitzugeben. Das ungerechte Urteil gegen Medea bringt sie zur Ernüchterung, wohl „in einer Mördergrube“ (MS 148) zu leben. Diese Erkenntnis kann sie nicht verarbeiten und sie stürzt sich in den Brunnen. Damit beweist sie, dass sie eine Person mit hohen moralischen Werten ist, die solche Brutalität, einer Mutter die Kinder wegzunehmen, nicht nachvollziehen kann. „Ihr moralisches Ich schämt sich, auch für das, was sie nicht verhindern konnte“ (Ehrhardt 2000: 43). Mit dem Selbstmord sendet sie eine klare Botschaft, „dass sie mit der gewissenlosen Menschenverachtung des korinthischen Systems, dessen Mittel Mord und Rufmord sind, nichts gemein haben möchte“ (ebd.). Es gehört allerdings zu ihrem Verhaltensmuster, da Glauke „einen psychologischen Mechanismus der Selbstbestrafung“ (Hochgeschurz 1998: 114) entwickelt hat: „ach, ich bin geübt im Bestraftwerden“ (MS 129). So ist sie geneigt, die Schuld für die sich ausbreitende Pest auf sich zu laden: „Es ist alles meine Schuld“ (MS 129), obwohl sie die verheerende Seuche auf keinerlei Weise verursachen konnte.

Der Selbstmord der Glauke ist keine Erfindung Christa Wolfs. Laut Pausanias stürzte sich Glauke in den Brunnen, als sie das vergiftete Kleid anzog und die Krone aufsetzte. Beweise dafür liefert der Glauke-Brunnen, der neben dem Denkmal für Medeas Kinder in der korinthischen Agora in der Nähe von Odeion stand (s. Iles Johnston 1997: 46-47). Ihrer Intention entsprechend, Medea von allen Übeltaten zu befreien, begeht Glauke bei Wolf freiwillig Selbstmord.

5.2.3.3.2.1.2 Lyssa

Der Amme fällt bei Christa Wolf eine größere Rolle zu. Zwar stellt sie sich selber nicht dar, sondern wird in Monologen anderer Figuren erwähnt. Erstens erhält sie einen Namen – Lyssa und zweitens wird sie im Rang erhoben, statt nur Amme von Medeas Söhnen, ist sie ihre Ziehschwester, die am gleichen Tag wie Medea geboren ist. Ihre Mutter war Medeas Amme und sie hat sich „nicht einen Tag lang“ (MS 28) von Medea getrennt. Sie ist Medeas engste Freundin und innigste Vertraute, was sie damit beweist, dass sie für Medea ihren Geliebten in Kolchis zurückließ, obwohl sie schwanger war, sie sogar in die Verbannung begleitet und sie die ganze Zeit unterstützt.

Auch bei Euripides ist die Gestalt der Amme von wichtiger Bedeutung. Sie führt im Prolog die Zuschauer in das Spiel ein, wobei sie die Vorgeschichte Jasons und Medeas, angefangen von der Argonautenfahrt, über der Ermordung des Pelias und der Flucht nach Korinth, bis hin zur Entscheidung Jasons, die Königstochter zu heiraten, kurz darlegt. Zu Beginn der Tragödie des Euripides‘ stellt sie Medea als gnadenlos vor: „Ihr Herz ist schlimm, und Unrecht wird es nimmermehr / Ertragen“ (Euripides 2016: Location 64). Da sie ihre Herrin sehr gut kennt, befürchtet sie, Medea könne den König und den Bräutigam ermorden, oder noch ärger, ihren eigenen Söhnen Leid antun: „Die Kinder haßt sie, freut an ihrem Blick sich nicht – / sie brütet, fürcht ich, über etwas Schrecklichem!“ (ebd.). Ihre Prologrede ist die Vorausdeutung darauf, was sich am Ende der Tragödie tatsächlich abspielen wird.

Während die euripideische Amme aufgrund der Charakterkenntnis ihrer Gebieterin den tragischen Ablauf vorausahnt, erweitert Christa Wolf Lyssas geistige Fähigkeiten und versieht sie mit einem Scharfsinn, der ihr ermöglicht, Menschen und Verhältnisse zu durchschauen. Sie war es, die aufgrund ihres Vermögens, Menschen richtig beurteilen zu können, nur vertrauenswürdige Kolcher für die Flucht aus ihrer infolge der politischen Turbulenzen unerträglich gewordenen Heimat ausgewählt hat. Sie wittert Gefahr für Medea, lange bevor die Hetze gegen ihre Gefährtin begann. Während Medea das Gerede vom Brudermord für reines Fantasiegebilde hält, da die Leute wissen, was wirklich geschehen ist, warnt sie Lyssa davor: „nicht alle würden immer wissen, was sie wußten“ (MS 91).

Dass Lyssa eine aktivere Rolle als die tradierte Amme spielt, sieht man auch an der Tatsache, dass sie Medea vor bösen Leuten, wie etwa Agameda, schützt. So verweigert sie der Intrigantin den Zugang zum Krankenlager Medeas und ist sogar zum körperlichen Angriff bereit, denn einmal rüttelt sie Agameda an den Schultern und fährt sie scharf an, sie solle mit „dunklen Andeutungen aufhören“ (MS 73).

Darüber hinaus fungiert Lyssa als Medeas Gewissen, wenn sie ihr beispielsweise rät, vom korinthischen Fest abzusehen, da es ihr nicht helfen wird, die Korinther zu ihren Gunsten umzustimmen. Außerdem werden ihr die Kolcher ihr Beisein auf der korinthischen Feier übel ankreiden.

Lyssa ist auch ein wichtiges Bindeglied zur Tradition, denn anders als ihre Landsleute, Agameda und Presbon, sorgt sie in der Fremde für die Erhaltung der kolchischen Gebräuche, indem sie „sie an die Jüngeren weitergibt und unerschütterlich auf ihrer Einhaltung besteht“ (MS 179).

Am besten zeichnet sie Leukon: „Sie gehört zu den Frauen, die die Erde wieder anstoßen würden, falls sie einmal stehen bleiben sollte, sie hält das Leben der Menschen, die ihr anvertraut sind, fest in den Händen, man kann jeden beneiden, der in ihrer Obhut aufwachsen darf“ (MS 167).

5.2.3.3.2.1.3 Merope

Aufgewertet wird auch Königin Merope. In der vorliegenden Literatur ist die Gemahlin König Kreons nicht beim Namen überliefert worden, außer in einer Beischrift der Münchener Medeiavase aus 330 v. Chr. (s. Oetl 2015: 48, Robert 1881: 38). Jedoch ist schriftlich belegt,

dass den Namen Merope zwei korinthische Königinnen tragen, die eine ist die Gemahlin des Polybos und Pflegemutter des Ödipus und die zweite ist die Gattin des Sisyphos (s. Robert 1881: 38; Grant/Hazel 2002: 343). Carl Robert weist auf die Möglichkeit hin, dass Kreons Ehefrau tatsächlich so hieß, aber auch dass der Vasenmaler ihr diesen Namen „in Erinnerung an jene beiden anderen korinthischen Königinnen auf eigene Hand gab“ (Robert 1881: 38).

5.2.3.3.2.2.1.4 Telamon

Telamon wird bei Christa Wolf aufgewertet. In Apollonios' Epos wählt Jason unter seinen Kameraden die Begleiter aus, mit denen er vor König Aietes treten und das Vlies zurückverlangen wird. Für die Gesandtschaft werden die Söhne von Phrixos und Chalkiope (Argos, Kytisoros, Melas und Phrontis) sowie Telamon und Augeias (s. Apollonios 1947: 103, III 196-197) auserwählt. Christa Wolf vereinfacht die Handlung und lässt nur Telamon den Haupthelden zum Palast des Aietes begleiten. Bei der Begegnung mit Medea beim Brunnen ist Telamon genauso wie Jason „ungeschickt“ (MS 48), dazu ist er noch taktlos. Von ihrer Schönheit verzaubert, verhaspeln sich beide in Erklärungsversuchen über die Heiligkeit des Vlieses, wobei sie von Medea ausgelacht werden:

„Nun sollten wir die Aura eines heiligen Gegenstandes mit dürren Worten beschreiben. Wir zappelten uns ab, bis Telamon herausplatzte, das Vließ sei ein Symbol männlicher Fruchtbarkeit, worauf sie trocken bemerkte, dann sei es um die männliche Fruchtbarkeit in Jolkos wohl nicht zum besten bestellt. Ungern denke ich an die Beteuerungen, in die der arme Telamon sich verhedderte und die sie endlich mit einer lässigen Handbewegung abbrach.“ (MS 49)

Telamon ist der einzige von allen Argonauten, der in diesem Roman beim Namen erwähnt wird. Wie andere Argonauten hängt er an alten Zeiten und betrinkt sich. Auch er ist in seiner Heldenrolle degradiert, denn er ist der Schwermut verfallen und wird sogar einmal von Jason „in Tränen ertappt“ (MS 51). Jason betrachtet ihn als seinen Freund und treuen Gefährten, bis er das Vertrauen in ihn verliert, weil Telamon Medea unterstützt und in den Kneipen Stimmung gegen seinen ehemaligen Anführer macht. Dennoch versorgt er am Ende den sich selbst verwarlosenden Jason mit Essen und Trinken (s. MS 216).

5.2.3.3.2.2.2 Abwertung in Wolfs Medea-Roman

Die Figuren, die eine geringfügigere Rolle im Vergleich zum originalen Mythos haben, sind Jason und seine Argonauten sowie Kreon und seine Tochter Chalkiope.

5.2.3.3.2.2.2.1 Wolfs Entlegitimierung des Jason

Die Abwertung betrifft in erster Linie die Figur des Jason. Jason gehört in die Reihe glorreicher mythischer Helden, doch Christa Wolf unterzieht dieses in der Tradition fest verankerte Bild einer umfassenden Revision. Bereits Euripides zeichnet Jason, wie Liliana Mitrache bemerkt, „mit stark negativen Zügen“ (Mitrache 2002: 208), als einen zynischen Opportunisten, der seine

soziale Stellung fördern will, indem er eine „reine Vernunfttheirat“ (ebd.) mit einer Königstochter anstrebt (vgl. ebd.). Diese Motivation übernimmt auch Christa Wolf und geht einen Schritt weiter, indem sie ganz im Sinne des feministischen Diskurses den Helden, um mit DuPlessis zu sprechen, „delegitimiert“ (DuPlessis 1985: 108).

Aus dem glanzvollen mythischen Helden Jason hat Christa Wolf einen Schwächling gemacht. In ihrem Roman entpuppt er sich als sensibler Mann, wenn er in Medeas Armen weint (s. MS 28). Außerdem wird er häufig von Angstgefühlen überwältigt, wie bei der Einfahrt in den Fluss Phasis beim Anblick der in den Bäumen hängenden Toten. Dieses Schreckensbild hat sich ihm unauslöschlich eingeprägt, so dass er lange danach noch von Schauer ergriffen wird (s. MS 44, 59).

Auch bei der Beobachtung von Medea als Opferpriesterin, wo sie Jungstiere schlachtet und anschließend deren Blut mit anderen Weibern trinkt, überfällt ihn ein solches Entsetzen, dass er fliehen muss (s. MS 61). Dieses „grausamste und unwiderstehlichste Bild“ (MS 61) schwebt ihm immer noch vor Augen, dass er sich Medea gegenüber unsicher fühlt. Ein gemischtes Gefühl von Angst und Begehren, das er bei dieser Szene der Opferschlachtung erlebt, wird ihn auch später begleiten.

Die Aufgaben des Königs Aietes nimmt Jason ebenfalls mit Furcht entgegen. Angesichts der nahenden Gefahr überlegt er sich, die Rückeroberung des Vlieses fallen zu lassen:

„Wir mußten uns ja fragen: Sollten wir uns auf das Abenteuer einlassen, das, wie wir sehr wohl begriffen, gefährlich werden konnte, oder sollten wir einfach wieder abfahren, das Vließ, dieses dumme Fell, das mir schon über war, an seinem Ort belassen und uns zu Hause mit irgendeiner Geschichte herauswinden. Ich war nicht scharf darauf, als Leiche in den Ästen irgendeiner kolchischen Eiche zu hängen. Etwas Drittes schien es nicht zu geben.“ (MS 56)

Jason ist bei Wolf gar nicht heldenhaft dargestellt. Während im Mythos Jason mit Leichtigkeit die Stiere bezwingt und die Drachenmänner einen nach dem anderen niedermetzelt, weiß Christa Wolfs Jason gar nicht mehr, wie er die von König Aietes auferlegten Proben bestanden hat. Das Einzige, woran er sich erinnert, ist, dass er bei der Vollbringung der Aufgabe das Bewusstsein verlor, wonach Medea ihn, „elend und sterbenskrank“ (MS 62) wie er war, in einem Wald mit ihren Kräutertränken erlabte. Wolf gibt ihm nicht einmal die Gelegenheit, sich als Held zu beweisen, da es ihrem Vorhaben, das Mythisch Unwahrscheinliche ins Menschlich Begreifliche und Wirkliche zu transponieren, entspricht. Als Heros lebt er nur noch in Legenden, die um seinen Namen herum gesponnen werden (s. Kapitel 5.2.2.1). Jason verhehlt nichts vor sich, er ist sich dessen bewusst, dass er in Kolchis ohne Medea nichts vollbringen konnte: „Ohne sie, ohne Medea, wäre ich zugrunde gegangen“ (MS 62).

Bei der ersten Begegnung mit Medea wirkt Jason unbeholfen und macht sich sogar lächerlich. Ihre reizvolle Erscheinung bringt ihn in Verlegenheit und er beginnt zu stottern. Nichts von einem selbstsicheren Auftreten, das einen Helden auszeichnet. Dass Jason nicht die Selbstsicherheit wie seine Frau besitzt, sieht Bernheiden (2013: 40) in der Tatsache, dass er im Wald, weit von der Zivilisation, aufgewachsen ist. Daher ist er nicht in der Lage, das höfische Intrigennetz zu entwirren: „Zu hoch für mich, all diese schwierigen verborgenen Zusammenhänge“ (MS 47). Von der Ursache des Konfliktes zwischen Medea und den Hofleuten

kann er sich anfangs nicht einmal ein Bild machen: „irgendetwas muß mir entgangen sein, wie mir so vieles entgeht in der Wirrnis dieses Königshauses, in dessen Gewohnheiten ich mich schwer einfügen kann.“ (MS 41). Wenn ihn Medea mit der Wahrheit um das Verschwinden der Königstochter Iphinoe konfrontiert, versucht er sie „außer sich vor Angst und Sorge“ (MS 105) zum Verstummen zu bringen. Von einer strahlenden mythischen Gestalt ist also nur ein Schatten geblieben.

Im Grunde genommen wird Jason bei Christa Wolf als ein Tatenloser gezeichnet. Er gehört neben Leukon zu Beobachtern, die sich abseits halten und durch ihre passive Haltung zur Vernichtung Medeas beitragen. Das einzige Mal, wenn seine Entschlossenheit zu Tage tritt, ist, wenn er Medea auf der Flucht vor der kolchischen Flotte vor seiner Besatzung in Schutz nimmt, als diese, in Schrecken versetzt, nachdem Medea die Knochenstücke ihres Bruders ins Wasser gestreut hatte, nahe dabei waren, sie über Bord zu werfen und ihrem Vater auszuliefern. Dabei lernte Medea Jason als starken und resoluten Anführer kennen und seitdem sah sie ihn mit anderen Augen an:

„Er war wie ein Blinder durch Kolchis gelaufen, habe nichts verstanden, sich ganz in meine Hände gegeben, aber als er, das Vließ um die Schultern gelegt, sein Schiff betrat, wurde er ein anderer. Alles Tappische fiel von ihm ab, er straffte sich, seine Sorge um das Schicksal seine Mannschaft hatte nichts Unmännliches, sein umsichtiges Verhalten bei der Einschiffung der Kolcher machte mir Eindruck“ (MS 35).

Doch in Korinth, wenn die Regierenden gegen Medea vorgehen, ist er zu feige, um seiner Frau den Rücken zu stärken und sie gegen die falschen Beschuldigungen zu verteidigen, obwohl er weiß, dass sie an Absyrtos' Mord keinerlei Schuld trägt. Er lässt sich umstimmen, wenn ihm eine blühende Karriere am Hof und die Hand der Königstochter und damit die mögliche Thronfolge in Aussicht gestellt werden.

Bei Euripides rechtfertigt Jason die Eheschließung mit der Königstochter damit, dass er durch die Zeugung der Nachkommen des korinthischen Herrscherhauses seinen und Medeas Kindern den ehemaligen gesellschaftlichen Status wiederherstellen wird. Sein Motiv scheint nicht besonders überzeugend zu sein, eher geht es ihm, wie Schwinge erläutert, „um die Wiedergewinnung des alten sozialen Status für sich selbst“ (Schwinge 2003: 284) und die Kinder sind nur ein Mittel dafür (vgl. ebd.). Jasons Motiv für die Neuheirat ist auch bei Christa Wolf, zum höheren Rang aufzusteigen. Die von Jason vorgebrachte Ausrede für die Auflösung der Ehe, nämlich die künftige Kinderzeugung mit der Prinzessin, parodiert Wolf, indem sie es im Ungewissen lässt, da Glaukes Geburtsfähigkeit in Frage gestellt wird.

Getrieben von Eigeninteressen fängt Jason an, sich opportunistisch zu verhalten und sich dem Hof anzunähern. Um seine Taten zu rechtfertigen, überzeugt er sich, dass die ganze Verantwortung bei Medea liegt: „Sie hat sich selber ins Verderben gestürzt“ (MS 201). Aber in seinem Inneren ist er von Reuegefühlen geplagt und fühlt sich, was Akamas ihm entgegenhält, „zwischen [s]einer Anhänglichkeit an Medea und [s]einer Pflicht, auch Lust, dem König Kreon zu Diensten zu sein, hin- und her geworfen“ (MS 63). Deshalb hofft er, dass Medea „ihm ein reines Gewissen verschafft, indem sie alle Schuld auf sich nimmt“ (Krischel 2013: Location

1271). Obwohl sie ihn verspottet, gibt sie ihm aber gleichzeitig zur Kenntnis, dass sie ihm gegenüber „keinen Hass, eher Mitleid und Trauer [empfindet]“ (Wolf 2007).

Jasons Logik seit Anfang ihres Aufenthaltes in Korinth war, dass sie sich den dortigen Verhältnissen anpassen müssen. Mehrmals versuchte er Medea klar zu machen, dass sie sich einfügen soll und sie dazu zu bringen, ihre Fehler einzusehen. Jason „wird unter dem Druck der Verhältnisse ein anderer [...] und dann ist er auf einmal einer von denen, die ihn zur Anpassung gezwungen haben“, so Christa Wolf im Interview mit Petra Kammann (Wolf 1996: 53). Er identifiziert sich sogar mit den Korinthern: „Jetzt sage ich wir und meine die Korinther“ (MS 56). König Kreon bestärkt sein Überlegenheitsgefühl gegenüber den „Wilde[n]“ (MS 57): „Aber du gehörst doch zu uns, Jason, das sieht doch ein Blinder“ (MS 56). Kreon erlebt er wie einen „Vater“ (MS 55), der sogar besser ist als sein Vater, denn er umschmeichelt ihn mit hohen Diensten, „die eine Person erhöhen“ (MS 65) im Unterschied zu seinem leiblichen Vater, der ihn in den Wald geschickt hat. In Wirklichkeit ist er aber angewiesen auf die Gunst der Mächtigen, die ihn für ihre Pläne benutzen. Im Endeffekt erweist es sich, dass er für sie nur eine „Marionette“ (Krischel 2013: Location 1271) war, denn wenn das Spiel aus ist und Medea beseitigt wird, beachtet ihn niemand mehr und er fristet kümmerlich sein Leben „unter dem halb verfaulten Rumpf seines Schiffes“ (MS 216).

5.2.3.3.2.2.2 Wolfs Entmystifizierung der Argonauten

Genauso wie ihr Anführer Jason werden auch andere Argonauten nicht wie im Mythos als unerschrocken dargestellt. Eher hätten sie das Unterfangen aufgegeben, als dass sie bereit wären, sich den Gefahren zu stellen, wovon Jason berichtet: „Was hatte es uns gekostet, uns bis hierher, an den Rand der Welt, durchzuschlagen, so manchen Gefährten hatten wir verloren, wie oft war der Trieb umzukehren übermächtig geworden, und nur die Scham voreinander und vor denen, die uns hämisch zu Hause empfangen würden, hatte uns bei der Stange gehalten.“ (MS 43)

Von Medea werden die Argonauten als „täppisch“ (MS 33) gekennzeichnet. Außerdem sind sie ängstlich, was untypisch für Helden ist. Der Anblick der in den Bäumen hängenden menschlichen Mumien bei der Einfahrt in den Fluss Phasis flößt ihnen Furcht ein: „Der Schrecken fuhr uns in die Glieder“ (MS 44), erinnert sich Jason. Auch vor Kirke ist ihnen bange. Ihr wird nachgesagt, dass sie die verirrteten Besucher, die auf ihrer Insel anlanden, in Schweine verzaubert. Deshalb trauen sich die Argonauten nicht, mit Jason und Medea zu ihr zu gehen und halten sich in einer verborgenen Bucht versteckt (s. MS 100). Christa Wolf karikiert die Darstellung der halbgöttlichen Helden in *großen Erzählungen*, die damit zur Parodie werden. Die wenigen Schiffsgenossen, die nur der Umstand, dass sie „kein Zuhause haben, oder weil sie sich [...] von einem kolchischen Mädchen nicht trennen konnten“ (MS 57), nach Kolchis brachte, werden im negativen Licht dargestellt. Jason meidet sie, weil sie Wehmut um ihre glorreiche Vergangenheit im Alkohol ertränken und sich in Selbstmitleid suhlen. Sie sind so kläglich geworden, dass sie „für einen Krug Wein“ (MS 57) gegen Medea vor Gericht aussagen werden, besonders weil sie sich vor ihr fürchten, seitdem sie Zeugen der schauerhaften Szene waren, als sie die Gliedmaßen ihres Bruders dem Meer übergab. Mutlosigkeit zeigen die Argonauten auch, wenn Jason Proben von Aietes auferlegt werden: „Ich suchte die Blicke meiner Männer,

Ratlosigkeit bei allen.“ (MS 53) Auf diese Weise dekonstruiert Christa Wolf das Bild der starken Männer in den traditionellen Heldenerzählungen.

5.2.3.3.2.2.3 Abwertung von Kreon und Chalkiope

König Kreon wird bei Christa Wolf eine geringfügigere Rolle zuteil. Seine Stimme hört man nicht, er erscheint nur in Monologen anderer Personen. Im Unterschied zur mythischen Tradition und den Tragödien Euripides‘ und Senecas, in denen König Kreon selbst auftritt und Medea persönlich anordnet, die Stadt zu verlassen, hat Christa Wolf statt seiner Akamas als Vertreter des Staatsapparates eingesetzt. Nicht nur hat Akamas eine eigene Stimme im Roman, sondern er ist auch in allen den Staat betreffenden Entscheidungen aktiv beteiligt, und zwar dermaßen, dass er den tatsächlichen König in seiner Macht völlig delegitimiert und überschüssig macht. Als zweiter Hofastronom und Berater des Königs hat er die zweithöchste Position im Staat inne. In Wirklichkeit aber fungiert Akamas als „graue Eminenz“ in Korinth. Er ist derjenige, der im Staat das Ruder fest in der Hand hält, denn es ist, wie er in einem Gespräch mit Medea eingesteht, bei der Ausübung seiner Macht wichtig, „daß sie unsichtbar bleibt und jedermann, besonders der König, fest überzeugt ist, er allein, Kreon, sei die Quelle der Macht in Korinth“ (MS 113). Der König und sein Ratgeber sind im geheimen Wissen um die machterhaltende Opferung der Iphinoe aneinander gebunden. Akamas hatte auch bei dieser unheilvollen Entscheidung, aufgrund derer sich Kreon als Herrscher nur behaupten konnte, das Sagen. Kreon ist nicht nur in seiner königlichen Würde abgewertet, sondern ist Akamas auch intellektuell unterlegen, wie dieser in seinem Bericht beteuert: „er ist kein heller Kopf, sieht sich schnell in die Enge getrieben und verlangt dann von mir, daß ich ihn da heraushole“ (MS 115). Darüber hinaus zeigt sich Kreon sogar als Feigling, wenn er nach dem zerstörerischen Erdbeben und der darauffolgenden Pest, an der er mitschuldig ist, da er sich trotz der Warnungen der Ärzte nicht um die Bergung der Toten, sondern nur um sich selbst kümmerte, die Stadt verlassen will (s. MS 169). Kreon erweist sich auch als psychisch schwach, denn nach dem Selbstmord seiner Tochter Glauke, erleidet er einen Zusammenbruch und verschanzt sich in seinen Gemächern, in die er nur seinen Vertrauten Akamas hineinlässt, dem er auch das Spitzenamt im Staat überlässt (s. MS 218).

Neben der Abwertung ist bei der Person Kreons auch die Erweiterung im Genetteschen Sinne zu verzeichnen. Einen Moment der Schwäche des Königs in der Originalfassung, bei dem Kreon auf Medeas zudringliche Bitte ihr gewährt, noch einen Tag in Korinth zu bleiben, hat Christa Wolf in dem Maße amplifiziert, dass sie aus Kreon einen vollkommen ungeeigneten, unfähigen und von Vorurteilen behafteten Staatsoberhaupt gemacht hat. Seine Intoleranz und Engstirnigkeit demonstriert er dadurch, dass er Medea und andere Kolcher als primitive Wilde einstuft (s. MS 56).

Chalkiope spielt in den *Argonautika* von Apollonios eine aktive Rolle. Unter den angelandeten griechischen Seefahrern befinden sich ihre Söhne und sie fleht Medea an, ihren Söhnen und den fremden Gästen bei der Erbeutung des Vlieses zu helfen. Dies erleichtert Medea die Entscheidung und sie bekommt freie Hand zu handeln. Dahingegen hat Chalkiope bei Christa

Wolf eine passive Rolle. Sie sollte ihrem Vater Aietes auf den Thron folgen, doch er weiß mit List und Tücke, die alten Gesetze seines Landes zu umgehen.

5.2.3.3.2.3 Transumwertung in Wolfs Medea-Roman

Bei einigen Figuren kommt es zur Umkehrung der Rollen in Bezug auf den originalen Mythos. Eine signifikante Umkehrung, die Christa Wolf vornimmt, ist, dass nicht die Mutter, sondern die Väter ihre Kinder ermorden. Dabei ist das Motiv nicht wie bei Euripides' *Medea* Rache oder der Wunsch, nicht ausgelacht zu werden, sondern sowohl im Fall des Aietes als auch des Kreon, sich an der Macht zu halten und patriarchale Herrschaftsstrukturen zu festigen.

Dem Mythos zufolge verliebt sich Medea auf Anhieb in Jason, während es bei Wolf umgekehrt ist, Jason erliegt dem bezaubernden Charme Medeas. Seit dem ersten Augenblick, als er sie beim Brunnen Wasser trinken sah, war er von ihrer Anmut und graziösen Haltung vollkommen entzückt.

Die Rollenverschiebung zwischen Medea und Agameda ist an der Tatsache zu beobachten, dass Euripides Medea als böse Frau zeichnet, während diese bei Christa Wolf ihre ehemalige Schülerin Agameda ist. Damit Medea als Opfer dargestellt wird, war es notwendig, für die Verfolgte Verfolger zu erfinden.

Im Fall Kirke können wir zwei Verfahren aus Genettes Theorie feststellen: Rollentausch und Erweiterung. Kirke ist gemäß der mythischen Vorlage Aietes' Schwester, doch bei Christa Wolf ist sie die Schwester von Medeas Mutter (s. MS 100). Wolfs Intention war, durch diese Umkehrung sie dem Matriarchat näher zu rücken, indem sie sie „in die matriachale Linie bzw. die weibliche Genealogie eingeschrieben“ (Qin 2016: 309) hat. Die Episode mit Kirke wird im Vergleich zur ursprünglichen Sage breiter ausgestaltet. Nachdem Medea die Gebeine ihres Bruders dem Meer übergab, bestehen die Argonauten auf der Entsühnung bei Kirke, um die Götter gnädig zu stimmen. Obwohl Medea sich zu Beginn gegen das „Ansinnen, das ein Eingeständnis von Schuld in sich barg“ (MS 100) wehrt, lässt sie auf Jasons Drängen nach: „warum eigentlich nicht, dachte ich, warum nicht diese Verwandte einmal wiedersehen“ (MS 100). Kirkes Ritual mit den Worten „Blut soll von Blutschuld reinigen“ (MS 101) ist in keinerlei Hinsicht notwendig, da Absyrtos weder von Medea noch von Jason ermordet wurde, sondern von seinem eigenen Vater. Ungeachtet dieses Kompositionsfehlers war Wolfs Intention, eine Parallele zwischen Medea und ihrer Tante zu ziehen, um am Beispiel beider zu zeigen, wie patriarchale Machtstrukturen funktionieren. Kirke ist aus Kolchis vertrieben worden, da sie sich gegen den König und seiner Entourage auflehnte, was zur Folge hatte, dass „sie die Leute gegen Kirke auf[hetzen], ihr Verbrechen an[lasteten], die sie selbst begangen hatten, und es fertig [brachten], ihr den Ruf einer bösen Zauberin anzuhängen“ (MS 101). Ein Schicksal, das Medea am eigenen Leib erfahren soll. In diesem Sinne dient Kirke als Vorausdeutung dafür, was in der Zukunft auch Medea zustoßen wird.

5.2.3.3.3 Pragmatische Transposition in Wolfs Medea-Roman

Pragmatische Transposition bedeutet Genette zufolge die Modifikation der Handlung, der Objekte sowie die Korrektur des Hypotextes. Im Falle des Medea-Romans von Christa Wolf handelt es sich um eine Rückkorrektur einer uralten Legende. Da Medea bei Christa Wolf keine Mörderin ist, modifiziert sie die Handlung in den für den Mythos wichtigsten Punkten: Kreon bleibt am Leben, Glauke begeht Selbstmord, Absyrtos wird vom Vater umgebracht.

Christa Wolf nimmt eine „Umzentrierung“ (Vöhler et al. 2011: 5) thematischer Aspekte des Medea-Mythos vor. Im Gegensatz zur tradierten Darstellung der Medea als einer teuflischen Frau, setzt die Autorin andere Akzente bei der Neuschreibung der altüberlieferten Sage. Den mythischen Stoff versieht sie mit autobiographischen Zügen und verknüpft ihn mit der historischen Realität, indem sie politische, soziale und kulturelle Strukturen beider deutschen Staaten gegenüberstellt. Darüber hinaus übt sie Zivilisationskritik, indem sie die Funktionsweise von Macht und Machtmissbrauch entlarvt. Auch das Problem der Fremdheit und die damit verbundene Kolonisation und Ausgrenzung des Anderen werden in den Mittelpunkt gerückt. Dabei beleuchtet sie mit besonderer Beachtung den Sündenbockmechanismus in einer Gesellschaft. Nicht zuletzt hat der Roman *Medea. Stimmen* einen expliziten Geschlechterbezug, indem er auf die Rolle der Frau im Laufe der Geschichte hinweist. In den folgenden Unterkapiteln werden wir all diese Themen einzeln behandeln.

5.2.3.3.3.1 Autobiographische Elemente in *Medea. Stimmen*

Die Umzentrierung betrifft unter anderem die Verschiebung des Schwerpunktes auf eine persönliche Ebene, weswegen viele Kritiker *Medea. Stimmen* als autobiographischen Roman bezeichnen.

Wie in Kapitel 5.1 erwähnt, entstand der Roman *Medea. Stimmen* als Reaktion auf die bitteren Erfahrungen Christa Wolfs während des sogenannten deutsch-deutschen Literaturstreits⁵¹¹. Die Debatte eröffnete die Publizierung der regimekritischen Erzählung *Was bleibt*⁵¹², in der die psychischen Folgen einer durch die Stasi-Beamten observierten Frau nahegelegt werden. Der zur Zeit der DDR-Diktatur entstandene Text lag elf Jahre lang in der Schublade, bis er erstmals im Juni 1990 das Tageslicht erblickte. Den Kritikern bot sich der Anlass, Christa Wolf Vorwürfe zu machen, den Text erst publiziert zu haben, als sie sicher vor Repressalien des ehemaligen Staates war. Jahrzehntlang galt Christa Wolf als „moralische

⁵¹¹ Umfassende Analysen zum deutsch-deutschen Literaturstreit bieten folgende Studien: Deiritz, Karl / Hannes Krauss (Hrsg.) (1991): *Der deutsch-deutsche Literaturstreit oder „Freunde, es spricht sich schlecht mit gebundener Zunge“*. Analysen und Materialien. Hamburg/Zürich: Luchterhand; Thomas Anz (Hrsg.) (1991): *„Es geht nicht um Christa Wolf“*. *Der Literaturstreit im vereinten Deutschland*. München: Edition Spangenberg [erweiterte Neuauflage 1995, Frankfurt a.M.: Fischer Verlag]; Wittek, Bernd (1997): *Der Literaturstreit im sich vereinigenden Deutschland. Eine Analyse des Streits um Christa Wolf und die deutsch-deutsche Gegenwartsliteratur in Zeitungen und Zeitschriften*. Marburg: Tectum Verlag; Papenfuß, Monika (1998): *Die Literaturkritik zu Christa Wolfs Werk im Feuilleton. Eine kritische Studie vor dem Hintergrund des Literaturstreits um den Text „Was bleibt“*. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag (wvb)

⁵¹² Der Titel ist eine intertextuelle Anspielung auf Friedrich Hölderlins Gedicht *Andenken* (1808).

Instanz“ (Hilmes/Nagelschmidt 2016: 48) sowohl in Ost als auch in West (vgl. ebd.) und nun sah sie sich konfrontiert mit einem Angriff auf ihre Person und ihr literarisches Schaffen. Die Diffamierungskampagne war angeführt von Ulrich Greiner und Frank Schirrmacher. Greiner (1990a) nannte sie eine „Staatsdichterin der DDR“ und charakterisierte die Veröffentlichung der Erzählung als „eine miese Ironie“ (ebd.). Er warf ihr nicht nur Mangel an Mut vor, da sie den Text veröffentlichte, als ihr keine Gefahr mehr drohte, sondern auch das Fehlen von Aufrichtigkeit gegen sich selbst sowie von „Feingefühl gegenüber jenen, deren Leben der SED-Staat zerstört hat“ (ebd.). Im ähnlichen Ton bezeichnete Schirrmacher sie als „Repräsentantin des Systems“ (Schirrmacher 1991: 85), die seit Beginn ihrer schriftstellerischen Karriere daran gearbeitet habe, die DDR zu retten (s. ebd.: 78). Seinen Beitrag zur Diskussion hatte auch Marcel Reich-Ranicki, der bereits 1987 die Diffamierung Christa Wolfs mit einer harschen Kritik einleitete (s. dazu Hilmes/Nagelschmidt 2016: 346).

In der weiteren Folge entflammte sich der Literaturstreit um die Frage, inwiefern die in der ehemaligen DDR gebliebenen Autoren wie Christa Wolf, Stefan Heym, Stephan Hermlin, Volker Braun, Heiner Müller, Christoph Hein, „zur Stabilisierung des Systems beigetragen“ (Hilmes/Nagelschmidt 2016: 48) und „durch ihr Wirken dem Staat zu seiner Dauer verholfen hätten“ (ebd.: 48-49). Der ganze Stellenwert der DDR-Literatur wurde in Frage gestellt: „Es gab das pauschale Verdikt, durch die Publikation der Texte in der DDR den Staat legitimiert, Stillhalteliteratur geliefert und ‚Sklavensprache‘ gesprochen zu haben, sozusagen ein Komplize der Staatsmacht gewesen zu sein und ästhetisch minderwertige Literatur produziert zu haben“ (ebd.: 222). Die Debatte, die um die Erzählung Christa Wolfs begann, ging bald weit über die Grenzen der Literatur hinaus und nahm eine politische Dimension an. Wolf Biermann resümiert es in seinem prägnanten Satz: „Es geht um Christa Wolf, genauer: Es geht nicht um Christa Wolf“ (Biermann 1990). Auch Uwe Wittstock zieht das Fazit, dass es weniger um Literatur ging, als um „eine exemplarische Abrechnung mit exemplarischen Lebensläufen. Die Schriftsteller sind Stellvertreter“ (Wittstock 1991: 207). Desgleichen kommentiert Manfred Züfle, wenn er schreibt, dass der Medienstreit politische Dimension annahm: „Der Hetze gegen die bekannten Autoren der DDR liegt der Wunsch zugrunde, diesen vergangenen Staat insgesamt als ein Nichts im Abgrund der Zeit verschwinden zu lassen“ (Züfle 1996: 311). Nicht nur, dass den DDR-Autoren „jegliche moralische Integrität abgesprochen“ (Hilmes/Nagelschmidt 2016: 49) wurde, sondern kam auch die Frage nach deren Verstrickung in die Spitzeltätigkeit für die Stasi (vgl. Schnell 2003: 524) auf die Tagesordnung.

In der nächsten Phase weitete sich der Literaturstreit zu einer Abrechnung mit der ganzen engagierten west- und ostdeutschen Nachkriegsliteratur aus (vgl. Hilmes/Nagelschmidt 2016: 222, 263), die Ulrich Greiner mit dem Stichwort „Gesinnungsästhetik“ (Greiner 1990b) abqualifizierte. Der Begriff hat pejorativen Nachklang und bezeichnet eine „ästhetische Position, in deren Wertehierarchie politische, ideologische oder moralische Werte über ästhetisch-formalen Werten rangieren“⁵¹³. Die Gesinnungsästhetik, so Greiner, „war das herrschende Merkmal des deutschen Literaturbetriebes“ (Greiner 1990b) in der DDR wie in der BRD, denn nahezu alle namhaften Schriftsteller der Nachkriegsgeneration befassten sich vor allem mit

⁵¹³ s. https://literaturkritik.de/public/online_abo/lexikon-zur-literaturkritik-literaturkritik-gesinnungsasthetik,10,1,62

außerliterarischen Themen wie Restauration, Faschismus, Klerikalismus, Stalinismus etc. (vgl. ebd.).

Die westdeutschen Medien und Kritiker konnten Christa Wolf ihr Eintreten gegen die Vereinnahmung der DDR durch die BRD nicht verzeihen. In ihrer Rede am 4. November 1989 bei der Großkundgebung auf dem Berliner Alexanderplatz äußerte sie die Hoffnung auf einen reformierten, demokratischen Sozialismus (s. Hilmes/Nagelschmidt 2016: 217). Kein anderer Autor in der DDR, so Thomas Anz, hat „soviel Trauerarbeit über den Verlust ehemaliger Hoffnungen geleistet und so stark auf kritische Selbstbefragung gedungen wie sie“ (Anz 1991a). Das Plädoyer Wolfs und anderer DDR-Künstler und Intellektueller für die Reformierung des Realsozialismus stieß im Westen auf Unverständnis und wurde bald als „Selbstillusionierung“ (Hilmes/Nagelschmidt 2016: 222) apostrophiert.

Für Thomas Anz liegt es nahe, dass die Disqualifizierung Christa Wolfs u. a. als Versuch, „die westdeutsche Überlegenheit und die ostdeutsche Minderwertigkeit auch auf dem Gebiet der Literatur zur Schau zu stellen“ (Anz 1996a), gelesen werden kann. Die Verteidiger der ostdeutschen Autoren warfen ihren Kritikern vor, „in der Pose selbstgerechter Sieger“ (ebd.) aufzutreten und einseitige Wertungen zu treffen (vgl. Hilmes/Nagelschmidt 2016: 49). Unter den Verteidigern Christa Wolfs aus dem Westen waren linksorientierte Intellektuelle wie Walter Jens und allen voran Günter Grass, der Protest gegen die mediale Verurteilung seiner Schriftstellerkollegin einlegte und sie in besonderer Weise ermutigte⁵¹⁴.

Im Januar 1993 wurde die Kritik an Christa Wolf noch schärfer nach dem Geständnis ihrer Stasi-Mitarbeit im Zeitraum von 1959 bis 1962: „Unter dem selbstgewählten Decknamen ‚Margarethe‘ plauderte sie drei Jahre lang Details über Kollegen aus, politische, aber auch intime. Die Galionsfigur der DDR-Identität als zaghafte Opportunistin – später wurde sie selbst von der Stasi bespitzelt“, stand im *Spiegel* in der Ausgabe vom 25. Januar 1993⁵¹⁵. Diese Entdeckung „hat ihre persönliche Glaubwürdigkeit in Frage gestellt“ (Mitrache 2002: 211). Während die einen die Erzählung *Was bleibt* nun „wie eine vorgezogene Selbstrechtfertigung“ (Schnell 2003: 524) lesen, sind die anderen der Meinung, dass der Text nicht so einfach auf „nachträgliche Selbstheroisierung und Märtyrerstilisierung“ (Gottwald 2000: 68) reduziert werden darf, sondern „als Werk der Selbstkritik und bewußten Selbstentlarvung, [...] als Ausdruck tiefgreifender Zweifel, Schuldeingeständnisse und dadurch ausgelöster Identitätskrisen“ (ebd.: 68-69) gesehen werden soll.

Im Endeffekt stellte sich heraus, dass diese Kommentare maliziös waren, denn die Autorin veröffentlichte 1993 zur Verteidigung ihrer Person ihre Stasi-Akten in Buchform unter dem Titel *Akteneinsicht Christa Wolf. Zerrspiegel und Dialog. Eine Dokumentation*, aus denen hervorgeht, dass sie keine relevanten Informationen lieferte und ihre Kollegen nicht denunziert hatte, weshalb die Stasi die Zusammenarbeit abbrach. Die Akten umfassen 42 Bände, die davon zeugen, dass sie selbst unter ständiger Überwachung durch die Staatssicherheit von 1965 bis 1989 stand.

Christa Wolf fühlte sich von der Hetzkampagne der Medien zutiefst getroffen und verletzt. Vor dem Hintergrund dieser Ereignisse zog sie sich für zehn Monate ins kalifornische

⁵¹⁴ s. dazu Hilmes/Nagelschmidt 2016: 262f

⁵¹⁵ <https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13680284.html>

Santa Monica zurück. Laut einer Tagebuchnotiz konnte sie vor Ort über die Kolonisierung und die Verbrechen der Kolonisatoren Überlegungen anstellen, wobei sie die Indianer mit den Ostdeutschen verglich, weswegen sie erneut von der deutschen Presse aufs Korn genommen wurde, die ihr Anmaßung vorwarf (vgl. Hilmes/Nagelschmidt 2016: 49). Die Idee, nach dem Cassandra-Projekt wiederum auf eine weibliche mythologische Figur, die von der männlich dominierten abendländischen Kultur zur Kindermörderin umgeformt wurde, zurückzugreifen, und sie mit ihren persönlichen Erfahrungen im Medienrummel zu verbinden, indem sie sie als Opfer der Diffamierung darstellen lässt, bekam konkrete Umriss in Erwägungen „über Herrscher und Beherrschte, über Macht und deren Missbrauch, über Eigenes und Fremdes“ (ebd.). All diese Aspekte hat Wolf in der Neubearbeitung des Medea-Mythos eingebaut.

Volker Krischel (2013: Location 1555) sieht eine Parallele zwischen der Autorin und ihrem fiktiven Charakter in der Tatsache, dass beide aus dem Osten stammen und im Westen ein hohes Ansehen genießen. Wie Medea, die in Kolchis wie in Korinth einen guten Ruf als Heilerin hat, so war auch Christa Wolf eine geschätzte Schriftstellerin sowohl in der DDR als auch in der BRD. Doch letztendlich wird der Ruf beider „auf unfaire Art demontiert“ (ebd.). Es geht deutlich hervor, dass Christa Wolf sich mit ihrer Titelheldin identifiziert. Wie die Verfasserin fühlt sich auch die Hauptfigur ihres Romans fremd im neuen Heimatland und wie sich die Autorin mit den alten Werten der DDR und den neuen des wiedervereinigten Deutschlands auseinandersetzen musste, gerät auch Medea in einen Konflikt mit dem Wertesystem ihres Fluchtortes Korinth (vgl. Mitrache 2002: 212). Die Schlussworte Medeas beinhalten die tiefste Enttäuschung und Resignation in der Konstatierung, dass es keinen Platz auf der Erde für sie gibt: „Wohin mit mir. Ist eine Welt zu denken, eine Zeit, in die ich passen würde. Niemand da, den ich fragen könnte. Das ist die Antwort.“ (MS 224) Diese Worte referieren auf den Titel von Wolfs Roman *Kein Ort. Nirgends* und unterstreichen noch einmal nachdrücklich Wolfs historischen Pessimismus (s. Kapitel 5.2.3.3.4.1.2). Die Autorin weist darauf hin, dass „die Welt durch alle Zeiten hindurch, bis in die aktuelle Epoche hinein, so inhuman und verlogen ist, wie Medea es am eigenen Leib erfahren hat“ (Bernheiden 2013: 90). Auch mit den Worten „Was bleibt mir. Sie verfluchen.“ (MS 224) knüpft die Autorin an einen anderen Titel von ihr, und zwar an die Erzählung *Was bleibt*, an. Dies ist die direkte Referenz auf den Medienrummel, der die Veröffentlichung dieser Erzählung begleitete und der letzten Endes auch Anlass für den Medea-Roman war.

Die Schlusssätze sind eine Variation des Tragödienendes bei Euripides: dort verflucht Jason Medea, bei Wolf hingegen belegt Medea diejenigen, die ihr Leid zugefügt haben, mit einem Fluch. Laut Ulrich Klingmann kehrt Christa Wolf mit dem Fluch Medeas zur mythischen Urzeit und zum „übernatürlichen Ausdruck von Macht“ (zitiert nach Qin 2016: 390⁵¹⁶) zurück. Der Fluch ist nämlich „das Schlimmste, was einem Menschen der archaischen Zeit widerfahren konnte“ (Bernheiden 2013: 90). Nach Marie-Luise Ehrhardt wird mit dem Fluch „die alte chthonische Welt der Hekate“ (Ehrhardt 2000: 51) sowie der uralten Rachegöttin Nemesis, „die unterscheiden kann zwischen Gut und Böse“ (ebd.), heraufbeschworen. Darüber hinaus hat der Fluch für Medea eine tiefere Bedeutung, und zwar „daß die göttliche Fähigkeit des Erkennens von Gut und Böse, von Wahr und Falsch in ihrem Ich wohnt“ (ebd.: 52), denn Wolfs Medea ist

⁵¹⁶ Klingmann, Ulrich (1998/1999): Zur Problematik des Gegensatzes zwischen Macht und Leben in Christa Wolfs Roman *Medea*. Stimmen. In: *Acta Germanica* 26/27, S. 117-131, hier S. 119

ein Individuum am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts, „das das Göttliche in sein moralisches Ich internalisiert hat und das aus göttlich-moralischem Selbstbewußtsein zu urteilen vermag.“ (ebd.)

Laut Liliana Mitrache (2002: 212) drückt Christa Wolf mit den Worten „Wohin mit mir [...]“ (MS 224) die Identitätskrise aus und stellt ihre Rolle als Schriftstellerin in Frage. Georgina Paul erkennt hier die Sehnsucht der Autorin nach der verlorengegangenen Utopie des Sozialismus, einem Projekt, „das auf dem Traum von Menschenliebe, auf der von vielen mit großer Leidenschaft verfolgten Vision einer gerechten Gesellschaft basierte und das dennoch in Gewalt und Ungerechtigkeit mündete“ (Paul 1997: 239). Für Koskinas spricht in den letzten Sätzen aus Medea „the hopelessness of a woman who cannot adapt to the new conditions of the new order“ (Koskinas 2012: 196). Wie ihre Medea war Wolf nach der Wende verzweifelt über den Verlust der Heimat und hat in dem neuen wiedervereinigten Staat viel zu leiden gehabt.

5.2.3.3.2 Rückkorrektur der euripideischen Medea-Version

Christa Wolfs Hauptanliegen war es, Medea zu rehabilitieren und sie von allen ihr angelasteten Untaten freizusprechen. Dabei benutzte sie als Vorlage die antiken Quellen, die vor Euripides entstanden sind. Die Autorin unternimmt den Versuch, diese älteren Varianten der Medea-Sage zu revitalisieren und die Gültigkeit für diese Fassungen zu beanspruchen. Wichtig für die Gestaltung ihrer Medea-Geschichte war die aus dem 7. Jahrhundert v. Chr. stammende Version des Epikers Kreophylos von Samos, die Christa Wolf durch den Artikel im LIMC von Margot Schmidt bekannt wurde (s. Hochgeschurz 1999: 34-5; Schwinge 2003: 298; Schwinge 2004: 205). Kreophylos zufolge hat Medea den korinthischen König Kreon umgebracht, weshalb sie die Flucht ergreifen musste. Sie floh nach Athen, ihre kleinen Söhne im Hera-Tempel zurücklassend. Aus Rache für den Königsmord töteten Kreons Verwandte die Kinder und, um die Tat zu verschleiern, verbreiteten sie das Gerücht, Medea habe ihre Kinder selbst ermordet. Gerade diese Version übernimmt Christa Wolf, verwirft jedoch das Regizid-Motiv, um ihre Medea als unschuldiges Opfer darzustellen.

5.2.3.3.2.1 Dekonstruktion der Medea als Kindermörderin

Wolf schrieb ihre Medea-Version als Gegengewicht zu der des Euripides (s. Wolf 1997: 15). Allerdings bleibt die Frage offen, ob Euripides derjenige war, der Medea zur Kindsmörderin machte und wenn ja, ob es bereits in der Antike Versuche gab, Medea von dieser Gräueltat zu entlasten⁵¹⁷. Vor Euripides befasste sich mit der korinthischen Medea⁵¹⁸ außer Kreophylos auch der Dichter Eumelos von Korinth im 8. Jahrhundert v. Chr. In dem ihm zugeschriebenen Epos *Korinthiaka*, das nicht erhalten geblieben ist, jedoch von Pausanias im späten 2. Jh n. Chr. zitiert

⁵¹⁷ An dieser Stelle muss auf zwei Artikel von Ernst-Richard Schwinge hingewiesen werden: *Wer tötete Medeas Kinder?* (2004) und *Medea bei Euripides und Christa Wolf* (2003), in denen er dieser Fragestellung gründlich nachgeht. Auch im Artikel von Peter Arnds *Translating a Greek myth: Christa Wolf's Medea in a contemporary context* (2001) wird diese Frage erörtert.

⁵¹⁸ Der Medea-Mythos umfasst einen vierteiligen Sagenkomplex: die kolchische, die iolkische, die korinthische und die athenische Medea (s. Shah 2014: 44).

wird, tötet Medea ihre Kinder zufällig. Nach Eumelos' Version bekam Aietes von seinem Vater, dem Sonnengott Helios, die Stadt Korinth geschenkt. Aietes ernannte Statthalter, um über die Stadt zu regieren, doch baten die Korinther Medea, die mittlerweile als Jasons Gemahlin in Iolkos residierte, die Herrschaft zu übernehmen. Nach dem matrilocalen Prinzip wurde somit auch Jason König von Korinth. Nach der Geburt der Kinder brachte Medea sie in den Hera-Tempel, um sie mit Hilfe von Zauberkunstgriffen unsterblich zu machen. Medea selbst war göttlicher Abstammung und somit unsterblich, während der Vater der Kinder Jason zu den Sterblichen gehörte. Versehentlicherweise versagten jedoch die Zauberkunststücke und die Kinder kamen dabei ums Leben. Jason erwischte Medea bei der Tat und da er ihr die Kindertötung nicht verzeihen konnte, verließ er sie und ging nach Iolkos zurück⁵¹⁹.

Nach dieser Fassung tötete Medea die Kinder unabsichtlich. Medea als Täterin, die einen willkürlichen Mord an den eigenen Kindern begeht, taucht erstmals im 5. Jahrhundert v. Chr. auf. Es gibt eine bis heute geltende, fest verankerte Meinung, dass es Euripides' Erdichtung war, obwohl einige Forscher daran zweifeln und davon ausgehen, dass Neophron, ein Zeitgenosse Euripides', als erster diese Variante dargeboten hatte.⁵²⁰ Von Neophrons Drama *Medea* sind nur einige Fragmente überliefert worden und es lässt sich nicht feststellen, ob es dem des Euripides vorausgeht. Dennoch blieb die Überzeugung, dass Euripides diese Variante erfunden hat. Zugunsten der These, dass Euripides diese Innovation einbrachte, spricht eine angeblich von Parmeniskos stammende Anekdote, dass Euripides mit 5 Talenten von den Korinthern, die in offener Feindschaft mit den Athenern standen, bestochen worden war, um die Korinther von der Schuld, die traditionell ihren Vorvätern zugeschrieben wurde, loszusprechen (vgl. McDermott 1989: 13). Wie dem auch sei, bleibt die Version von Euripides für die späteren Generationen die einflussreichste und Christa Wolf verfasste ihren Roman vor allem als Antwort zu Euripides' Bearbeitung des Medea-Stoffes.

Eine weitere antike Version, in der Medea nicht die Mörderin ihrer Kinder ist, stammt von Parmeniskos, dem griechischen Philologen aus dem 2/1. Jahrhundert v. Chr. Seiner Variante⁵²¹ zufolge sollen die korinthischen Frauen sich widersetzt haben, von einer Fremden und dazu noch Magierin beherrscht zu werden. Laut Parmeniskos hatte Medea vierzehn Kinder, sieben Söhne und sieben Töchter, die auf dem Altar des Hera-Tempels, in dem Medea sie geschützt glaubte, von den Korinthern ermordet wurden. Zur Strafe ließ Hera eine verheerende Seuche über die Stadt verbreiten, woran viele ums Leben kamen. Um die Blutschuld zu sühnen, stifteten die korinthischen Bürger einen Bußkult, nach dem in jedem Jahr sieben Knaben und sieben Mädchen aus vornehmen Familien Medeas Kinder im Heiligtum der Hera versöhnen sollen⁵²². Das Motiv der Einrichtung des Sühnekultes sowie das Motiv der Seuche benutzt Christa Wolf in ihrem Roman. Wie aus dem oben Gesagten ersichtlich ist, kombinierte die Autorin verschiedene Quellen bei der Gestaltung ihrer Medea-Fassung.

⁵¹⁹ Zum Inhalt des Epos *Korinthiaka* vgl. Jirikowski-Winter (2013: 15-16, 85); McDermott (1989: 10-11); Hochgeschurz (1998: 34-35).

⁵²⁰ s. dazu McDermott (1989: S. 10-20); Iles Johnston (1997: 44-70); Schwinge (2003: 277, 285)

⁵²¹ Zum Inhalt von Parmeniskos' *Medea* vgl. <https://diotima-doctafemina.org/translations/greek/hypotheses-and-selected-scholia-to-euripides-medea/>

⁵²² Zum Sühnedienst der korinthischen Jungen und Mädchen s. auch Iles Johnston (1997: 47).

Christa Wolfs *Medea* weicht in den wesentlichsten Zügen von dem von Euripides geprägten Bild der Kindermörderin ab. Sie schrieb ihren Roman mit dem deutlichen Ziel, Euripides' Gestaltung in Frage zu stellen, indem sie auf die *Medea*-Urerzählungen zurückgriff. Sie wollte nachforschen, warum Euripides' Tragödie in den späteren Jahrhunderten die einflussreichste Version war, warum andere Verfasser sie fraglos akzeptierten, zumal die früheren Fassungen vorhanden waren.

Euripides schrieb *Medea* als Mittelteil einer Trilogie (s. Shah 2014: 46). Die zwei anderen Dramen, *Peliades (Die Peliastöchter)*⁵²³ und *Aigeus*, sind nicht erhalten geblieben. Im ersten Trauerspiel werden die Ereignisse um *Medea* und *Jason* in *Iolkos* und im zweiten um *Medea* in *Athen* nach der Flucht aus *Korinth* aufgeführt (vgl. ebd.). Der einzige überlieferte Teil der Trilogie, *Medea*, „fand eine Unmenge an Nachahmungen“ (ebd.). Der römische Dramatiker *Seneca* gilt als Vermittler des von Euripides dargebotenen *Medea*-Stoffes an die Neuzeit (vgl. Mitrache 209). *Senecas* Tragödien unterscheiden sich von den klassisch-griechischen durch grausame Szenen. So wird der Akt der Kindertötung durch *Medea* auf der Bühne vorgeführt, während er bei Euripides vom Chor nacherzählt wird. Im Großen und Ganzen wird *Medea* bei *Seneca* als eine rachgierige und rasende Furie dargestellt (vgl. ebd.).

In seiner Analyse der euripideischen *Medea* stellt *Ernst-Richard Schwinge* fest, dass sie im Unterschied zu *Senecas* und späteren Bearbeitungen des Stoffes „keine Leidenschaftstragödie, sondern eine Tragödie der verletzten Ehre“ (*Schwinge* 2003: 276) ist. *Medea* wiederholt das ganze Drama hindurch, dass sie nicht verlacht werden will und vollzieht ihre Rache an *Jason* „nicht aus Leidenschaft, Haß und Zorn, sondern aus Sorge um ihr Ansehen, ihre Ehre, die sie durch *Iasons* neue Heirat angetastet sieht“ (ebd.). Dabei lässt sie sich vom „althergebrachte[n] Ehrenkodex der Adelsgesellschaft“ (ebd.) leiten, so dass *Medea* im Grunde genommen „nichts anders als ein weiblicher Repräsentant der männlich dominierten Heroen-Aristokratie“ (ebd.) ist. Weiterhin bemerkt *Schwinge*, dass Euripides' *Medea* „ausschließlich rational bestimmt“ (ebd.: 279) ist, dass sie ihre Rache systematisch und strategisch vorbereitet (ebd.), denn „[a]llererst so konnte sie überhaupt kommunikel, also – zumindest für die fast ausschließlich männlichen Zuschauer – zu einer Figur möglicher Identifikation werden“ (ebd.: 277).

Auf ähnliche Weise interpretiert *Liliana Mitrache* Euripides' Bühnendichtung. Ihr zufolge agiert die in ihrem Ehrgefühl gekränkte *Medea* nach den in der Gesellschaft geltenden männlichen Werten (*Mitrache* 2002: 208) sowie nach der männlichen Heldenethik (ebd.: 213). Zwar sieht *Mitrache* in *Medeas* Rachegründen einen Mangel an Überzeugungskraft, doch trotz dieser Motivationsschwäche wird sie vom griechischen Publikum akzeptiert, zumal sie eine Fremde ist (ebd.: 208). Die Tatsache, dass sie eine Barbarin ist, gestattet den damaligen Zuschauern, sich von ihr zu distanzieren (ebd.).

Für *Mira Shah* (2014: 45) ist Euripides Stück vor allem ein Rachedrama. Das Rachemotiv der euripideischen *Medea* liegt in dem Wunsch, *Jason* völlig zu vernichten, indem sie, so

⁵²³ Mit dem Mord des *Pelias* durch seine Töchter befasst sich auch die fragmentarisch überlieferte Tragödie von *Sophokles: Rhizotomoi (Die Wurzelschnederinnen)*. *Sophokles* schrieb noch ein Drama über *Medea Kolchides (Die Kolcherinnen)*, von dem ebenfalls nur Fragmente vorliegen und in dem *Medeas* Hilfe an *Jason* bei der Gewinnung des Goldenen Vlieses thematisiert wird (vgl. Shah 2014: 45-46).

schmerzhaft es auch für sie sein mag, ihre gemeinsame Nachkommenschaft umbringt. Um ihm die Möglichkeit zu neuen Kindern zu vereiteln, tötet sie seine zukünftige Braut Glauke.

Christa Wolfs Medea ist grundverschieden von der des Euripides. Wie Schwinge bemerkt, unterscheidet sie sich von Euripides' Medea „so radikal, daß sie allenfalls noch den Namen mit ihr gemeinsam hat“ (Schwinge 2003: 293-294). Wolfs Intention war, Medea zu einer Heiligen zu erheben, um sie als unschuldiges Opfer darstellen zu können (vgl. ebd.: 296).

5.2.3.3.2.2 Dekonstruktion der Medea als Brudermörderin

Im Motiv der Ermordung des Absyrtos finden wir neben der Rückkorrektur noch drei weitere Verfahrensweisen im Sinne von Genettes Intertextualitätstheorie: Modifizierung der Handlung, Erweiterung und Kontamination. Wie wir im Folgenden sehen werden, umfasst die Kontamination dieser Episode zwei Motive: den Tod des Stellvertreterkönigs sowie den Mythos von Osiris und Isis.

Die Ursagen berichten nicht vom Mord an Absyrtos durch Medea. Dieses Motiv wurde erst später hinzugefügt. In ihrem Artikel *Der erste Mord* untersucht Mira Shah detailliert den Mord an Absyrtos. Zum ersten Mal wird dieses Motiv im fragmentarisch gebliebenen Epos *Argonautika* von Pherekydes im 5. Jahrhundert v. Chr. erwähnt (s. Shah 2014: 46). Bei ihm handelt es sich um einen Säugling, den Medea auf der Argo zur Abschreckung der nachsetzenden kolchischen Flotte abschlachtet, zerfleischt und ins Meerwasser schleudert (s. ebd.: 56). Seneca übernimmt diesen Tathergang⁵²⁴, während die anderen Bearbeiter des Stoffes in der Darstellung der Untat auseinandergehen. So wirft Jason Medea bei Euripides vor: „deinen Bruder schlugst du tot am Vaterherd“ (Euripides 2016: Location 891), was als besonders grauenvoll galt, denn der Herd ist das „Heiligste[...] des Hauses“ (Shah 2014: 51), so dass dessen Entweihung das Verbrechen noch schwerer wiegend macht (ebd.). In den *Kolchides*-Bruchstücken des Sophokles heißt es: „Im Schoße des Aietes wurde Absyrtos erschlagen“ (zitiert nach Shah 2014: 50). Bei Apollonios ist Absyrtos ein Erwachsener und Anführer der kolchischen Flotte, den Jason mit Medeas Assistenz in einem Hinterhalt mit einem Schwert ersticht, dessen Glieder abschneidet und in der Erde birgt (Apollonios 1947: 162-163, IV 464-481). Um das Schreckenhafte zu betonen, findet dieser Mord im Tempel der Artemis auf ihrer heiligen Insel statt.

In den oben genannten Dramen wird dieser Mordakt nicht auf der Bühne gezeigt, sondern, um mit Horaz zu sprechen, „als Vollbrachtes berichtet“ (zitiert nach Asmuth 2016: 11)⁵²⁵. Dabei dient die Erwähnung des Mordes am eigenen Bruder in diesen Werken meistens „der Abwertung der moralischen Integrität der Medea-Figur“ (Shah 2014: 46). Auch bei Christa Wolf nutzen Medeas Widersacher den Brudermord, um Medea zu diffamieren, wobei ihnen der wahre Sachverhalt völlig gleichgültig ist (vgl. ebd.: 47). Da Wolfs Medea eine Person ist, deren

⁵²⁴ “[...] den kleinen / Gefährten, verruchte Dirne, den dein Schwert / Zerstückt, dann Glied für Glied im Meer verstreut,/ Daß sie der Jammervater einzeln suche;“ (Seneca 2016: Location 147)

⁵²⁵ In seiner *Ars poetica* unterscheidet Horaz die szenische und narrative Handlungsdarbietung in einem Drama: „Aut agitur res in scaenis aut acta refertur“ („Etwas wird auf der Bühne entweder vollbracht oder wird als Vollbrachtes berichtet“) (Asmuth 2016: 11)

Handeln ein hohes Ethos bestimmt, kann sie als solche auf gar keinen Fall Blut an ihren Händen haben. Deshalb wird ihr der Fratrizid in Form eines Gerüchtes untergeschoben.

Bei Christa Wolf ist Absyrtos ein Kind. Jason beschreibt ihn auf folgende Weise: „er war ein schöner anmutiger Knabe mit einer schmalen kühnen Nase in dem dunkelhäutigen Gesicht“ (MS 57) und Medea erinnert sich an den Tag, an dem ihr Bruder nur zum Schein als König eingesetzt wurde: „Ich sehe dich noch, in kostbare Gewänder gehüllt, winzig auf dem mächtigen Holzthron“ (MS 95). Damit knüpft Wolf an die ursprüngliche Geschichte an, so dass auch in diesem Fall von einer Rückkorrektur gesprochen werden kann.

Die Art und Weise wie Absyrtos umgebracht wird, erinnert an das antike Opferritus des Zerreißens des Körpers, den sogenannten *diasparagmos*. Das Motiv des *diasparagmos* findet in zahlreichen Mythen seinen Ausdruck. Osiris wird von seinem Bruder Seth getötet und zergliedert. Der altsyrische Unterweltsgott Mot wird aus Rache für den Mord an Baal von dessen Schwester Anat in Stücke gerissen. Orpheus zerreißt die berauschten Mänaden. Pentheus wird von seiner Mutter und seinen Tanten in bacchantischer Wut zerstückelt. Pelops wird von seinem Vater Tantalos in Stücke geschnitten, gekocht und den Göttern serviert, um ihre Allwissenheit zu testen. Dionysos wird auf Anstiften der eifersüchtigen Hera, da Zeus seinen Sohn mit Persephone⁵²⁶ besonders liebte, von den Titanen zerfleischt. Auf den *diasparagmos* folgt hier die *omophagia*⁵²⁷, da Dionysos' Leib gekocht und verzehrt wird⁵²⁸.

In Apollonios' Argonautika schließt sich dem *diasparagmos* des Absyrtos das Motiv des sogenannten *maschalismos* an. „Maschalismos ist ein Ritus, bei dem einem Ermordeten die Extremitäten abgeschnitten und fallweise aufgefädelt um Hals und Achseln gehängt wurden“ (Aigner⁵²⁹ 2012: 107). Der Maschalismos hat laut Aigner zwei Aspekte. Einerseits wird die Verstümmelung des Getöteten vollzogen, um zu verhindern, dass er wiederkehrt und sich rächt (ebd.). Andererseits handelt es sich um ein Sühneritual, mit dem sich der Mörder von der Untat reinigt, damit er die Götter der Unterwelt besänftigt (ebd.: 107, 114). Die rituelle Handlung besteht aus der Besprengung mit Blut bzw. Wasser oder dem Abwischen des blutigen Schwertes am Toten, damit man die Befleckung beim Blutmord abwendet (ebd.: 110). Eine andere geläufige Praxis war das Aufsaugen und Ausspeien des Blutes des Ermordeten (ebd.: 112). Das letztgenannte Reinigungsritual wird in den Argonautika von Apollonios von Jason getätigt: „Doch scheel und stechend beschaute / Die allzwingende Göttin Erinys die scheußliche Mordtat. / Jason aber, der Held, schnitt ab die Glieder des Toten, / Kostete dreimal das Blut und dreimal spie er dies Sühnblut / Aus, wie Meuchelmörder sich rechtlich vom Morde entsühnen“ (Apollonios 1947: 163, IV 475-479).

Das Verbrechen wird dann noch einmal bei Kirke entsühnt. Dies ist notwendig, zumal Medea als Blutsverwandte Absyrtos' sich an dessen Mord beteiligt hat. Nach dem Prinzip der

⁵²⁶ Die Angaben über Dionysos' Mutter gehen weit auseinander. Neben Persephone werden auch Semele, Demeter, Io, Dione oder Lethe angeführt. (s. Graves 1974a: 46-47)

⁵²⁷ Das Verschlingen von Rohfleisch

⁵²⁸ Zu *diasparagmos* und *omophagia* im Dionysos-Mythos siehe Christian Horn (2008): *Remythisierung und Entmythisierung: Deutschsprachige Antikendramen der klassischen Moderne*. Karlsruhe: Universitätsverlag Karlsruhe, S.70

⁵²⁹ Petra Aigner behandelt in ihrem Artikel *Zum Maschalosmos* u. a. auch das Epos *Argonautika* von Apollonios.

imitativen⁵³⁰ Magie (Frazer 1928: 18ff.) wird die Sühnung mit dem Blut eines geschlachteten Ferkels vollzogen (s. Apollonios 1947: 171, IV 706-709), die als Reinigung des Täters vom Kontakt mit dem Toten, aber auch von der Blutschuld an sich zu verstehen ist (s. Aigner 2012: 114).

Mira Shah zufolge kann der im herkömmlichen Mythos vorkommende Mord am eigenen Bruder als „Akt der Emanzipation“ (Shah 2014: 60) einer unterdrückten Frau interpretiert werden. Den Verrat am Vater und den Mord am eigenen Bruder deutet Shah als den radikalen Bruch Medeas mit ihrer natalen Familie und als Vertrauen in die Zukunft in ihrer neuen Familie mit Jason (vgl. ebd.: 61-62). Damit verzichtet sie auf die Sicherheit, die ihr väterliches Haus im Fall einer Verstoßung seitens ihres Mannes oder dessen Todes bieten würde (vgl. ebd.). Innerhalb der antiken griechischen Gesellschaft hatten Frauen eine untergeordnete Rolle, sie genossen keine Bürgerrechte und standen unter dem Schutz eines männlichen Vormundes, des sogenannten „*kyrios*“ (Boardman et al. 1999: 250). Der *Kyrios* war zunächst der Vater oder der nächste männliche Verwandte wie der Bruder oder Onkel und später nach der Heirat der Ehemann oder bei Witwen der Sohn (ebd.)⁵³¹. Die Beziehung zwischen Bruder und Schwester „spiegelte das geschlechterspezifische Machtverhältnis des antiken Staates auf intimer Ebene wider“ (Shah 2014: 48). Der Bruder war Beschützer seiner Schwester und sie ihrerseits war ihm zur „Unterstützung und Hingabe“ (ebd.: 49) verpflichtet und musste dafür sorgen, „die Ehre des Bruders durch ihr Verhalten nicht zu kompromittieren“ (ebd.). Idealerweise sollte sie das Leben des Bruders dem aller anderen Familienmitglieder, auch dem ihres Ehemannes und ihrer Kinder bevorzugen (vgl. ebd.). Darum musste der Brudermord beim griechischen Publikum „besonders verabscheuungswürdig“ (ebd.: 47) angekommen sein. Wie schon gesagt, wird das Ausmaß ihrer Schreckenstaten durch die Tatsache, dass Medea eine Barbarin ist, gemildert. Das unterstreicht Jason am Ende des euripideischen Dramas: „Dies hätte nie ein griechisches Weib zu tun vermocht!“ (Euripides 2016: Location 891) und macht sich dabei Selbstvorwürfe, dass er sie aus einem „wilde[n] Land und Volk [...] ins schöne Griechenland“ (ebd.) gebracht hat.

Wie erwähnt, wird das Sühneritual auch mit Wasser ausgeführt, „so dass die Blutschuld für den Meuchelmord unmittelbar abgewaschen wird“ (Aigner 2012: 110). So findet bei Christa Wolf die Tötung Absyrtos‘ durch von Wahnsinn befallene Frauen im Bad statt, woraufhin diese den zerteilten Körper auf den Äckern verstreuen. Dies wird mit dem Fruchtbarkeitsritual in Zusammenhang gebracht, dem gemäß die rituelle Tötung eines Tiers oder eines Menschen sowie die daran anschließende Zerreißung und Verstreuerung dessen Körperreste die Befruchtung des Bodens verheißt (s. Shah 2014: 56). Es handelt sich um einen der ältesten Kulte, bei dem ein junger Vegetationsgott sterben muss, um eine gute Ernte zu gewährleisten. Damit verbunden ist die religiöse Idee von Unsterblichkeit und Wiedergeburt, woran die Kolcher glauben: „zur Wiedergeburt in einem anderen Körper füge die Göttin die zerstückelten Leiber der Toten zusammen“ (MS 60). Aber die schauerhafte Tat der kolchischen Frauen hat Medeas Glauben an die Göttin zutiefst erschüttert. Sie fragt sich: „Warum sollten die über das Feld verstreuten Glieder eines toten Mannes dieses Feld fruchtbar machen.“ (MS 97) Mit der Schändung des

⁵³⁰ Frazer nennt sie noch mimetische und homöopathische Magie (s. Frazer 1928: 18)

⁵³¹ Es muss angemerkt werden, dass Sparta dafür bekannt war, dass Frauen deutlich mehr Freiheit hatten (s. Boardman 1991: 251-252)

Körpers ist ebenso der Glaube verknüpft, dass der unbestattete Leichnam keine Ruhe findet (s. Aigner 2012: 115). Deshalb müssen die einzelnen Körperteile eingesammelt werden, damit eine ehrenhafte Bestattung ermöglicht wird (vgl. ebd.). So sammelt Medea die Knochen ihres Bruders von den Feldern auf und nimmt sie mit auf die Argo.

Wolf rekurriert auf den Osiris-Mythos, der besagt, dass Osiris von seinem bösen Bruder Seth in einen Schrein gelockt und im Nil ertränkt wird. Nachdem Seth den Schrein gefunden hat, zerfetzt er den Körper seines Bruders und verteilt die Gebeine über das ganze Land. Osiris' Schwester und Gemahlin Isis begibt sich auf die Suche nach den Überresten des Ermordeten, um seine Körperteile wieder zusammenzufügen. Sie schafft es, mit Hilfe der Magie ihn wiederzubeleben, allerdings darf er nur in der Totenwelt verweilen und dort regieren⁵³².

Der Mord an Absyrtos wird bei Christa Wolf in eine Hinrichtung, die „in einem zur Herrschaftslegitimation instrumentalisierten Ritual“ (Shah 2014: 53) vollstreckt wird, umgedeutet. Dasselbe Motiv wiederholt sich in der Opferung der korinthischen Königstochter Iphinoe, so dass die Ermordung des Absyrtos zum „Leitmotiv“ (ebd.: 47, 53) wird. Beide Morde haben dasselbe Ziel: die patriarchalische Ordnung zu festigen.

Wenn die kolchische Opposition sich beim König Aietes auf den alten Brauch, nach dem „ein König nur zweimal sieben Jahre herrschen durfte“ (MS 94) beruft, beugt er sich scheinbar dieser Regel mit der Erklärung, dass er einer noch älteren Sitte des Landes Folge leisten wird:

„er werde genau das tun, was seine Vorväter getan hätten: Er werde für einen Tag seine Würde niederlegen, und an diesem Tag werde sein Sohn und künftiger Nachfolger, Absyrtos, König in Kolchis sein. Das werde den Sitten unseres Volkes mehr als Genüge tun; denn soweit würden wir ja wohl nicht gehen zu verlangen, daß nach den ältesten Ritualen entweder er, der alte König, oder sein junger Stellvertreter geopfert werden müsse.“ (MS 94-5)

An dieser Stelle demonstriert die Autorin, dass sie beim Schreiben dieses Romans archaische Gesellschaften gründlich untersucht hat. Sie schildert eine uralte Praxis, die James George Frazer in seiner umfangreichen Studie *Der Goldene Zweig* an zahlreichen Beispielen belegt hat. Es handelt sich um einen altertümlichen Brauch der Tötung des Heiligen Königs, der im Laufe der Geschichte in die Tötung des Ersatzkönigs umgewandelt wurde.

Laut Frazer (1928: 14) wurden in archaischen Zeiten Könige nicht nur als Herrscher, sondern gleichzeitig als Priester und Götter verehrt. Außerdem erfüllten sie die Aufgabe der Magier, von denen die Wetterlage abhing, so dass man von ihnen erwartete, zum richtigen Zeitpunkt Sonne oder Regen heraufzubeschwören (ebd.). Primitive Völkerschaften glaubten, dass der König eine Verkörperung der Gottheit auf der Erde war, sowie dass ihr Fortbestehen an das Leben dieses Gottmenschen gebunden war (ebd.: 387). Von ihm hing das Wohlergehen von Mensch, Vieh und Korn ab (ebd.: 392). Man war überzeugt, dass, wenn der Gottmensch krank werde, auch Mensch und Tier erkranken werden und die Ernte werde verfaulen (ebd.). So musste der König, sobald bei ihm die ersten Schwächesymptome auftreten, getötet werden, da nach Auffassung der Primitiven seine Seele unversehrt auf einen starken Nachfolger übertragen werden sollte (ebd.: 388). Bei einigen Völkern war der Brauch verbreitet, den König in voller Lebenskraft zu erschlagen, bevor das geringste Anzeichen des Verfalls bei ihm auftaucht (ebd.:

⁵³² Zum Inhalt des Mythos von Isis und Osiris s. Heide Göttner-Abendroth (1982: 59).

401). Sie setzten eine Frist fest, nach deren Ablauf er nicht mehr regieren durfte (ebd.). Die festgesetzte Frist wurde je nach Kulturen auf ein bis zwölf Jahre beschränkt (ebd.).

Es war natürlich, dass manche Könige versuchten, diese Regel zu ändern oder aufzuheben (ebd.: 411-412). So kamen sie auf die Idee, „die peinliche Pflicht“ (ebd.: 406) des Sterbens auf einen Stellvertreter zu übertragen, indem sie für ein paar Tage abdankten, währenddessen sie ihre königliche Macht erneuern konnten (ebd.: 412). In der ersten Zeit wurde der Herrschersohn oder ein anderer Angehöriger der königlichen Familie als Ersatzkönig eingesetzt (ebd.). Da mit der Weiterentwicklung der Kultur die Opferung eines unschuldigen Menschen bei der Bevölkerung Abscheu erregte, wählte man als Tauschkönig einen zum Tode verurteilten Verbrecher (ebd.). In der nächsten Entwicklungsstufe wurde das Menschenopfer in ein Tieropfer umgewandelt (ebd.: 426) oder man beging eine Scheinhinrichtung des Herrschers (ebd.: 414).

In *Medea. Stimmen* hinterließ Aietes den Eindruck, als wolle er das Zeremoniell des symbolischen Thronwechsels veranstalten, um seinem Volk „Genüge [zu] tun“ (MS 94), doch am Schluss erweist sich, dass er mit irrsinnigen alten Weibern unter einer Decke steckte, denen er den Weg freimachte, die Greuelthat zu vollbringen, indem er Absyrtos' Gemächer unbewacht ließ (s. MS 96).

5.2.3.3.2.3 Medea als Sündenbock

In die Medea-Sage webt Christa Wolf auch die biblische Geschichte vom Sündenbock ein, die im 3. Buch Mose, Kapitel 16, beschrieben wird. Aaron, der Hohepriester und Bruder des Mose, bekommt den Auftrag vom Herrn, die Israeliten von ihren Sünden zu erlösen. Er soll zwei Böcke nehmen, einen dem Gott opfern und auf den Kopf des anderen seine beiden Hände auflegen, damit die Sünden der Menschen auf das Sühnetier übertragen werden. Danach soll dieser Bock in die Wüste zu Asasel, einem Dämon, geschickt werden, um dorthin all die Sünden des Volkes Israel mitzutragen (s. Die Bibel 1985: 123-124, Das dritte Buch Mose – Levitikus, Kapitel 16). Es handelt sich hier um ein unschuldiges Opfer, das die Frevel eines ganzen Volkes auf sich nehmen soll. Das gleiche geschieht im Roman Christa Wolfs, denn auf Medea wird die Schuld für die Taten, die sie nicht begangen hat, geladen und letzten Endes wird sie in die Wüste geschickt.

Den Sündenbockmechanismus hat René Girard in seinen kulturanthropologischen Studien *Das Heilige und die Gewalt* (1972) und *Der Sündenbock* (1982) ausführlich erarbeitet. Seine Thesen hat Christa Wolf genau studiert (s. Bernheiden 2013: 77) und im Roman *Medea. Stimmen* literarisch umgesetzt. Auf Girards Lektüre weisen auch die Zitate hin, die Wolf als Motto in zwei Kapitel ihres Buchs vorangestellt hat.

René Girard entwickelt seine mimetische Theorie ausgehend von der Grundannahme, dass die Mimesis bzw. Nachahmung zwischenmenschliche Beziehungen bestimmt. Zur Rivalität kommt es, wenn zwei Menschen dasselbe Objekt begehren (s. Girard 2012: 214). Im Grunde ist jedes Begehren mimetisch (ebd.: 215), weil ein Subjekt dasselbe Objekt wie sein Vorbild wählt: „Das Subjekt begehrt das Objekt, weil der Rivale es selbst begehrt.“ (ebd.: 214). Den Einfluss von Girards Thesen über das mimetische Begehren erkennen wir in den Worten Medeas an

Jason, dass ihr Vater das Goldene Vlies, dem die Kolcher keinen hohen Wert beimessen, nicht abtreten werde, wenn er begreife, welche Bedeutung es für die Jolker hat: „Ein bisher wenig geschätzter Besitz werde einem ja plötzlich kostbar, wenn ein anderer ihn begehre, nicht wahr.“ (MS 49). Laut Girard sind Konflikte und Gewalt unvermeidlich, da zwei Menschen dasselbe Objekt nicht gleichzeitig besitzen können. Oft bleiben Konflikte nicht beschränkt auf zwei Rivalen, sondern drohen, sich in der ganzen Gemeinschaft auszubreiten. Die einmal angezettelte Gewalt ist ansteckend und kann zu einer „verheerende[n] Eskalation“ (Girard 2012: 50) führen. Wenn sich die kollektive Gewalt mit der Zeit steigert, entsteht ein Zustand des Kriegs aller gegen alle im Hobbeschen Sinne. Diesen Zustand nennt Girard „die mimetische Krise“ (s. Palaver 2004: 184-185)⁵³³. Die Lösung aus dieser aussichtslosen Situation findet sich in der Suche nach einem „Ersatzopfer“ (Girard 2012: 11). Eine unschuldige Person wird ausgesucht, auf die sich alle Schuld am Unglück abwälzt (ebd.: 121). Wichtig dabei ist, dass die Rachekette unterbrochen wird, also dass eine Person ausgewählt wird, die mit Sicherheit niemand rächen wird (ebd.: 58).

Das Wesen des Sündenbockmechanismus ist, dass ein einziges Opfer alle potentiellen Opfer ersetzen kann (ebd.: 120). Der Antagonismus aller gegen alle weicht nun dem Bündnis aller gegen einen (vgl. ebd.: 119). Die Mimesis spielt wiederum eine Rolle, denn die Überzeugung von der Schuld nur eines Gemeinschaftsmitglieds wird mit schwindelerregender Geschwindigkeit fraglos und rasch „in einen unwiderlegbaren Beweis verwandel[t]“ (ebd.: 121).

Gerade deswegen, dass alle sich einmütig gegen den vermeintlichen Verursacher des Unheils zusammenrotten, ist es ihm zu verdanken, dass die Einigkeit der Gemeinschaft wiederhergestellt wird (ebd.: 19, 126-127.) Die ganze Gewalt richtet sich nun auf einen schuldig empfundenen Einzelnen, dessen Opferung nach Girards Vorstellung eine kathartische Wirkung hat (ebd.: 64, 148), da sie die weitere Gewaltausübung innerhalb der Gruppe verhindert (ebd.: 27).

Das Opfer, auf das sich die kollektive Gewalt entlädt, nennt Girard „das versöhnende Opfer“ (ebd.: 121), weil nach seiner Tötung oder Ausweisung wieder Ordnung und Frieden gestiftet werden (vgl. ebd.: 127, 129). Im Nachhinein tritt plötzlich ein Wandel in der Bewertung der Person des Sündenbocks ein. Da er Eintracht in die Gemeinschaft gebracht hat, gilt er von nun an als Erretter und wird für heilig erachtet (s. ebd.: 129-131). Laut Girard bildet der Sündenbockmechanismus die Grundlage für die Entstehung des Sakralen und Transzendenten (ebd.: 132).

Laut René Girards These über den Sündenbockmechanismus ist die ganze menschliche Kultur aus einem Gründungsmord hervorgegangen (ebd.: 134, 140), denn im Gründungsmord sieht Girard den Ursprung aller Riten, Verbote, Tabus und Religionen. Riten definiert Girard als „*mimesis* eines kollektiven Gründungsmordes“ (ebd.: 145, Hervorhebung im Original), denn durch die rituelle Wiederholung des ersten spontanen ordnungsstiftenden „Lynchmordes“ (ebd.: 142) wird die Erinnerung an dieses Ereignis festgehalten und somit „Frieden und Einheit in der Gemeinschaft [...] regelmäßig erneuert“ (Palaver 2004: 204). Die Religion hat nach Girards Ansicht zum Ziel, eine erneute Gewaltentfaltung innerhalb der Gesellschaft vorzubeugen (vgl. Girard 2012: 86).

⁵³³ s. auch: https://www.rene-girard.fr/57_p_44435/theorie-mimetique.html

Dass Christa Wolf Girards Theorien zum Ausgangspunkt ihres Romans nimmt, ist deutlich nachzuvollziehen: „Wichtig war mir die Erkenntnis, daß viele frühe Städte auf ein Verbrechen gegründet sind: Da hatte ich ein Zentrum für die Komposition.“ (Wolf 1996: 54). Um dieses Zentrum drehen sich alle Ereignisse im Roman und die Gründungsmorde fungieren als Leitmotive, die sich durch den ganzen Text „wie ein roter Faden“ (Bernheiden 2013: 79) ziehen und die Handlung in Bewegung setzen.

Beide Stadtstaaten, Kolchis wie Korinth, beruhen auf einem Gründungsopfer. Beide Morde, sowohl an Absyrtos als auch an Iphinoe, werden zwecks der Verfestigung eines patriarchalen Systems vollzogen. Nach Girards Definition geht es in diesem Fall um „Riten der Starrheit und Unwandelbarkeit“ (Girard 2012: 412), die im Gegensatz zu Übergangsritualen, die mit dem Erlangen eines neuen Status verbunden werden, das Ziel haben, eine Ordnung aufrechtzuerhalten und zu verstärken (vgl. ebd.: 412-413). Aber was Korinth betrifft, bringt das versöhnende Opfer, anders als in Girards Theoremen, keine Harmonie, zumindest nicht bei der Herrscherklasse, da, wie Martin Beyer bemerkt, „die Stabilität des Systems in Korinth von Anfang an eine scheinbare ist“ (Beyer 2007: 92). Damit einverstanden ist auch Volker Krischel: „Eigentlich vollzogen, um das Herrschaftssystem zu stabilisieren, bildet es aber zugleich eine ständige Bedrohung der Ordnung in Korinth, weil ein Bekanntwerden das latente Gewaltpotential, das in Korinth von Beginn an vorhanden ist, zum Ausbruch bringen könnte.“ (Krischel 2013: Location 1622)

Das Verbrechen an Iphinoe wurde nicht kollektiv ausgeführt, sondern im Geheimen, und wird seitdem immer wieder verschwiegen und verdrängt, was beim königlichen Gefolge in unbewusste Angst vor dessen Entdeckung umschlägt. Wenn Medea Akamas den Vorschlag macht, seinen Mitbürgern mit aller Ehrlichkeit entgegenzutreten und den wahren Tatbestand über Iphinoes Verschwinden mitzuteilen, weiß Akamas als guter Kenner der kollektiven Psychologie, dass dies das Selbstbild der Bewohner Korinths auf den Kopf stellen würde: „Es kann ihr nicht entgangen sein, daß das Wohllieben meiner lieben Korinther direkt davon abhängt, daß sie sich für die unschuldigsten Menschen unter der Sonne halten können. Es ist doch lächerlich, anzunehmen, Menschen würden dadurch gebessert, daß man ihnen die Wahrheit über sie sagt. Mutlos und bockig werden sie dann, zügellos, unregierbar.“ (MS 120)

Akamas' Angst rührt daher, um sich wieder auf Girards Thesen zu berufen, dass die kollektive Gewalt leicht aufflammen kann, wenn die Wahrheit ans Licht kommt. Girard (2012: 201) meint, dass man die Leute einer noch größeren Gefahr aussetzt, wenn man sie vom Unwissen befreit, was zur Folge hat, dass sie einer endlosen Gewalt wieder verfallen können (vgl. ebd.: 179). Deswegen hält Akamas es für richtig, seine korinthischen Bürger sich ihrer Selbsttäuschung zu überlassen, zumal er vermutet, dass sie bereits Zweifel an der offiziellen Version von Iphinoes Weggang hegen: „Lieder kamen auf, in denen sie Iphinoe besingen, als schöne junge Braut. Sie erleichtern den Korinthern das Herz, sie schmelzen ihren bösen Verdacht und ihr Schuldgefühl und ihre Trauer um in eine süße Sehnsucht.“ (MS 123)

Im Laufe der Handlung treten immer neue, um in Girards Termini zu sprechen, mimetische Krisen auf. Neben zwischenmenschlichen Konflikten kann die mimetische Krise auch eine Naturkatastrophe oder eine Plage wie die Pest auslösen (vgl. Girard 2012: 116). So wird die erste Krise während Medeas Aufenthalt in Korinth durch die zweijährige Dürre

verursacht, in deren Folge eine Hungersnot ausbricht, die schließlich auf Medeas Ratschlag mit Wildpflanzen und Pferdefleisch bewältigt wird. Damit aber hat Medea Hass auf sich geladen, da die Leute ihr nachträglich „Tabuverletzungen“ (Mudrak 2009: 62), nämlich den „Verzehr heiliger Tiere“ (ebd.), nicht verzeihen können und, um sich das Gewissen zu erleichtern, rechtfertigen sie sich damit, dass sie verhext waren. Wenn Medea das vom Staat bestgeschützte Geheimnis um Iphinoes Tod enthüllt, muss sie diese Enthüllung als Sündenbock entgelten. Akamas schürt den Volkszorn gegen Medea mit dem falschen Gerücht über den Brudermord. Die Gewalt wird „institutionalisiert“ (Krischel 2013: Location 1644), denn der Hofstaat organisiert die Hetzjagd auf sie.

Die eigenen Erfahrungen mit den Medien veranlassten Christa Wolf (s. Kapitel 5.2.3.3.3.1), sich mit der Frage „nach der ewigen Suche der Menschheit nach Sündenböcken“ (Mitrache 2002: 212) zu beschäftigen. Bei der Untersuchung archaischer Kulturen kam sie zur Erkenntnis, dass Menschen immer auf dieselbe Weise auf Krisensituationen reagieren: „Es zeigte sich mir in jenen Jahren, daß unsere Kultur, wenn immer sie in Krisen gerät, immer wieder in die gleichen Verhaltensmuster zurückfällt: Menschen auszugrenzen, sie zu Sündenböcken zu machen, Feindbilder zu züchten, bis hin zu wahnhafter Realitätsverkennung. Dies ist für mich unser gefährlichster Zug.“ (Wolf 1996: 50)

Nach der nächsten Krise, die durch das Erdbeben, die darauffolgende Pest und die Mondfinsternis entfesselt wird, ist Medea definitiv als Sündenbock abgestempelt, da die Schuld für die Katastrophen ihr zugeschrieben wird. Die Wut im Volk schwelt und wächst an, bis sie beim Artemisfest der Korinther den Höhepunkt erreicht. Dabei entlädt sich die untergründige kollektive Gewalt vorerst nicht direkt auf Medea, sondern auf die geflohenen Gefangenen im Tempel, die Medea verteidigt. Ihr gelingt es, die rasende Menge zu überzeugen, nur einen Sündenbock auszuwählen und zu opfern. Nach der Entmannung Turons beim Demeterfest durch die Kolcherinnen wird Medea als ihre Anstifterin gebrandmarkt, weswegen sich die Wut der Korinther auf die ganze Bevölkerungsgruppe, zu der Medea gehört, ausweitet, so dass die in der Stadt verbliebenen Kolcher als Gegenvergeltung für die Kastration Turons hingerichtet werden.

Beide Feste sind ein Beispiel dafür, was Girard „die Krise des Opferkultes“ (Girard 2012: 76) nennt, zu der es kommt, wenn eine Opferzeremonie schlecht ausgeht, d. h. „zu [ihren] gewalttätigen Ursprüngen zurückfindet“ (ebd.: 186). Wie wir gesehen haben, sind alle Riten aus einem Urmord, der ursprünglich ein Menschenopfer war und später durch ein Tieropfer ersetzt wurde (s. ebd.: 21-25), hervorgegangen. So kann man annehmen, dass das Fest der Korinther auf diese Weise eingerichtet wurde, da Stieropfer dabei dargebracht werden. Im Gegensatz zu den Korinthern, die das Fest der Jagdgöttin feiern, werden bei Kolcherinnen auf dem Fest der Fruchtbarkeitsgöttin Demeter keine Tiere geopfert, sondern Lorbeer gekaut, der sie in einen Rausch versetzt, so dass sie sich einem wilden Tanz hingeben (s. MS 194). Man soll hier nicht in eine Falle tappen und voreilige Schlüsse ziehen, dass die Kolcher friedlich und die Korinther gewalttätig sind. Es hat sich schon mit Absyrtos‘ Tod gezeigt, dass auch die vom Matriarchat geprägten Kolcher nicht gegen Aggression gefeit sind. Wie die Korinther Medea das Pferdeessen verübeln, was später in der kollektiven Gewalt gegen ihre Kinder gipfelt, so reagieren auch die

Kolcher mit kollektiver Gewalt, wenn Turon an ihr Heiliges rührt, indem er einen Baum in ihrem heiligen Hain fällt.

Nach Girards Befunden bringt die Tötung oder die Vertreibung des Sündenbocks die Beilegung des Konflikts, doch bei Christa Wolf wird die Diffamierung der Medea auch nach ihrer Verbannung fortgesetzt. Ihr wird Glaukes Selbstmord zur Last gelegt, was zur Steinigung ihrer Söhne durch die Korinther führt. Die Steinigung ist eine typische kollektive Hinrichtungsart, so Wolfgang Palaver, weil die Verantwortung für den Tod des Opfers unter allen Tätern aufgeteilt wird (Palaver 2004: 211-212). Es handelt sich hierbei um ein Ersatzopfer, das „sich in Reichweite befindet“ (Girard 2012: 11). So wie Medea in Euripides' Tragödie das wahre Objekt des Hasses, das außerhalb ihrer Reichweite bleibt, nämlich Jason, durch eigene Kinder ersetzt (s. ebd.: 21), so rächen sich die Korinther in Wolfs Roman nicht an Medea als Objekt ihres Hasses, sondern an deren Söhnen, die sich in Reichweite befinden, so wie es beim Ersatzopfer üblich ist. Schließlich werden erst Medeas Kinder zum ordnungserhaltenden versöhnenden Opfer, denn, durch die Etablierung des „heuchlerischen“ (Wolf 1997: 16), alle sieben Jahre wiederholten Kultes wird die mimetische Krise endgültig gelöst.

Nicht nur Medea und ihre Kinder sind Sündenböcke in Wolfs Roman, sondern auch Kirke, die genauso wie ihre Nichte unschuldig verunglimpft und verbannt wird. Indem sie eine Parallele zwischen Kirke und Medea zieht, macht Christa Wolf auf das Schicksal unterwerfungsunwilliger Frauen in einem patriarchalen System aufmerksam.

Wolfs Intention war es in erster Linie, am Beispiel der Medea den Ursprung der Gewalt gegen einen unschuldigen Menschen sowie die Funktionsweise des Sündenbockmechanismus aufzuzeigen. Dabei spielten ihre eigenen Erfahrungen mit der Medienhetze eine wesentliche Rolle.

5.2.3.3.3 Medeas Charakter in Wolfs Roman

Die pragmatische Transformation betrifft in erster Linie den Charakter der Medea. Sie erfährt im Roman Christa Wolfs eine eingreifende Umdeutung, anders als wir sie aus dem tradierten Mythos kennen, in dem sie entweder aus Rache oder Eifersucht ihre Hände mehrfach mit Blut besudelt. Die Reihe ihrer Opfer ist lang: ihr Bruder Absyrtos, Jasons Onkel Pelias, ihre Nebenbuhlerin Glauke und deren Vater, König Kreon, sowie ihre eigenen Kinder. Nichts von dem finden wir in Wolfs Roman wieder. Wenn die Autorin sie von einer bösen, mörderischen und rachsüchtigen Furie in eine Heilige verwandelt, verfolgt sie eine ganz bestimmte Absicht, nur so kann sie ihre Heldin nämlich als unschuldiges Opfer und Sündenbock darstellen (vgl. Schwinge 2003: 296).

Wolfs Medea „tut keinem weh“ (Hage 1996), wie Volker Hage in seiner Rezension *Kein Mord, nirgends*⁵³⁴ zusammenfassend feststellt. Denn in Wolfs Version wird Medea nicht nur von allen Verbrechen entlastet, sondern wird als eine selbst- und neidlose, hilfs- und opferbereite Person dargestellt. Nach eigener Aussage geht es Wolf bei jedem Erzählen vorrangig um „Humanum“ (Wolf 1997: 15), so dass sie auch in diesem Roman die Menschlichkeit ihrer Titelheldin in den Vordergrund treten lässt. Das hervorragendste Beispiel hierfür ist, wenn

⁵³⁴ Anspielung auf Wolfs Roman *Kein Ort. Nirgends*

Medea den kastrierten Turon, der als ihr Gegner gilt, behandelt, statt Oistros Rat zu folgen, die Flucht zu ergreifen. Mit ihrer Selbstaufopferung wird Medea zu einer Christusfigur erhoben. So sieht Marie-Luise Ehrhardt in Medea eine „verchristlicht[e]“ (Ehrhardt 2000: 54) Figur, der „die Rolle des Sündenbocks zugedacht ist“ (ebd.). Auch Lewis identifiziert sie mit Christus als Sündenbock, der für die kollektive Schuld büßen muss: „Durch ihre Vertreibung aus Korinth bringt sie das nötige Opfer für die imaginäre Gemeinschaft, indem sie christusähnlich Schuld auf sich lädt und die kollektiven Sünden ihrer Frauen sühnt.“ (zitiert nach Qin 2016: 376⁵³⁵) Für Schwinge wird Wolfs Medea „als allem Menschlichen Enthobene, zu einer Lichtgestalt, ja zu einer [...] Heiligen mit jesuanischen Zügen“ (Schwinge 2003: 294). Eine weitere Ähnlichkeit mit Christus sieht Scheffel (2003: 306) darin, dass sie von ihrer ehemaligen Schülerin Agameda verraten wird.

Jedoch muss darauf hingewiesen werden, dass die Hauptfigur aus Wolfs Roman sich nicht schlichtweg eindimensional charakterisieren lässt. Denn Wolfs Medea ist nicht ganz makellos. Manfred Züfle nennt sie „keine Heilige ohne Schuld“ (Züfle 1996: 314). Durch ihr Beharren auf die Rückbesinnung auf alte Bräuche trägt sie die unmittelbare Mitverantwortung an der Tötung ihres Bruders. Außerdem hat sie einen Gefangenen im Tempel auf dem Gewissen.

Es muss jedoch angemerkt werden, dass Christa Wolf nicht die erste ist, die Medea von allen Mordtaten freispricht. Bereits 1978 rehabilitiert Helga Novak die mythische Mordsfrau in ihrem Gedicht *Brief an Medea*, indem sie sich auf die Anekdote beruft, der zufolge Euripides von den Korinthern bestochen wurde, um sie vom Ruf des Kindermordes zu befreien.⁵³⁶ Ursula Haas bleibt in ihrem Roman *Freispruch für Medea* (1987) größtenteils der Tradition verhaftet, da Medea direkt oder indirekt all die im Mythos bekannten Morde verursacht. Das Kind, das sie mit Jason bekommen soll, lässt sie abtreiben. Glenn W. Most bemerkt treffend, dass Wolf „den passenden Roman zu Haas‘ Titel geliefert [habe]“ (Most 2002: 356). In *Medea. Ein Monolog* (1988) verlegt Dagmar Nick die Schuld am Kindermord auf die Korinther. Laut Most findet Nicks Erzählung auch in der Struktur Nachahmung bei Christa Wolf, denn die Reihe dramatischer Monologe bei Wolf „läßt sich als eine Pluralisierung des einzelnen Monologs“ (ebd.) bei Dagmar Nick deuten.

Wolf zeichnet Medea als eine emanzipierte, selbstbewusste und intelligente Frau, die imstande ist, die persönlichen, sozialen und politischen Verhältnisse zu durchschauen (vgl. Beyer 2012: 117)⁵³⁷, und als solche stellt sie eine Gefahr für das korinthische patriarchale System dar. Mit Scharfsinn ausgestattet, begreift sie sofort bei der Entdeckung des Kinderschädels in den Felsenhöhlen des Palastes, dass die Stadt Korinth auch ein Gründungsoffer verbirgt und dass es sich hierbei um die Königstochter handelt.

Medea ist eine Figur, die „allein der Wahrheit verpflichtet ist“ (Mudrak 2009: 32) und die ihre „moralische Integrität“ (ebd.: 34) zu bewahren vermag, ohne jemals vor dem Druck der

⁵³⁵ Lewis, Alison (2001): Die imaginäre Gemeinschaft deutscher Nation. Geschichten einer gescheiterten Ost-West-Begegnung. In: Fischer, Gerhard / Roberts, David (Hrsg.): *Schreiben nach der Wende. Ein Jahrhundert deutscher Literatur: 1989-1999*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, S. 181-192, hier S. 190

⁵³⁶ Die Anekdote ist in Schol. Eur. Med. 9 bezeugt.

⁵³⁷ Sehen und Durchschauen spielen in Wolfs Werk eine wichtige Rolle. Dazu: Beyer, Martin: „Der Wahrheit nachsinnen - / Viel Schmerz!“. Seherfiguren im Werk von Christa Wolf. In: Schmidt, Nadine J. (Hrsg.) (2012): *Text + Kritik*. Heft 46. Christa Wolf. München, S. 117-127.

Machthaber einzuknicken. Anders als im Mythos belegt, in dem Medea Jason folgt, ist sie bei Wolf die Anführerin, die „eine faszinierende Aura“ (Bernheiden 2013: 35) hat, so dass sich die Landsleute um sie versammeln und ihr aus Kolchis folgen. Trotz ihrer Willensstärke wird sie von anderen Figuren im Roman mit negativen Attributen versehen. So charakterisiert sie Akamas als „die schöne Wilde“ (MS 109), für den korinthischen Hof hatte sie „eine krank machende Ausstrahlung“ (MS 65), Kreon selbst war sie „unheimlich“ (MS 115), er fand sie „zu schlau“ (MS 115) und „zu vorlaut“ (MS 115), auch Jason sieht ihren Starrsinn: „Wenn sie nicht so hochmütig wäre.“ (MS 63) Für die Bürger Korinths gilt sie als „halb gefürchtete, halb verachtete Barbarin“ (MS 106) und „als böse Frau“ (MS 47). Das Bild, das von ihr vermittelt wird, beruht auf übler Nachrede, weil sie sich getraut hat, die tiefsten Geheimnissen des Staates auszugraben.

Während Wolfs Medea von feministischen Kritikerinnen mit höchstem Lob gefeiert wird, wie beispielsweise von Britta Kallin, die Medea als „moral leader“ (Kallin 1999: 48) bezeichnet, reagieren ihre hauptsächlich männlichen Kollegen mit weit weniger Begeisterung. Wie einige Jahre zuvor, nach der Veröffentlichung der Erzählung *Was bleibt*, geriet Christa Wolf auch dieses Mal mit ihrer *Medea*-Bearbeitung unter Beschuss der Rezensenten. Dabei werden dem Buch die literarischen und ästhetischen Qualitäten nicht abgesprochen, aber dafür wird die radikale Umdeutung einer kanonischen Figur der Weltliteratur, die seit Jahrhunderten durch ihre unvorstellbar entsetzlichen Taten fasziniert, einer heftigen Kritik unterzogen. In vielen Buchbesprechungen wird die Frage erörtert, ob eine tugendhafte Medea überhaupt eine Medea ist⁵³⁸. Denn als solche würde sie die Gemüter nicht erregen und kaum einen Dichter zu einem großen Drama veranlassen (s. Hage 1996). Aristoteles war der Meinung, dass die Dichter großer Tragödien solche Themen suchen sollten, welche Schaudern und Jammer auslösen, wie beispielsweise, wenn „das schwere Leid innerhalb von Näheverhältnissen“ (Aristoteles 1997: 25) geschieht, etwa wenn jemand durch die Hand eines seiner Familienmitglieder getötet wird (ebd.: 26). Tragisch ist die Handlung jedoch nicht, wenn sie zu keinem Leid führt, so Aristoteles (ebd.: 26-27).

Wegen der „Verharmlosung“ (Stephan 2001: 176) der Hauptfigur wird Wolfs Roman von Volker Hage als „purer Kitsch“ (Hage 1996) abqualifiziert. Herwig Gottwald macht ihr die „Trivialisierungen, Simplifizierungen, Verfälschungen der antiken Kulturen“ (Gottwald 2000: 81) zum Vorwurf. Most (2002: 356-357) findet Wolfs Anspruch auf die Wahrheit äußerst problematisch, ebenso wie ihr Bemühen, unter Berufung auf wissenschaftliche und pseudowissenschaftliche Quellen⁵³⁹ die eigene Version als einzig wahre darzustellen und alle übrigen als falsch zu brandmarken. Dabei denkt er an die 1997 veranstaltete Medea-Ausstellung und -Lesung im FrauenMuseum in Bonn sowie an den ein Jahr darauf herausgegebenen Begleitband zum Roman unter der Redaktion von Marianne Hochgeschurz, mit dem Ziel, die

⁵³⁸ Dieselbe Frage wurde auch zu George Taboris Theaterstück *M* (1984) eingebracht. Taboris lässt nicht Medea, sondern Jason ihr einziges, dazu noch behindertes Kind töten. Anlässlich der Münchener Uraufführung des Stücks schrieb ein Rezensent: „Eine Medea ohne Mord ist wie ein Sisyphos ohne Stein, ein Siegfried ohne Drachen oder ein Ödipus, der seinen Vater am Leben läßt und keine Lust hat, seine Mutter zu heiraten. Wer Medea den Mord nimmt, verkleinert sie“ (zitiert nach Stephan 2001: 176)

⁵³⁹ Dazu zählt Most in seinem Text Herodot, Johann Jakob Bachofen, Heide Göttner-Abendroth, René Girard (s. Most 2002: 357).

Rezeption des eigenen Werks zu steuern und dadurch die „Interpretationspluralisierung“ (ebd.: 358) einzugrenzen (ebd.: 357-358)⁵⁴⁰. Wolf musste sich gegen solche Kritikstimmen verteidigen und erklärte, sie bilde sich nicht ein, Euripides zu übertreffen (s. Hochgeschurz 1998: 61). Der Autorin ging es lediglich darum, die offizielle, euripideische Variante zu hinterfragen und zugleich die ursprüngliche Mythosversion zu rekonstruieren.

5.2.3.3.4 Zivilisationskritik in *Medea. Stimmen*

Wie in *Kassandra* unterzieht Christa Wolf auch in ihrem zweiten Antikeprojekt die moderne Gesellschaft einer scharfen Kritik. Zur Zeit des zunehmenden atomaren Wettrüstens zwischen zwei Blöcken geht sie in *Kassandra* der Frage nach „wann eigentlich der Hang zu Gewalt und Selbstzerstörung in der abendländischen Kultur beginnt“ (Wolf 1996: 49). Der Roman *Medea. Stimmen* ist meines Erachtens in erster Linie im Sinne einer Zivilisationskritik zu lesen.

Herwig Gottwald (2000: 74) weist darauf hin, dass Christa Wolfs Mythos-Begriff an die marxistisch-materialistische Geschichtsdeutung gebunden ist, die besagt, dass sich in Mythen ökonomische Prozesse und Machtkämpfe bestimmter gesellschaftlicher Klassen widerspiegeln. Auch für Robert von Ranke-Graves und Karl Kerényi, deren Lektüre für Christa Wolf „wichtige Stützen“ (Paul 1997: 229) für ihre *Medea*-Bearbeitung war, ist in der griechischen Mythologie die „politisch-religiöse Geschichte“ (Graves 1974a: 15) symbolisch dargestellt. So hat Homer nach Christa Wolfs Auffassung den wahren Grund für den Trojanischen Krieg in Form einer Liebesgeschichte, die sich um die Entführung der schönen Helena dreht, verschleiert, obwohl er in Wahrheit „um die Kontrolle der Seehandelswege, den Zugang zum Bosphorus“ (Gottwald 2000: 74, vgl. auch Wolf 2000: 26) geführt worden war. „So beginnt die Literatur des Abendlandes mit der Verherrlichung eines Raubkrieges“ (Wolf 2000: 19), stellt Christa Wolf in ihren 1982 an der Frankfurter Universität gehaltenen Poetik-Vorlesungen fest, die später im Essaybuch *Voraussetzungen einer Erzählung: Kassandra* (1983) gesammelt wurden. Auch die Eroberung des Goldenen Vlieses kann materialistisch als Gewinnung von Reichtum und Macht gedeutet werden. Während Wolf in *Kassandra* den Ursprüngen der kriegerischen Auseinandersetzungen in der Menschheitsgeschichte auf den Grund geht, liegt der Fokus in *Medea. Stimmen* auf der Ausgrenzung der Fremden sowie, auf individueller Ebene betrachtet, auf den Mechanismen, die einen Einzelnen zum Sündenbock machen. Den beiden Antikeprojekten, sowohl *Kassandra* als auch *Medea*, ist gemeinsam, dass die Autorin tief in die Vergangenheit zurückgreift, um Parallelen zur Gegenwart zu finden (vgl. Bridge 2004: 42). Dabei pflegt Christa Wolf ein pessimistisches Geschichtsverständnis, denn sie sieht im ganzen Geschichtsverlauf „einen sich stets erneuernden Zyklus von Unterdrückung und Selbstzerstörung“ (Hussong 2000), der sich bis in die heutigen Tage wiederholt. Wolf hinterfragt kritisch den seit der Aufklärung geltenden linearen Fortschrittsglauben, d. h. eine Vorstellung von einer progressiven historischen Entwicklung in Europa, die zu Freiheit, Toleranz und Wohlstand geführt hat. Mit ihrer Skepsis demgegenüber steht Christa Wolf nach Georgina Paul (1997: 230) in einer Tradition der literarischen Moderne, die sich durch Desillusionierung und

⁵⁴⁰ Auch zu *Kassandra* hat Wolf „einen selbstinterpretatorischen Text beigegeben“ (Most 2002: 357): *Voraussetzungen einer Erzählung: Kassandra. Die Frankfurter Poetik-Vorlesungen* (1982)

Enttäuschung angesichts des Aufklärungsprojektes charakterisiert. Ähnlich wie Horkheimer und Adorno in ihrer Abhandlung *Dialektik der Aufklärung* untersucht Wolf in *Medea. Stimmen* die Dialektik zwischen Mythos, Aufklärung und Moderne (vgl. Koskinas 2012: 191). Besonderer Nachdruck liegt dabei auf der Verschränkung von „aufgeklärter“ Zivilisation und Barbarei (vgl. ebd.). Laut Horkheimer und Adorno wohnt der Rationalität von Beginn an „[n]icht bloß die Idee, auch die praktische Tendenz zur Selbstvernichtung“ (Horkheimer/Adorno 2006: 7) inne. In Wolfs Roman ist Korinth ein Beispiel einer aufgeklärten Gesellschaft, in der *die instrumentelle Vernunft* im Sinne Horkheimers dominiert, was bedeutet, dass alles dem Nützlichkeitsprinzip und eigenen Interessen dient. Die Kehrseiten einer solchen von „Zweckdenken“ (Schauer 2009: 25) geprägten Gesellschaft sind Entfremdung, Ungleichheit, Unterwerfung von Frauen, Gefühllosigkeit, Ausschluss der Fremden. Den deutlichsten Beweis für die „Rückkehr der aufgeklärten Zivilisation zur Barbarei“ (Horkheimer/Adorno 2016: 6) sehen die Begründer der Kritischen Theorie im Antisemitismus des 20. Jahrhunderts. Hinweise auf die Judenverfolgung während der Nazi-Zeit sind laut Bernheiden (2013: 79) in der Ausgrenzung und Hinrichtung der Kolcher zu erkennen.

5.2.3.3.4.1 Ost-West-Problematik

Christa Wolf lässt das Geschehen in der Antike stattfinden, jedoch sind deutliche Referenzen auf die Zeitgeschichte erkennbar. Somit wird der mythische Stoff mit mythosfremden Elementen, die zeitaktuelle Themen enthalten, kombiniert. Roberto Simanowski bezeichnet Wolfs *Medea*-Roman als „[e]in Deutschlandroman [...] im Gewand der Geschichte“ (Simanowski 2009). Wie in *Kassandra* der Krieg zwischen Trojanern und Griechen als Modell für den Ost-West-Konflikt während des Kalten Krieges stand (vgl. Anz 1996b), so fungieren in *Medea. Stimmen* das im Osten liegende Kolchis und das westlich gelegene Korinth als Allegorie für die historisch real existierenden deutschen Staaten, die DDR und die BRD.

Immer wieder bringen einzelne Figuren in ihren Monologen die Unterschiede zwischen beiden Stadtstaaten zur Sprache. Aus deren Beschreibungen lassen sich, auf eine metaphorische Ebene übertragen, die Lebensumstände in beiden deutschen Staaten herauslesen. Während Korinth in Pracht und Reichtum blüht, ist Kolchis von bescheideneren, einfachen Lebensverhältnissen gekennzeichnet. Die Analogien finden sich auch in der Gegenüberstellung unterschiedlicher politischer Strukturen und Gesellschaftssysteme, wobei Korinth der kapitalistischen Bundesrepublik Deutschland, Kolchis der sozialistisch ausgerichteten Deutschen Demokratischen Republik entspricht. Korinth ist durchaus von materialistischen Werten geprägt und die Gesellschaft ist je nach Vermögenshöhe in soziale Schichten eingeteilt. Die Korinther sind in dem Maße „besessen von der Gier nach Gold“ (MS 36), dass man sogar den Wert eines Menschen „nach der Menge des Goldes, die er besitzt [mißt]“ (MS 36). Im Vergleich dazu herrschen in Kolchis Gleichheit und soziale Gerechtigkeit, wie Medea in einem ihrer Monologe darlegt:

„Wir in Kolchis waren beseelt von unseren uralten Legenden, in denen unser Land von gerechten Königinnen und Königen regiert wurde, bewohnt von Menschen, die in Eintracht miteinander lebten und

unter denen der Besitz so gleichmäßig verteilt war, daß keiner den anderen beneidete oder ihm nach seinem Gut oder gar nach dem Leben trachtete.“ (MS 93)

Die Gesellschaftsform, die Medea beschreibt, stellt einen „Idealzustand“ (Bernheiden 2013: 70) dar, den es vor längst vergessener Zeit gab. Wenn Medea von „uralten Legenden“ spricht, interpretiert Bernheiden diese als die Lehre des Marxismus, die als Staatsideologie der DDR galt, aber die in Realität „nur sehr unvollkommen verwirklicht worden ist“ (vgl. ebd.). Die Enttäuschung Wolfs über die verratenen Ideale in der DDR sind in folgenden Worten Medeas zu erkennen: „Wir sahen, wir entfernten uns davon von Jahr zu Jahr mehr, und unser alter verknöchertes König war das größte Hindernis“ (MS 93). Laut Georgina Paul ist Wolf keine Ausnahme unter den etablierten DDR-Autoren, in deren Texte eine

„typische Steigerung der historischen Verzweiflung in der Nachwendezeit über das elende, von Korruption und Bespitzelung und Machtgier gekennzeichnete Ende des sozialistischen Projektes, anzumerken war [...] Für diejenigen, die vom Sozialismus ein menschlich-gerechtes Gesellschaftssystem erhofft hatten und die ihr Leben und ihr leidenschaftliches Engagement dafür einsetzten, ist der Kollaps des Sozialismus, und noch dazu in solcher Unwürde, eine bittere Enttäuschung. Gegen diesen Hintergrund läßt sich Wolfs Medea als eine Idealprojektion verstehen, ein Wunschbild, ein moralisches Ideal, das jetzt nur noch in einen leeren Raum jenseits der Geschichte hineinprojiziert werden kann.“ (Georgina Paul 1997: 238)

Einige Kritiker sind geneigt, Wolfs Bearbeitung des Argonauten-Stoffes als Schlüsselroman zu lesen. Manfred Fuhrmann (1996) glaubt im König Aietes, der sich gegen jegliche Veränderung widersetzte, den reformfeindlichen Erich Honecker erkannt zu haben. Volker Hage (1996) fragt sich, ob sich hinter Agameda etwa die Wolf-Konkurrentinnen Monika Maron oder Sarah Kirsch verbergen, sowie ob der Ehrgeizling aus dem Osten, Presbon, der „sich selbst nur fühlen [kann], wenn ihn eine große Menge bewundert“ (MS 73), Heiner Müller oder Marcel Reich-Ranicki sein könnten. Dennoch bleiben solche Interpretationen im Raum der Spekulationen⁵⁴¹. Eher könnte man davon ausgehen, dass Christa Wolf mit hinzuverdichteten Charakteren zeigen wollte, wie sich die Leute in Krisenzeiten benehmen. Wenn Aietes Honecker entspricht, steht Leukon für innere Emigration, während Agameda und Presbon Wendehälse exemplarisch vertreten.

Die Bildung der oppositionellen Gruppe gegen König Aietes kann als Abbild der Situation vor der Implosion der DDR gelesen werden. Dass sich die kolchischen Unzufriedenen im Tempel der Hekate treffen, ist ein Verweis auf die Kontakte zwischen der ostdeutschen evangelischen Kirche und den Dissidenten, aus denen Gemeinschaften hervorgegangen sind, die auf umfassende Reformen des Staates drängten (vgl. Vogt 2006: 924). Die Kirche ist zum Sammelpunkt verschiedener Oppositionsgruppen wie Friedens-, Menschenrechts-, Bürgerrechts- und Umweltbewegungen geworden (vgl. Naumann 2008: 229). In der Leipziger Nikolaikirche fanden montags Friedensgebete statt, die seit Ende September 1989 zu immer massiveren Demonstrationen heranwuchsen (vgl. Vogt 2006: 924) und sich über das ganze Land verbreiteten, bis sie es zur endgültigen Auflösung des DDR-Staates gebracht hatten. Anders als

⁵⁴¹ In seinem Artikel *Die deutsche Gesinnungsästhetik* schreibt Ulrich Greiner, dass Sara Kirsch den Briefwechsel mit Christa Wolf unterbrach, da sie kein Verständnis für deren Festhalten an sozialistischen Ideen hatte, während Wolf von Heiner Müller Unterstützung bekam (s. Greiner 1990b).

in der DDR scheitert der Aufstand in Kolchis auf brutale Weise und die sich geschlagen gegebenen Rebellen suchen ihr Heil in der Flucht. Jedenfalls finden die geflohenen Kolcher im realhistorischen Kontext ihr Analogon in den Flüchtlingen aus der DDR, die unzufrieden über die Missstände im eigenen Land im Sommer und Herbst 1989 massenweise über Ungarn, Polen und der Tschechoslowakei in die BRD flüchteten. So wie sich das Wunschland für die kolchischen Flüchtlinge als Enttäuschung erweist, waren auch viele ehemaligen DDR-Bürger bald genauso desillusioniert über das Leben in der Bundesrepublik Deutschland (vgl. Krischel 2013: Location 1547).

Die Behauptung, Kolchis und Korinth seien mit den beiden deutschen Staaten gleichzusetzen, ist laut Bernheiden ein Trugschluss. Sie warnt vor der Gefahr solcher Pauschalisierungen und zieht den Schluss, dass lediglich von „allgemeine[n] Anspielungen, von denen einzelne auf die DDR, manche auf die BRD zutreffen“ (Bernheiden 2013: 71), die Rede sein kann. Dieser Meinung ist zuzustimmen, denn viele im Romantext vorgebrachte Erscheinungen entsprechen nicht der Wirklichkeit in beiden Staaten, wie beispielsweise die Stellung der Frauen in den jeweiligen Gesellschaften. Während diese in Kolchis, alias DDR, mit Selbstsicherheit auftreten und Mitspracherecht haben, genießen sie in Korinth bzw. der BRD deutlich weniger Freiheiten und werden von Männern sogar unterdrückt. Bezeichnend dafür ist Jasons Bericht nach Turons Kastrierung:

„Die wahnsinnigen Kolcherinnen. Dem Manne das Geschlecht abschneiden. Wir alle, wir Männer in Korinth, haben diesen Schmerz mitgeföhlt. Ganz sicher wurde in den Nächten bis zur Bestrafung der Kolcherinnen und der Verurteilung der Medea kein Kind gezeugt, kein Mann war zeugungsfähig. Sie faßten ihre Frauen hart an, manche sollen sie geschlagen haben, und die Korintherinnen verbargen sich in den Häusern oder liefen mit gesenkten Köpfen durch die Straßen, [...] Und wenn diese böse Zeit einmal doch vorübergehen sollte und wir alle wieder zur Ruhe kommen, dann werden die Männer von Korinth obenauf und die Frauen noch mehr geduckt sein, das ist das Ende vom Lied“ (MS 201-202).

Außerdem kann die unkritische Haltung der Korinther gegenüber Regierenden nicht auf die Situation in der BRD übertragen werden. So entspricht das Bild, das Medea von Korinth vermittelt, nicht den realen Verhältnissen in Westdeutschland: „Seit ich in Korinth bin, weiß ich, was Prachtentfaltung ist, an der sich hier aber niemand zu stören scheint, selbst die Armen in den Dörfern und am Stadtrand bekommen entzückte Gesichter, wenn sie von den großen Festen im Palast reden, für die sie ihr Vieh und ihr Getreide abliefern müssen, ohne je selbst auch nur einen Abglanz dieser Feste zu erhaschen.“ (MS 92-93) Es trifft nicht zu, dass es in der BRD keine Opposition gibt sowie dass die Westdeutschen ausschließlich dem Hedonismus frönen.

5.2.3.3.4.1.1 Alteritätsdiskurse in Wolfs Medea-Roman

Durch den ganzen Roman zieht sich die Dichotomie zwischen dem zivilisierten, auf höherer Entwicklungsstufe stehenden Korinth und dem rückständigen, barbarischen Kolchis. Die Dichotomie von zivilisierten und unzivilisierten Völkern kommt besonders zum Ausdruck in der Wahrnehmung der Kolcher durch die Korinther, die auf die Fremdlinge in ihrem Land mit Arroganz herabblicken, was auch Agameda, die übrigens assimiliert ist und sogar den höfischen Kreisen nahesteht, sich gefallen lassen muss: „Sie werden ja mit der unerschütterlichen

Überzeugung geboren, daß sie den kleinwüchsigen braunhäutigen Menschen überlegen sind, die in den Dörfern um ihre Stadt herum leben und bei denen sich die Legende hält, sie seien die Ureinwohner, sie hätten als erste die Ufer dieses Meeres besiedelt“ (MS 74). Das bedeutet, dass die Korinther kein autochthones Volk sind, sondern, dass sie dieses Gebiet durch Eroberung und Kolonisierung „mit roher Gewalt“ (MS 82) erworben haben, worin die Ursache für ihre Angst vor Fremden liegt. Diese Angst kompensieren die Korinther durch Ausgrenzung und Diskriminierung von Zuwanderern. Während das gemeine Volk in Korinth „ohne Gewissensbisse und ohne Einschränkung seinen Haß auf die Barbaren auslebt“ (MS 82), merkt Agamedea die heuchlerische „Mode“ (MS 82) der Hofbeamten wie Akamas, die vorgaukeln, „gerecht, vorurteilsfrei und sogar freundlich“ (MS 82) den Barbaren gegenüber sein zu können.

Auch Medea stieß von Anfang ihres Aufenthaltes in Korinth an auf Unverständnis und Gleichgültigkeit ihrer Gastgeber, als sie ihnen ihr Herz über die verloren gegangenen Ideale von Gleichheit und Gerechtigkeit in ihrer Heimat ausschüttete: „Wenn ich, noch unbelehrt, in der ersten Zeit in Korinth von diesem Traum der Kolcher erzählte, erschien auf dem Gesicht meiner Zuhörer immer derselbe Ausdruck, Unglauben vermischt mit Mitleid, schließlich Überdruß und Abneigung“ (MS 93). Für Medea sind die Korinther überheblich, was ihnen den Blick verstellt für den wahren Tatbestand (s. MS 168). Wichtig ist hier anzumerken, dass der kulturell Andere eine bedeutsame Rolle für das Selbstbild spielt (vgl. Nünning 2010: 283). Frederike Mayer betont, dass „das Fremdbild in direktem Bezug zum Selbstbild konstituiert wird, so daß es funktional zur Stärkung des Ego eingesetzt werden kann“ (Mayer 1997: 88). Dies bekommt Medea am eigenen Leib zu spüren: „mit jedem Blick, mit jeder ihrer maßvollen Bewegungen schärfen sie dir ein: Es gibt einen Ort auf der Welt, da kann der Mensch glücklich sein, und spät erst ging mir auf, daß sie es dir sehr übelnehmen, wenn du ihnen ihr Glück bezweifelst.“ (MS 16)

Laut Gottwald und Arnds thematisiert der Roman nicht nur die Arroganz der Wessis gegenüber den Osis, sondern auch die Themen der Ausländerdiskriminierung und des Rassismus im Allgemeinen, die alle Migrantengruppen in der BRD erfahren (vgl. Gottwald 2000: 87; Arnds 2001: 422).

5.2.3.3.4.1.2 Postkoloniale Diskurse in Wolfs Medea-Roman

Wie Sabine Wilke in ihrem Beitrag⁵⁴² nachgewiesen hat, bedienen sich die Figuren im Roman diskursiver Praktiken des postkolonialen Ansatzes bei der Wahrnehmung des Eigenen und des Fremden. Gerade diese binäre Opposition vom fortschrittlichen Westen und zurückgebliebenen Osten bildete die Grundlage der Argumentation bei der Begründung des Begriffs Orientalismus, wie ihn Edward Said in seiner gleichnamigen Studie von 1978⁵⁴³ definierte. In Anlehnung an die von Michel Foucault entwickelte Diskursanalyse stellt Said (2009: 13) die These auf, dass weder der Orient noch der Okzident per se existieren und naturgegeben sind, sondern sie werden durch die Sprache konstruiert (vgl. ebd.: 233). Mit anderen Worten ist der Orient ein Begriff, der „zahllose Assoziationen, Bedeutungen und Konnotationen um sich versammelte, die sich nicht

⁵⁴² s. Sabine Wilke (2003): Die Konstruktion der wilden Frau: Christa Wolfs Roman ‚Medea. Stimmen‘ als postkolonialer Text. *The German quarterly*. American Association of Teachers of German, Vol. 76 (1), S. 11-24

⁵⁴³ Zum Zwecke dieser Arbeit werden wir die Ausgabe von 2009 benutzen.

unbedingt auf den Orient als solchen bezogen, sondern nur auf das begriffliche Umfeld“ (ebd.). Der Orient stellt ein von der westlichen Wissenschaft erzeugtes Vorstellungssystem dar (vgl. ebd.), dank dem der Okzident sich profilierte und seine eigene Identität im Gegensatz zum negatierten Anderen gefestigt hat (vgl. ebd.: 10). Diese Diskurse datieren bereits aus Homers Zeit und insbesondere seit Aischylos' Drama *Die Perser* (472 v. Chr.), in dem der Sieg der Griechen über die Perser gefeiert wird, und sie weisen eine Kontinuität auf, die bis in die heutige Zeit hineinreicht (vgl. ebd.: 21, 31).

Im Orient-Diskurs spiegeln sich die Denkmuster über die Machtverhältnisse zwischen Ost und West (vgl. ebd.: 15), wobei die konstruierte Vorstellung von Dominanz und Hegemonie des Westens über dem Osten allgegenwärtig ist. Der orientalistische Diskurs beruht auf einem binär strukturierten System, dem zufolge der Westen als vernünftig, tugendhaft, hoch entwickelt und männlich gilt, während der Orient unvernünftig, mysteriös, weiblich, passiv, unterentwickelt und anomal dargestellt wird (vgl. ebd.: 38, 53, 163, 238, 345).

Das Wesen des Orientalismus bildet „die unausrottbare Unterscheidung zwischen der Überlegenheit des Westens und der Unterlegenheit des Orients“ (ebd.: 55). Dieser Alteritätsdiskurs kommt in *Medea. Stimmen* unmissverständlich zum Vorschein. So ist die erste interkulturelle Begegnung zwischen den kolchischen Flüchtlingen und den korinthischen Gastgebern durch Diskriminierung und Vorurteile seitens der sich erhaben wählenden Ortsansässigen gekennzeichnet. Akamas artikuliert die kollektive Fremdheitszuschreibung seiner Landsleute gegenüber den aus dem Osten angekommenen Heimatlosen, indem er sie auf eine herabwürdigende Weise stigmatisiert: „Natürlich haben meine Korinther das Trüppchen der Einwanderer wie fremde Tiere bestaunt, nicht direkt unfreundlich, nicht direkt freundlich“ (MS 116). Das Überlegenheitsgefühl der Korinther wird weiterhin durch den bedürftigen Zustand der Neuankömmlinge, in den die Einheimischen sie gedrängt haben, genährt und bestärkt: „wir sonnten uns in dem Staunen der Kolcher über unseren Wohlstand“ (MS 117)⁵⁴⁴. Auch diese Beispiele zeigen, wie der kulturell Andere eine bedeutsame Rolle bei der Konstruktion des Selbstbildes spielt.

Des Weiteren kann der Fremde eine Bedrohung für eine ethnisch und kulturell gefasste homogene Gruppe darstellen, denn er kann „in seiner utopischen Dimension auch zum Idealbild einer Gruppe werden und somit ein anderes Begehren repräsentieren“ (Hilmes/Nagelschmidt 2016: 52-53). So ist Akamas nicht froh darüber, dass bei der Entbindung von Medeas Zwillingen sich die korinthischen Frauen mit den kolchischen anfreundeten: „An manchen konnte man eine merkwürdige Lust beobachten, mit den Fremden zusammenzuhocken, als sei ein Zwang von ihnen genommen. Die nachdenklich distanzierten Blicke, mit denen sie anfangen, ihre Gatten zu mustern.“ (MS 112)

In einem Alteritätsdiskurs dienen außer politischen, soziologischen und kulturellen Kontexten auch geographische Eigenarten, um Unterschiede zu markieren. Eine wichtige Rolle

⁵⁴⁴ An dieser Stelle soll darauf hingewiesen werden, dass diese sowie andere Äußerungen im Roman, wie Bernheiden zu Recht bemerkt, „keinesfalls zu pauschalen Analogisierungen verleiten“ (Bernheiden 2013: 71) dürfen. Man soll sich davor hüten, um darin „eine Parallele zum häufig herablassenden Verhalten vieler Westdeutscher gegenüber den DDR-Bürgern zu sehen“ (ebd.).

bei der Raumsemantisierung spielen die als exotisch imaginierten Räume weit entfernter Länder. Die Enttäuschung der Argonauten über die Landschaft beim Eintreffen in Kolchis ist damit zu erklären, dass sie da weniger Exotik als erhofft vorfinden:

„So folgte bei uns nach dem Jubel, mit dem wir die endlich gefundene Einfahrt in ihren Fluß Phasis, die glückliche Landung in dieser natürlichen Bucht begleitet hatten, der Stimmungsumschwung. Das sollte das ersehnte Land sein. Der Fluß, die Ufer, das Gelände ringsum, eine mit lichtem Mischwald bestandene Hügellandschaft, kamen uns recht gewöhnlich vor, unterwegs hatten wir Eindrucksvolleres gesehen.“ (MS 43)

Hier urteilt Jason aus der Sicht eines angeblich kulturell Überlegenen, da er Kolchis als „ein barbarisches Land“ (MS 44), dessen „barbarischer Sitten [sie] gewärtig [waren]“ (MS 44), beschreibt.

Die Exotik eines Landes verbindet sich oft mit dessen „Sinnlichkeit“ (Said 2009: 235), die in erotische Fantasien von angeblich wilden Fremden mündet. Medea ist in den Augen von Jason eine exotische Frau, ein Objekt, das erobert werden muss. Bei der Begegnung mit Medea vereinen sich in Jason zwei typische Wahrnehmungsweisen des Fremden, zum einen die Angst und zum anderen die Erotik. Als er sie als einen Jungstier schlachtende Opferpriesterin sah, wird er von Schrecken und Begierde zugleich ergriffen: „ich konnte den Blick nicht von ihr wenden, und ich bin sicher, sie wollte, daß ich sie so sah, schrecklich und schön, ich begehrte sie, wie ich noch nie eine Frau begehrt hatte, ich hatte nicht gewußt, daß es dieses Begehren gibt, daß dich zerreißt, und ich floh“ (MS 61).

Die Gruselgeschichten gehören zum Repertoire des orientalischen Diskurses, so dass Jason, als derjenige, der die Kultur des Anderen vor Ort erlebt hat, bei der Schilderung der kolchischen Sitten übertreiben muss, um dem Erwartungshorizont seiner Zuhörer zu genügen: „die Korinther wollen hören, daß im wilden Osten auch die Tiere unbezwinglich und schauerlich sind, und es schaudert sie, wenn man ihnen sagt, daß die Kolcher Schlangen als Hausgötter an ihrer Herdstelle hielten und sie mit Milch und Honig fütterten“ (MS 53). Die Kolcher pflegen diese barbarische Unsitte der Haltung von Schlangen als Haustiere auch in Korinth. Dieser bizarre Brauch hat die Funktion, um mit Said zu sprechen, „die Exzentrik des Orients“ (Said 2009: 126) aus dem Blickwinkel eines „Westlers“ zu unterstreichen. Eine erwähnenswerte Deutung dieses Brauchs bietet Wenwen Qin an. Ihr zufolge stellt das Halten dieser Tiere im Haus gar nichts Ungewöhnliches dar, wenn man berücksichtigt, dass die kolchische Kultur matriarchaler Prägung ist, und dass die Schlange eines der Symbole der Urgöttin ist (vgl. Qin 2016: 284). Auch lässt sich vermuten, so Qin, dass die Schlange, die das Goldene Vlies bewacht, den häuslichen Schlangen „nicht ganz unähnlich ist“ (ebd.: 336) und dass sie zum Ungeheuer erst durch die Mythisierung der angeblichen Heldentaten von Jason geworden ist (vgl. ebd.: 336-7). Hier spielt bei Jasons Beurteilung einer anderen Kultur eher die Angst vor dem Fremden eine wichtige Rolle.

Die Unterschiede zwischen zwei Kulturen spiegeln sich auch in der Gefühlssphäre wider. Die psychischen Folgen eines sich auf Materialismus gründenden Systems sind abgestumpfte Gefühle der Korinther, denen die Menschennähe fremd ist. Dass die Kolcher die Geburt eines Kindes feiern und ihm „alle Liebe und alle Zuwendung“ (MS 112) entgegenbringen, findet

Akamas „primitiv“ (MS 112): „Wenn bei ihnen ein Kind geboren wird, könnte man denken, es sei seine einzige Aufgabe, auf dieser Welt zu sein, und allein dafür gebühre ihm alle Liebe und alle Zuwendung. Das mag ja schön und gut sein, nur ist das natürlich primitiv“ (MS 112). Akamas Abneigung gegenüber den Kolchern lässt sich auch an diesem Beispiel mit der Angst vor dem Fremden, der eine Bedrohung für eine ethnisch und kulturell homogene Gruppe darstellen kann, begründen.

Auch Jason zeichnet sich durch Emotionslosigkeit aus. Für ihn gehört die Zärtlichkeit zwischen Eltern und ihren Kindern zur „Anomalie“ (Said 2009: 235) des kulturell Minderwertigen, wobei er die Gelegenheit nicht versäumt, den Unterschied zwischen den zwei Welten zu unterstreichen. Er beschreibt Absyrtos als einen verzogenen Jüngling, dem er das Durchsetzungsvermögen der griechischen Jugendlichen als erstrebenswertes Ziel gegenüberstellt: „[er] saß an der Festtafel links neben seinem Vater Aietes, der ihn andauernd liebte, das stieß mich ab, erinnere ich mich. Jedermann schien ihm zu schmeicheln, ein verwöhnter Junge, der sicher in seinem gepolsterten Nest saß, unsereins hat sich anders durchschlagen müssen“ (MS 57-58). Jason urteilt hier als Vertreter einer Distanz pflegenden und Wettbewerb schätzenden Kultur. Diese Mentalitätsunterschiede zwischen beiden Völkern als Aspekt des kulturellen Andersseins treten immer wieder zum Vorschein. Hierfür ist ein weiterer Dialog repräsentativ, in dem Akamas von dem für Medea kaum fassbaren Erfolgsdrang, dem Streben, zeitlebens etwas Großartiges zu leisten, um von den Nachgeborenen gefeiert zu werden, redet, woraufhin sie ihm entgegenhält, dass man in ihrer Heimat nicht nur Einzelne, sondern alle Ahnen ehrt, was er seinerseits lächerlich findet (s. MS 116).

Medea und Jason als Repräsentanten zweier Kulturen verstehen sich im Wesentlichen nicht. Medea gibt zu, versäumt zu haben, „ihn ganz zu kennen“ (MS 24). Für Peter Arnds (2001: 422) scheint der Abstand zwischen zwei Kulturen unüberbrückbar zu sein. Er merkt, dass die Unmöglichkeit der kulturellen Synthese unter anderem in Jasons und Medeas zwei Söhnen repräsentiert wird. Der eine ist groß, blond und blauäugig wie sein griechischer Vater, weswegen Jason ihn mehr liebt und zu dem er „immer besonders gerne „mein Sohn“ gesagt hat, mit dem er stundenlang über Land reitet“ (MS 180). Der andere ist ein Ebenbild Medeas und somit der Kolcher, da er klein, wollhaarig und dunkeläugig ist. Trotz der Unterschiede in der äußeren Erscheinung, so Arnds, liebt sie Medea gleichermaßen:

„Thus in the mother's love of both children the two cultures symbolically merge. Due to the father's preference of the boy in whose appearance his own culture is reflected and his consequent neglect of the other boy, whose appearance reflects Medea's culture, the synthesis of both cultures is once again prevented. Ultimately, in the children's murder a *rapprochement* between the two cultures is definitively thwarted.“ (Arnds 423, Hervorhebung im Original)

Ansonsten stellen die Kolcher, wie Hilda Schauer definiert, „das Kulturfremde“ (Schauer 2009: 22) für die Korinther dar. Das hervorstechendste Beispiel für die kulturelle Andersartigkeit der Kolcher spiegelt sich in der von den Griechen als barbarisch wahrgenommenen Art der Bestattung wider, der gemäß die in den Bäumen hängenden Toten von den Vögeln zerfressen werden, wonach man sie in Felsenhöhlen aufbewahrt (s. MS 60). Dieser als entsetzlich empfundene Brauch löst bei den Argonauten einen Zivilisationsschock aus und erfüllt sie mit

Schrecken, welcher in der Interpretation von Sabine Wilke „ein wichtiges Strukturelement des Orientalismus“ (Wilke 2003: 17) ist, denn ihr zufolge handelt es sich um einen Schrecken, der „Visionen des Archaischen hervor[ruf]t, einer kulturellen Stufe, die man als Zivilisierter vor langem überwunden zu haben glaubt und deren Wiederbelebung ambivalente Gefühle zur Reaktion hat“ (ebd.). Wenn Medea Jason später in die tiefere Bedeutung des Bestattungsritus einweihet, lehnt dieser ihre Erklärung ab, da er aus seinem Denkmuster, seine Kultur sei höhergestellt, nicht herauskommen kann: „ich war sicher und bin es bis heute, daß es nur eine richtige Art gibt, seine Toten zu ehren, und viele falsche“. (MS 60) Und für richtig hält er die Gepflogenheit der Griechen, den Körper unversehrt ins Grab niederzulegen, damit die Seele ihren Weg in die Unterwelt finden kann. Die Bestattung in Bäumen steht im engen Zusammenhang mit dem Glauben der Kolcher an die Wiedergeburt. Dahingegen glauben die Griechen an ein Weiterleben im Hades, aus dem es kein Zurück gibt. Somit ist die Religion ebenfalls ein Markierer der Alterität.

Hier sieht man einen wesentlichen Unterschied zwischen dem matriarchalen und patriarchalen Glauben. Im kolchischen matriarchalen System werden nur männliche Leichen an den Bäumen aufgehängt, während die weiblichen der Erde übergeben werden. Dies lässt sich damit erklären, dass Frauen wegen ihrer Fähigkeit zu gebären mit der fruchttragenden Erde identifiziert und daher nach ihrem Tod der Mutter Erde geweiht werden. Männer werden dahingegen der Luft, bzw. dem Wind zugewiesen (s. Bachofen 1861: 220), entsprechend dem Glauben, dass der Wind die Göttin, bzw. die Frau schwängern kann (vgl. Göttner-Abendroth 1982: 21). In Korinth werden alle Menschen begraben, da das Leben mit dem Abstieg in den Hades endet. Im Kontrast zur zyklischen Zeitvorstellung der Kolcher, nach der eine Wiedergeburt möglich ist, steht eine lineare Zeitwahrnehmung der Korinther, nach der das Leben eine Reise vom Diesseits ins Jenseits darstellt (vgl. Qin 2016: 279).

Am Beispiel der Kolcher zeigt Wolf die typischen Verhaltensweisen der Fremdlinge in einem Gastland auf. Bei den kolchischen Einwanderern sind zwei Gruppen zu unterscheiden. Die eine Gruppe, versammelt um Lyssa, hält sich an ihrer eigenen Tradition fest und die andere, repräsentiert durch Agamedea und Presbon sowie durch die kolchische Jugend, strebt nach Assimilation in der neuen Umgebung.

Im Gegensatz zu den selbstgefälligen und egoistischen Korinthern, halten die Kolcher zusammen und setzen auf Solidarität. Sie richten eine Enklave, „Klein Kolchis“ (MS 72) innerhalb ihrer Gastgeberstadt ein, in die sie sich abschotten, weil sie von der einheimischen Bevölkerung nicht akzeptiert werden. Um ihre Identität zu bewahren, beharren sie auf ihren eigenen altüberlieferten Bräuchen und heiraten nur untereinander (s. MS 56). In ihren Erinnerungen machen sich die Kolcher ein romantisch verklärtes Heimatbild und vergessen dabei, dass die Verhältnisse da „ebenso unerträglich“ (MS 31) für sie waren, weswegen sie letzten Endes geflüchtet sind. Auch hier weist Wolf Kenntnisse der kollektiven Psychologie vor, denn sie zeigt, dass die Menschen in schwierigen Zeiten dazu neigen, die Vergangenheit schöner zu machen und an Bewährtem festzuhalten. Sie leiden unter Heimweh nach einer Heimat, die es in Wirklichkeit nie gab, aber „die ihnen nachträglich in ungetrübtem Glanz erstrahlt“ (MS 31). Medea merkt, dass je mehr Enttäuschungen sie erfahren, desto mehr idealisieren sie ihr verlorengegangenes Geburtsland: „Ihre Legenden werden ausufern, wenn unsere Lage sich

weiter verschlechtert, und es wird nichts nützen, ihnen die Tatsachen entgegenzuhalten.“ (MS 32) In solchen Auslassungen sind Reminiszenzen auf die unter manchen Ostdeutschen verbreitete „Ostalgie“ wiederzuerkennen (vgl. Arnds 2001: 422).

Von ihren Landsleuten, vor allem von denjenigen, die sich jeglicher Anpassung verweigern, wird Medea für ihren Heimatverlust verantwortlich gemacht. Somit wird sie zur doppelten Fremden, einerseits innerhalb des eigenen und andererseits innerhalb des mehrheitlichen Kulturkreises. Sie tut das ganz willentlich, weil es ihr am Herzen liegt, ihre Selbstständigkeit zu bewahren und die Dinge objektiv und unvoreingenommen zu betrachten. In vollem Bewusstsein der Untaten auf beiden Seiten lehnt sie es ab, sich in der Fremde einzuleben, kann sich aber ebenso wenig denjenigen anschließen, die an einem idealen Kolchisbild haften. Für Sabine Wilke ist Medea „ein Fallbeispiel von Hybridität“⁵⁴⁵ (Wilke 2003: 20) im Sinne von Homi Bhabha, da sie beide Kulturen in sich vereinigt. Erst aus der Distanz, die ihr das Zufluchtsland ermöglicht, kann sie sich kritisch mit ihrer eigenen Kultur auseinandersetzen und deren Schwächen analysieren (vgl. ebd.). Zu weiteren hybriden Figuren können einerseits Agamedea und Presbon, die auf ihre kolchische Herkunft verzichten, und andererseits die Korinther Oistros und Leukon, die sich von ihren Landsleuten distanzieren, gerechnet werden.

Zu der zweiten Gruppe der kolchischen Flüchtlinge gehören integrationswillige Jugendliche, die an „Götter- und Stammesgeschichten“ (MS 29) ihrer Vorfahren nicht interessiert sind, „weil ihnen daran liegt, für echte Korinther zu gelten“ (MS 29). Hier zielt Wolf auf ihre Mitbürger ab, die die Vereinnahmung der DDR durch die BRD kritiklos hingenommen haben.

Wie relativ die Kategorien des orientalistischen Diskurses wild vs. zivilisiert gewählt sind, zeigen die nicht angepassten Kolcher, die infolge der Ausgrenzung durch die sie umgebenden dominanten Korinther kein negatives Selbstbild entwickeln, sondern auf ihrem Anderssein insistieren, da es aus ihrer Perspektive heraus in ihren eigenen Sitten gar nichts Außergewöhnliches gibt. Bei den Korinthern handelt es sich in der Tat lediglich um ein mentales Konstrukt der sich überlegen Fühlenden, denn in Wirklichkeit manifestieren sich auch bei scheinbar „Kultivierten“ primitive Antriebe, was in der Opferung der Iphinoe sowie der Asylsuchenden im Tempel ersichtlich wird. Beim Anblick, wie die Korinther auf dem Artemisfest das rohe Stierfleisch den Kindern aus den Händen reißen, muss Medea resigniert feststellen: „So dicht liegt das blutrünstige Innere unter der gezähmten Außenschicht“ (MS 191). Christa Wolfs Idee war es, bei der Darstellung von zwei untereinander verschiedenen Welten die Vor- und Nachteile beider Kulturräume zu zeigen, wobei keine von ihnen einen Anspruch auf Vorrangstellung erheben sollte (vgl. Qin 2016: 357). Der Vorwurf, Wolf habe das ehemalige Heimatland idealisiert, verfehlt die Pointe. Sie erkannte tatsächlich die Mängel im eigenen Staat, was die folgende Passage zeigt, in der sie die vom Volk entfremdeten Eliten, die sich nur um ihr eigenes und nicht um das Wohl der Menschen kümmern, kritisiert und eine gerechtere Gesellschaft und gleichmäßige Güterverteilung befürwortet: „Sie [die Kolcher] stießen sich am Starrsinn des Aietes, an der unnützen Prachtentfaltung des Hofes und verlangten, der König solle

⁵⁴⁵ Hybridität ist einer der Schlüsselbegriffe postkolonialer Literaturkritik und bezieht sich auf die „wechselseitige Durchdringung verschiedener, auch antagonistischer Kulturen und Traditionen, und die damit ermöglichte Überwindung kultureller Grenzen“ (Nünning/Nünning 2010: 278).

Schätze des Landes, unser Gold, verwenden, um unserem Handel einen Aufschwung zu geben, das elende Leben unserer Bauern zu erleichtern.“ (MS 92-93, Anmerkung des Verfassers)

Zwischen beiden Stadtstaaten kann ein Gleichheitszeichen gesetzt werden, denn in beiden Gesellschaften bestimmen Machtgier, Skrupellosigkeit und Amoralität der jeweiligen herrschenden Klasse den politischen Alltag. Laut Georgina Paul drückt damit Christa Wolf einen Geschichtspessimismus aus: „Es gibt keine Flucht vor der Brutalität der Geschichte, weil beide Systeme, wohl alle Systeme, sich so ähneln.“ (Paul 1997: 238) Wolf ist sich dessen völlig bewusst, was sie im Interview mit Petra Kammann bestätigt:

„In der DDR hatte ich ja gesehen, wohin ein Staat gerät, der immer größere Gruppen ausgrenzte, der seine Integrationsfähigkeit immer mehr verlor. Jetzt erleben wir in der größer gewordenen Bundesrepublik Deutschland, wie immer größere Gruppen von Menschen überflüssig werden, aus sozialen, aus ethnischen und anderen Gründen. Angefangen hatte es mit bestimmten Gruppen der DDR-Bevölkerung, gegen die man im Vereinigungsprozeß im Westen eine Abwehrhaltung entwickelte. Diese Ausgrenzung des Fremden zieht sich durch die ganze Geschichte unserer Kultur. Immer schon vorhanden ist die Ausgrenzung des angstmachenden weiblichen Elements. Das zieht sich vom Beginn des Patriarchats durch die Geschichte.“ (Wolf 1996: 50)

5.2.3.3.4.1.3 Utopische Nischen in Wolfs *Medea*-Roman

Jedoch hält Christa Wolf einen Platz offen, in dem alternative Lebensformen zu ihrem Recht kommen können. Sie kreierte innerhalb eines entfremdeten Gesellschaftssystems, wie das korinthische, utopische Nischen, in denen eine nicht entfremdete Lebensweise möglich ist (vgl. Roser 2000: 117). Diese utopische Gegenwelt, in der die Prinzipien der Menschlichkeit und gegenseitiger Fürsorge gelebt werden, ist nur „außerhalb der Palastmauer“ (Viergutz/Holweg 2007: 66-67) zu finden, und zwar in Medeas und Lyssas Lehmhütte, bei Oistros und Arethusa, die völlig abgesondert und anonym am korinthischen Stadtrand leben sowie in der Frauengemeinschaft um Arinna, die in den Bergen ein ärmliches Dasein fristet. Es scheint, dass diese Lebensform nur denkbar ist, wenn man sich von der Außenwelt und besonders von den Machthabenden distanziert, was für Medea, die gegen Ungerechtigkeit aller Art anzukämpfen bereit ist, nicht akzeptabel ist, was auch Oistros ihr in folgenden Worten beteuert: „Weißt du, was als einziges dir geholfen hätte? sagte er. Wenn du dich unsichtbar gemacht hättest wie wir, Arethusa und ich. Im Verborgenen leben, kein Wort sagen, keine Miene verziehen, dann dulden sie dich. Oder vergessen dich. Das Beste, was dir passieren könnte. Aber das steht dir nicht frei.“ (MS 184)

Christa Wolf verbindet Mythos und Utopie, um die Herrschaftssysteme zweier Königshäuser einer umfassenden Kritik zu unterziehen, und zwar indem sie diesen Systemen alternative Gesellschaftsentwürfe entgegensetzt (vgl. Viergutz/Holweg 2007: 26). Ausgerechnet die Utopie birgt das „kritische Potential“ (ebd.: 27) in sich, denn, indem sie einen anzustrebenden Idealzustand beschreibt, hinterfragt sie die jeweilige aktuelle Gesellschaftsordnung. Auch in *Medea. Stimmen* richtet sich die Kritik nicht nur auf die im Text vorkommenden Gesellschaftsstrukturen, sondern hat auf einer allgemeinen Ebene deutlichen Bezug zur Gegenwart. Da sowohl Mythos als auch Utopie zeit- und ortsübergreifend sind, dienen sie als Modelle, um auf aktuelle Missstände hinzuweisen (vgl. ebd.).

Wie Qin feststellt, bildet die Utopie in Wolfs Roman „eine Ganzheit, die aus Leben, Liebe, Natur und künstlerischem Schaffen zusammengesetzt ist“ (Qin 2016: 383). Bei der Gestaltung der Utopie spielt die Funktionalisierung der Räume, in denen sie stattfindet, eine entscheidende Rolle. All die Räume zeugen von einem naturnahen Leben, „was als matriarchales Kennzeichen gilt“ (ebd.). Im Haus von Oistros und Arethusa gedeihen seltene Pflanzen (s. MS 143), vor Medeas und Lyssas Hütte steht ein Feigenbaum (s. MS 14) und Arinna lebt mit einer Gruppe Frauen mitten in der unberührten Natur (s. MS 187). Darüber hinaus sind die Räume mit einer von der bedrohlichen und entfremdeten Außenwelt abgesonderten paradiesischen Insel, einem *hortus conclusus*, in dem sich gemeinnützige Gesellschaftsformen frei entfalten können, gleichzusetzen. Das Haus von Oistros dient als Zufluchtsort, in dem ein kultureller Schmelztiegel möglich ist, denn hier treffen sich die Kolcherinnen Medea und Arinna, die Korinther Oistros und Leukon, denen sich einmal ihre Landsmännin Glauke zugesellt, sowie die Kreterin Arethusa. Diese Figuren befinden sich, um mit Homi Bhabha zu sprechen, in einer *in-between* Position (s. Sexl 2004: 284), da sie ein Bindeglied zwischen entgegengesetzten Kulturen sind und daher zu hybriden Identitäten (ebd.) mitgerechnet werden können. Der interkulturelle Dialog zwischen verschiedenen Völkern scheint in diesem Roman nur als Utopie in einem Zwischenraum, den Bhabha als *third space* bzw. *dritten Raum* (s. ebd.) bezeichnet, realisierbar zu sein. Eine andere Form alternativen Zusammenlebens stellen die schwesterliche Beziehung zwischen Medea und Lyssa sowie die auf Frauensolidarität basierende Gemeinschaft um Arinna dar. Laut Viergutz/Holweg (2007: 74) kennzeichnen sich die Träger des Utopieentwurfs durch *biophile* Eigenschaften aus, d. h. solche, die zur Entfaltung des Lebendigen beitragen: sie sind naturverbunden, unverdorben und einfach. Durch diese Charakterzüge erheben sie sich moralisch über andere Menschen in Kolchis und Korinth (vgl. ebd.).

In all diesen Utopiegebilden herrscht die Liebe unter ihren Mitgliedern. Dabei sind die Liebesbeziehungen innerhalb der Utopie „von der Gleichheit, Offenheit und Freiheit“ (Qin 2016: 384) zwischen den Partnern geprägt. Das bezieht sich vor allem auf Arethusa, die gleichzeitig mit zwei Männern, mit Leukon und dem alten Kreter, ein Liebesverhältnis unterhält. Es zeugt von der Unabhängigkeit der Frauen mit matriarchalem Hintergrund bei der Partnerwahl und dem Bewusstsein, sich nicht als Besitz der Männer betrachten zu lassen (vgl. ebd.: 385-386). Für Leukon als Vertreter einer patriarchalen Kultur ist dies schwierig zu akzeptieren, jedoch muss er sich damit abfinden. Seine Toleranz weist „auf die Versöhnungsmöglichkeit zwischen Matriarchat und Patriarchat“ (ebd.: 387) hin, die in dieser hoffnungstragenden Utopie verwirklicht werden kann.

Medea hat mit Oistros wahres Glück gefunden, das sie mit ihrem Gatten Jason nicht hat. Die Liebe hat positive Wirkung auf Oistros' künstlerisches Schaffen (vgl. ebd.: 385). Medea wird zu seiner Muse, denn er bildet ihre Gestalt in einer Statue der Göttin nach (s. MS 154). Die kleine utopische Gemeinschaft ist vorwiegend eine Künstlerkolonie: Oistros ist Steinmetz und Arethusa Steinschneiderin. Die Kunst bildet mit ihrer Funktion der Humanisierung einen wichtigen Faktor der Utopiebildung (vgl. Qin 2016: 385). Die Kunst spricht eine universelle Sprache und ist imstande, die Kommunikation zwischen verschiedenen Kulturtraditionen, die außerhalb dieser winzigen Nische nicht stattfinden, zu fördern.

Bei Wolf stellt sich aber heraus, dass diese utopische Welt nur von kurzer Dauer ist, was als Metapher für die Kurzlebigkeit einer Gesellschaft, die auf Menschlichkeit und Einigkeit Wert legt, gelesen werden kann. Das Ende der Utopie kann allerdings noch breiter aufgefasst werden, als „the end in the belief in any god, in any ideology“ (Koskinas 2012: 196), wie es Koskinas interpretiert. Symbolisch zerbricht die Utopie am Erdbeben und der Pest (vgl. Qin 2016: 388). Der utopische Raum wird zerstört, was sich in der Tatsache, dass Oistros‘ und Arethusas Haus „durch das Erdbeben schwer beschädigt“ (MS 144) wird, widerspiegelt. Weiterhin kann das Erdbeben allegorisch verstanden werden und auf die politischen Erschütterungen in der DDR hinweisen. Auch die kleine Gemeinschaft fällt auseinander, denn Arethusa unterliegt der Pest und nach der Zwangsverbannung Medeas gerät Oistros‘ Leben aus den Fugen. Dadurch, dass die Utopie bei der Kollision mit realpolitischen Gegebenheiten zum Scheitern verurteilt ist, drückt Christa Wolf abermals die Zivilisationskritik und somit auch einen Geschichtspessimismus aus. Durch die Menschheitsgeschichte stellt sich immer wieder heraus, dass alle in guter Absicht gegründeten Gesellschaftssysteme sich infolge der Machtgier, Gewalt, Eroberung und Zerstörungsmentalität schnell entarten und dass ein friedliches Zusammenleben schwer aufrechtzuerhalten ist.

5.2.3.3.4.2 Wolfs feministische Umschreibung des Medea-Mythos

Christa Wolf schreibt den Medea-Mythos aus feministischer Perspektive um. Dabei schließt sie sich dem postmodernen feministischen Diskurs an. Darüber hinaus äußert sie Mythoskritik, indem sie die von der männlichen Tradition negativ besetzte Darstellung der Frauenfiguren in den überlieferten Mythen revidiert.

Wolf akzeptiert die These, dass sich die Menschheitsgeschichte von der matriarchalen zur patriarchalen Gesellschaftsordnung entwickelt hat. Nach eigenen Worten hat die Autorin diesen langwierigen historischen Prozess, der sich vermutlich über einen Zeitraum von 2500 Jahren verteilt hat, auf Medeas Generation zusammengezogen (s. Wolf 1996: 50). Im Laufe dieses Wandels, so Christa Wolf, fand „die Umwertung der Werte“ (Wolf 1997: 16) statt, die zur Degradierung weiblicher Gestalten führte (ebd.).

Medea ist eine der mythischen Frauengestalten, die im Laufe der Geschichte herabgewürdigt wurden. In ihr erreichte das negative Bild der Frau seinen Gipfel (vgl. Paul 1997: 227). Insofern bot sie sich der Autorin als ein gutes Beispiel für die Verdrängung matriarchaler Werte im Zuge der Etablierung des Patriarchats an. Diese Gedanken tauschte sie in Interviews und im Briefwechsel mit der Altertumsforscherin Heide Göttner-Abendroth aus (Wolf 1996: 51; Wolf 1997: 16; s. Hochgeschurz 1998: 22-25⁵⁴⁶, 30-33⁵⁴⁷). Ursprünglich war Medea eine Göttin, dann eine Priesterin und Heilerin, und letztendlich wurde sie zu einer Hexe gemacht (vgl. Wolf 1996: 51; Wolf 1997: 16). Die Ursache für die Dämonisierung der Frau sieht die Autorin, angeregt von feministischen Forscherinnen, in der Angst der Männer vor dem Weiblichen (s. Wolf 1997: 16). Deswegen brauchten sie eine böse, wilde und mörderische Frau, um ihre Werte festigen zu können (s. Wolf 1996: 51). Wolf bietet eine mögliche Alternative zu

⁵⁴⁶ Brief Christa Wolfs an Heide Göttner-Abendroth

⁵⁴⁷ Brief Heide Göttner-Abendroth an Christa Wolf

einer althergebrachten Geschichte, indem sie Mechanismen aufzudecken sucht, die Medea zur mehrfachen Mörderin gemacht haben. Unter Berufung auf ursprüngliche Quellen zur Medea-Sage, zeigt die Autorin wie dieser Mythos „in der patriarchal dominierten Überlieferungsgeschichte eine Umdeutung erfährt“ (Beutin et al. 2008: 668).

Wolf teilt die Meinung der feministischen Theoretikerinnen, dass Frauen eine eigene Kultur und eine eigene weibliche Geschichte fehlt (s. Lindhoff 1995: 4, 17): Die „ganze bisherige Existenz der Frau war unrealistisch“ (Wolf 2000: 186), meint Wolf. Dies korrespondiert mit der Ansicht der Pionierin der feministischen Theorie Simone de Beauvoir, die postulierte, dass die ganze Kultur männlich ist (vgl. Lindhoff 1995: 1). Feministische Wissenschaftlerinnen haben festgestellt, dass die Frau als Subjekt in der Realgeschichte nicht präsent ist (vgl. ebd.: 17). Dafür ist in Literatur und Kunst „ihre überreiche Präsenz als mythisches Bild“ (ebd.) zu verzeichnen. Das bedeutet, dass das Bild der Frau in der ganzen abendländischen Kultur von den Männern imaginiert wird. Mit anderen Worten „haben die Frauen außerhalb des Mythos keine Identität“ (ebd.: 19). Das heißt weiterhin, dass die ganze Kultur tiefgreifend in die patriarchalische Denkkordnung involviert ist (vgl. ebd.: 16).

Nach Simone de Beauvoir wird der Mann als das Subjekt, das Wesentliche, das Absolute definiert, während die Frau als das Objekt, das Unwesentliche, das Andere bestimmt wird (s. ebd.: 2)⁵⁴⁸. Beauvoir betont, dass „die Vorstellung der Welt als Welt ein Produkt der Männer [ist]; sie beschreiben sie von ihrem Standpunkt aus, den sie mit der absoluten Wahrheit verwechseln“ (zitiert nach Lindhoff 1995: 4)⁵⁴⁹. Beauvoir zufolge stellt die Weiblichkeit eine soziale Konstruktion dar (ebd.: 4): „Man kommt nicht als Frau zur Welt, man wird es“ (zitiert nach Lindhoff 1995: 4)⁵⁵⁰. Frauen werden Wesensbestimmungen zugeschrieben, die dazu dienen, das Herrschaftsverhältnis der Männer über die Frauen zu legitimieren, so Beauvoir (s. ebd.). Diese von den Herrschenden stets von neuem wiederholten weiblichen Wesenszuschreibungen werden mit der Zeit von den Frauen selbst als den Beherrschten verinnerlicht (vgl. ebd.), da sie keine Möglichkeit hatten, ihre eigene Identität auszubilden (vgl. ebd.: 3).

Die Frau als Andere ist Beauvoir zufolge ein Mythos des Mannes (s. ebd.: 5). Sie dient als Projektion männlicher Hoffnungen, Phantasien und Ängste (s. ebd.: 5, 19). Demzufolge wird die Frau „zu einer Verkörperung des männlichen Unbewußten“ (ebd.: 18). Dabei sind Weiblichkeitsmythen in einem dualistischen Denkmuster fest verankert. Die Frau als Repräsentationsfigur wird entweder idealisiert oder dämonisiert (vgl. ebd.: 17). Im ersten Fall erfüllt die Frau das Bedürfnis des Mannes nach Liebe und Geborgenheit, das er auf Figuren wie Mutter, Heilige, Madonna oder unschuldiges Mädchen projiziert. Im zweiten Fall erscheint die Frau als Lust- und Angstobjekt des Mannes und wird zum einen als Verführerin und *femme*

⁵⁴⁸ Judith Butler wersetzt sich dieser Bestimmung der Frau als Subjekt und Objekt, da diese Kategorisierung wie jede andere auf ein binäres System zurücklaufe (s. Sexl 2004: 214). Sie sieht in diesen Kategorien „das Produkt derselben Herrschaftsstrukturen, die im feministischen Projekt eigentlich das Ziel der Kritik ist“ (zitiert nach Sexl 2004: 214). Butler zufolge ist „die Kategorie Frau selbst ein prozessualer Begriff, ein Werden und Konstruieren [...] Als fortdauernde diskursive Praxis ist dieser Prozeß vielmehr stets offen für Eingriffe und neue Bedeutungen“ (zitiert nach Sexl 2004: 214).

⁵⁴⁹ Beauvoir, Simone de (1968): *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. Hamburg: Rowohlt, S. 155

⁵⁵⁰ Beauvoir 1968: 265

fatale und zum anderen als Hexe und Dämonin dargestellt (vgl. ebd.). Renate Berger und Inge Stephan konstatieren, dass das bedrohliche und unheimliche Bild der Frau soweit reichen kann, dass sie mit dem Tod verbunden wird: „Die Frau, die als Gebärende im engsten Konnex mit dem Leben steht, wird in der Wahrnehmung des Mannes zur Botin des Todes, weil sie ihn an die Endlichkeit alles Seins erinnert.“ (zitiert nach Lindhoff 1995: 18)⁵⁵¹ All die negativen Frauengestalten „lassen sich als Figurationen einer Angst vor der ‚Wiederkehr des Verdrängten‘ entziffern“ (Lindhoff 1995: 18-19). Diese Frauenbilder sind im literarischen Kanon reichlich vorhanden. Dennoch hat dieses von männlichen Autoren imaginierte ‚Weibliche‘ mit realen Frauen nicht viel zu tun (vgl. ebd.: 18). Deshalb nehmen sich feministische Autorinnen vor, diese Frauendarstellungen einer umfassenden Revision zu unterziehen und ein weibliches Selbstbild zu kommunizieren.

Eines der ersten Forschungsfelder der feministischen Literaturtheorie in den 1960er und 1970er Jahren war die kritische Relektüre der meist von männlichen Autoren verfassten kanonisierten Werke (s. Sexl 2004: 195), in denen Stereotype in den Weiblichkeitsvorstellungen aufgedeckt werden (s. Nünning/Nünning 2010: 252). Ein weiterer Schluss der feministischen Theorie war, dass kanonisierte literarische Texte „unweigerlich durch patriarchalische Gesellschaftsstrukturen beeinflusst“ (ebd.) sind. Gegen diese Strukturen waren auch weibliche Autoren nicht immun, was Sandra Gilbert und Susan Gubar in ihrer Studie *The Madwoman in the Attic* (1979) aufgezeigt haben (s. Sexl 2004: 197). Ihre Untersuchung führte zu dem Ergebnis, dass auch kanonisierte Autorinnen in einem patriarchalen Denken verhaftet sind und Geschlechterklischees wiederholen. Auch feministischen Theoretikerinnen der ersten Generation wie Simone de Beauvoir, Kate Millett wird vorgeworfen, die Werte des patriarchalischen Systems zu übernehmen und zu reproduzieren (s. Lindhoff 1995: 15, 16).

Die Problematik des literarischen Kanons liegt darin, so Judith Fetterley⁵⁵², dass er, wie auch immer er Anspruch auf universale Gültigkeit erheben mag, diese Universalität aus einer spezifisch männlichen Perspektive definiert (s. Lindhoff 1995: 14). Deswegen ist die Aufgabe der feministischen Literaturkritik, diese falsche Universalität aufzubrechen und eine weibliche Perspektive zur Geltung kommen zu lassen (ebd.).

Nicht nur der literarische Kanon, sondern alle kulturellen Praktiken sind Jacques Derrida zufolge männlich codiert (s. Sexl 2004: 200) und gehen von einem männlichen Subjekt aus. Diesen Gedanken akzeptieren auch feministische Theoretikerinnen wie H  l  ne Cixous und Luce Irigaray. So weist Irigaray darauf hin, dass die Subjekttheorien „theories of the masculine“ (zitiert nach Hutcheon 2004: 159)⁵⁵³ sind sowie dass das „universal and timeless humanist subject“ (ebd.) als „bourgeois, white, individual, western ‚Man‘“ definiert wird (ebd.).

Die postmoderne Dezentrierung des Subjektkonzeptes ist vor allem Jacques Derrida, aber auch Michel Foucault und Jacques Lacan zu verdanken (s. ebd.). Dezentriert bedeutet, „dass das Subjekt nicht mehr als ein autonomes und einheitliches Selbst verstanden wird, sondern als *Konstrukt* und *Effekt* von Ideologie, von Sprache oder von Machtverh  ltnissen“ (Sexl 2004: 213, Hervorhebung im Original). Das hei  t, dass das Subjekt in einer „symbolisch-diskursiven Praxis,

⁵⁵¹ Berger, Renate / Stephan, Inge (Hrsg.) (1987): *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*. K  ln, S. 6

⁵⁵² Fetterley, Judith (1978): *The Resisting Reader*. Bloomington

⁵⁵³ Irigaray, Luce (1974): *Speculum de l' autre femme.*, Paris: Minuit, S. 165

in der es verschiedene Subjektpositionen einnehmen kann“ (ebd.), konstituiert wird und somit „ein dynamischer Kreuzungspunkt sexueller, geschlechtlicher, ‚rassischer‘, klassenabhängiger, ethnischer etc. Identifikationen“ (ebd. 213-214) darstellt.

Der große Verdienst der Postmoderne ist die Erkenntnis, dass es kein festes Zentrum bzw. kein kohärentes, zentriertes Subjekt mehr gibt, so dass Randgruppen, zu denen auch Frauen mitgerechnet werden, das Wort ergreifen können. So verleiht Christa Wolf den mythischen Figuren Cassandra und Medea ihre eigenen Stimmen und macht sie zum „Subjekt der Geschichte“ (Janke 2010: 92), zu Handelnden. Mit einem selbstsicheren Auftreten wirkt ihre Medea subversiv und untergräbt die griechisch-patriarchalische Ordnung (vgl. Göbel-Uotila 2005: 244). Marketta Göbel-Uotila betont weiter, dass die Autorin zeigt, wie Medea als Frau ihre Autonomie und einen Weg aus dem Objektstatus sucht und wie sie anstrebt, die Subjektposition zu besetzen und mit eigener Stimme zu sprechen (ebd. 282).

Die Frage nach der Inszenierung des männlichen und weiblichen Blickes in fiktionalen Texten hat sich für die feministische literaturwissenschaftliche Analyse als besonders produktiv erwiesen (vgl. Nünning/Nünning 2010: 258). Feministische Literaturkritikerinnen stellen dem in der gesamten Kultur dominanten „männlichen Blick“, dem sog. *male gaze*⁵⁵⁴, einen „weiblichen Blick“ bzw. einen *female gaze* entgegen (s. ebd.). Einer der Ansatzpunkte, der hier aufgegriffen wird, ist die Reinterpretation und die Neuschreibung der kanonisierten Texte aus dem weiblichen Blickwinkel. Männliche Imaginationen des Weiblichen lassen sich bis in die mythologische Epoche zurückverfolgen. Der kanadische Literaturkritiker Northrop Frye stellt fest, dass griechische und biblische Mythen als Ausgangspunkt des kulturellen Erbes überwiegend männerzentriert sind und auf das ganze spätere Literaturschaffen eine nachhaltige Wirkung ausgeübt haben (s. Kallin 1999: 41). Feministische Theoretikerinnen üben an den überlieferten Mythen Kritik, indem sie sie als Ausdruck der patriarchalischen Herrschaftsordnung entlarven.

Die feministische Mythoskritik zielt darauf ab, die Frauenfiguren in männlichen Mythen umzudeuten und ihre Geschichten aus einer weiblichen Perspektive umzuschreiben (vgl. ebd. 39). Auch Wolfs Umschreibung des Medea-Mythos ist eine Fortsetzung dieses Prozesses der feministischen Kritik (ebd.). In ihrem Buch *Writing beyond the Ending* weist Rachel Blau DuPlessis auf die Schwierigkeiten hin, auf welche die Autorinnen bei der Revision patriarchalischer Mythen stoßen. Sie sind mit einer Kultur, die jahrhundertlang überwiegend männlich ist, konfrontiert: „When a woman writer chooses myth as her subject, she is faced with material that is indifferent, or, more often, actively hostile to historical consideration of gender, claiming as it does universal, humanistic, natural, or even archetypal status“ (DuPlessis 1985: 106). Cynthia Davis betont auch, dass es für Frauenautoren nicht einfach ist, sich aus den festgefahrenen kulturellen Mustern loszulösen (s. Kallin 1999: 42): „The woman novelist enters a literature and culture rooted in this myth, in which gender relations are the parable for human relations to the outer world, in which *human* means ‘male’... But in a very real sense, the

⁵⁵⁴ *Male gaze* ist ein Begriff, den die britische feministische Filmkritikerin Laura Mulvey geprägt hat, um Strategien im Film zu erfassen, die weibliche Figuren zu erotischen Objekten für männliche Betrachter machen (s. Nünning/Nünning 2010: 258). Der Begriff fand später auch Anwendung in der feministischen Literaturwissenschaft.

received versions of myth are the structures the writer has to work with; to step out of one's own culture is impossible." (zitiert nach Kallin 1999: 42, Hervorhebung im Original)⁵⁵⁵.

Mary Daly macht darauf aufmerksam, dass das Patriarchat durch Mythen aufrechterhalten wird und dass es sie benutzt, um seine dominante Position zu festigen (s. Kallin 1999: 41)⁵⁵⁶. Frauen stehen also einer patriarchalen Tradition gegenüber, die im menschlichen Bewusstsein tief eingepägt ist und die es zu durchbrechen und zu dekonstruieren gilt. So versucht Wolf, mit ihrer alternativen Variante, den tradierten Medea-Mythos zu dekonstruieren. Die tiefgründige Beschäftigung mit der Medea-Sage brachte sie zu der Erkenntnis, dass das zwecks Herrschaftslegitimation des Patriarchats konstruierte Medea-Bild „auf einer systematischen Verfälschung und Verkennung beruht“ (Hilzinger 2015: 223). In einem Interview betont Christa Wolf, dass „das, was wir durch die männliche Überlieferung erfahren haben, nicht zwingend die Wahrheit sein muß“ (Wolf 1997: 12). Deshalb ist ihr Anliegen, auf ältere Varianten der Sage zu rekurrieren, um Beweise zu liefern, dass an dieser mythischen Figur „die Überlieferung je nach Bedarf viel gearbeitet, viel verändert und umgedeutet hat“ (Wolf 1996: 51).

Die Kehrseite der Mythosrevision durch weibliche Autoren ist, dass Frauen neue Mythen schaffen. So entsteht bei Wolf ein neuer Mythos und zwar der von Medeas Unschuld (vgl. Bridge 2004: 37), die genauso einseitig ist wie die vorherigen männerzentrierten Varianten.

5.2.3.3.4.2.1 Das kolchische Matriarchat und das korinthische Patriarchat

Autoren wie Bachofen und Graves sehen in der griechischen Mythologie eine historische Realität festgeschrieben und soziale Verhältnisse widerspiegelt. Ihnen zufolge spielte der Kampf zwischen Matriarchat und Patriarchat eine entscheidende Rolle bei der Entstehung zahlreicher Mythen⁵⁵⁷. Der Einfluss der Lektüre Bachofens und Graves' ist bei Christa Wolf offenbar: „Bei Medea faszinierten mich besonders die Spuren, die der Jahrhunderte währende Übergang vom Matriarchat zum Patriarchat in diesem Mythos hinterlassen hat“ (Wolf 2007). Wolf versteht den Mythos, in dessen Symbolik die Fundierung patriarchaler Herrschaftsverhältnisse tief verwoben ist, mit matriarchalen Relikten. Zum Zeitpunkt des Romangeschehens befinden sich beide Gesellschaften, sowohl in Kolchis als auch in Korinth, am Übergang von der matriarchalen zur patriarchalen Ordnung. In Kolchis sind noch einige matriarchale Züge vorhanden, während in Korinth der Patriarchalisierungsprozess abgeschlossen ist.

In früheren Stadien des Patriarchats blieben noch lange Zeit matriarchalische Bräuche erhalten. So verlief die dynastische Erbfolge matrilinear, d. h. sie übertrug sich von der Mutter auf die Tochter oder auf eine andere weibliche Verwandte der Königin (s. Finkelberg 2006: 70, 88). Ein Mann konnte durch die Heirat mit der Tochter oder der Witwe des Königs zum

⁵⁵⁵ Davis, Cynthia A. (1990): *Archetype and Structure: On Feminist Myth Criticism*. In: Glasgow, Joanne / Igrim, Angela (Hrsg.): *Courage and Tools: The Florence Howe Award for Feminist Scholarship 1974-1989*. New York: MLA, S. 117

⁵⁵⁶ Daly, Mary (1978): *Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism*. Boston: Beacon Press

⁵⁵⁷ Gottwald kritisiert Graves, dass er in den einzelnen Mythologemen nur ein Sujet sieht: wie das Patriarchat das Matriarchat unterwirft (s. Gottwald 2000: 80).

Herrscher werden (ebd.: 79)⁵⁵⁸. In ihrem Buch *Greeks and Pre-Greeks* gibt Margalit Finkelberg zahlreiche Mythen an, in denen festgehalten wird, wie die Königstöchter einen Heros heiratet und wie dieser seinem Schwiegervater auf den Thron folgt, sogar in Fällen, wenn der König Söhne hat (s. ebd.: 65ff). Die sog. „*kingship by marriage*“ (ebd.: 68) war eine übliche Art der Thronfolge und ist ein wohlbekanntes Motiv in der griechischen heroischen Tradition (ebd.). Die Königin war nicht nur Machtpenderin, sondern auch Religionshüterin (vgl. Shah 2014: 61), denn sie war gleichzeitig die Priesterin der Großen Göttin, von der alles Leben ausgeht (s. Finkelberg 2006: 88). Als deren Stellvertreterin auf Erden bezog die Königin ihre Machtposition direkt von der Göttin, während der König seine Stellung als menschliche Inkarnation des heiligen Gemahls der Göttin innehaben konnte (s. ebd.).

Wie Akamas Medea in die politischen Verhältnisse seines Landes einweiht, war dies in Korinth noch kurz vor Medeas und Jasons Ankunft der Fall, denn „nach einer alten, längst sinnlos gewordenen Sitte hatte der König die Krone von der Königin geliehen bekommen, die Herrschaft vererbte sich in der mütterlichen Linie“ (MS 117). Außerdem berichtet Akamas, dass die Königin „eine wichtige Stimme hatte“ (MS 117), was darauf hinweist, dass die Einrichtung des Patriarchats in Korinth erst unter König Kreon vollzogen worden ist. Margalit Finkelberg behauptet, dass, obwohl die Königin ihrem Gatten die Macht verliehen hat, der König bestimmen konnte, wer sein Schwiegersohn und damit der nächste König sein wird (Finkelberg 2006: 89). So entscheidet König Kreon, um das Patriarchat zu sichern, seine Tochter Glauke mit Jason zu vermählen. Sie war die einzige Tochter, dazu noch kränklich und schwach, so dass man einen starken Mann auf dem Thron brauchte. Als Königssohn und wegen seiner angeblichen Tapferkeit war Jason ein geeigneter Kandidat.

Wie in Kolchis erfolgt auch in Korinth die Durchsetzung des Patriarchats durch einen Gründungsmord, hier an Iphinoe, dort an Absyrtos. In Korinth wollte Kreon „eine neue Weiberschaft“ (MS 118) verhindern, angeblich aus „Sorge um Korinths Zukunft“ (MS 118), da die Anrainerländer eine Bedrohung darstellten:

„Denn wer die Zeichen der Zeit zu lesen wisse, der sehe doch, daß sich unter Kämpfen und Greuel rundum Staaten bildeten, denen ein auf alte Weise frauengelenktes Korinth einfach nicht gewachsen wäre. Und sich gegen den Lauf der Zeit aufzulehnen habe keinen Sinn. Man könne nur versuchen, ihn rechtzeitig zu erkennen und zu verhindern, daß man von ihm überrannt werde.“ (MS 118)

In Kolchis wollte der hinterlistige Aietes einen Beweis liefern, dass die Rückkehr zur alten Tradition keine Lösung bietet, sondern auch Regression bedeuten könnte.

Viel ausgeprägter sind die Überreste des Matriarchats in Kolchis. Am deutlichsten sieht man das an der Stellung der Frauen in der Gesellschaft. Jason war überrascht, dass die

⁵⁵⁸ Das erklärt, warum beispielsweise Telemachos die Erbschaft seines Vaters Odysseus nicht antreten kann und warum seine Mutter Penelope von Freiern umworben wird. Finkelberg stellt fest, dass dem Sohn des Königspaares nur übrig blieb, eine inzestuöse Ehe mit seiner Mutter oder Schwester einzugehen, um auf den Thron steigen zu können (s. Finkelberg 2006: 70). Die Option war für Telemachos ausgeschlossen, da die Heirat mit der Mutter ein Tabu war. Anders ist es bei Ödipus, der sich unwissend mit seiner eigenen Mutter vermählt. Doch die Heirat mit der Witwe des Königs Laios war die einzige Möglichkeit für ihn, um über Theben überhaupt herrschen zu können.

kolchischen Frauen gleichberechtigt sind und ein Mitspracherecht haben, was er geringschätzend kommentiert: „Wir fanden es eigentlich übertrieben, wie die Kolcher ihre Frauen hielten, als hinge von ihrer Meinung und ihrer Stimme etwas Wesentliches ab“ (MS 55-56). Nicht nur für Medea, die er wild und schön zugleich findet, sondern auch dieser privilegierten Behandlung der Frauen gegenüber, die man in seiner Heimat nicht kennt, hat Jason ambivalente Gefühle. Einerseits ist er über diese Tradition erstaunt, andererseits bewundert er Medeas Mutter, die Königin Idya, wenn er sie mit seiner eigenen Mutter vergleicht, die ihm bei ihrem ersten Treffen wie „eine plumpe Frau“ (MS 55) vorkam: „Wie anmutig war Medeas Mutter Idya [...]. Sehr schmal saß die neben dem König, aber nicht als sein Schatten. Schmal und fest. Und übrigens hochgeachtet.“ (MS 55)

Wolfs Darstellung der matriarchalen Verhältnisse in Kolchis entspricht der Definition des Matriarchats von Heide Göttner-Abendroth als „von Frauen geschaffene und geprägte Gesellschaften, in denen sie dominierten, aber nicht herrschten“ (zitiert nach Qin 2016: 60)⁵⁵⁹. Dies ist in der Szene zu sehen, wenn Aietes Jason gefährliche Aufgaben auferlegt. Zwar traut sich Idya, sich dem Auftrag ihres Gatten an den Fremden entgegenzusetzen, aber trotzdem liegt die endgültige Entscheidung beim König, was ein Anzeichen dafür ist, dass die patriarchale Regierungsform in Kolchis zur Zeit der Ankunft der Argonauten sich zu etablieren beginnt: „Ich konnte sehen, daß Idya gar nicht einverstanden war mit den Bedingungen, die der König mir stellte, sie redete heftig auf ihn ein, er kroch in seinen Königsmantel und stellte sich taub.“ (MS 56.). Bereits beim ersten Treffen mit Medea ist Jason ihre selbstbewusste Erscheinung aufgefallen: „Ich hatte doch gesehen, wie sie durch ihre Stadt ging, mit erhobenem Kopf. Wie die Leute sich um sie sammelten, sie grüßten. Wie sie mit ihnen sprach. Sie kannte jeden, eine Woge der Erwartung trug sie.“ (MS 42)

Auch in Korinth halten die Kolcherinnen an ihrer Tradition und Identität fest. Ihr stolzes Auftreten wird als Hochmut verstanden und stößt auf Ärger bei ihren Gastgebern. Für den Korinther Leukon ist ein solches als nicht angemessen empfundenen Verhalten der Fremden unverständlich: „sie machen hier die niederen Arbeiten und tragen den Kopf hoch wie die Frauen unserer höchsten Beamten, und das Merkwürdigste ist, sie können sich nichts anderes vorstellen“ (MS 159). Auch Jason zeigt mehr Verständnis für korinthische Frauen und steht verwundert vor der Frage: „Wieso sollten Fremde, Flüchtlinge, in ihrer eigenen Stadt selbstbewußter gehen dürfen als sie selbst.“ (MS 47) Insbesondere Medea als die prominenteste Kolcherin wird für ihre selbstsichere Haltung, die die Korinther als Provokation empfinden, gehasst (s. MS 159). Wenn Jason versucht, sie vor ihrer Arroganz zu warnen, antwortet sie ihm lakonisch: „Ich bin nicht von Kolchis weg, um mich hier zu ducken.“ (MS 63) Auch mit ihrer Haartracht wirkt sie herausfordernd auf die Leute: sie „bindet ihren wilden Haarbusch nicht ein, wie die Frauen von Korinth es nach der Hochzeit tun“ (MS 63). Mit ihren aufgelösten Haaren demonstriert sie die Auflehnung gegen gesellschaftliche Normen. In dem Sinne stehen ihre offenen Haare als Symbol für Freiheit und Emanzipation. Wenn aber Schmähungen gegen sie ausgestoßen werden, wird sie vorsichtiger und „bindet [...] ein Tuch um das Haar“ (MS 73), ein Zeichen dafür, dass sie sich teilweise dem sozialen Druck unterworfen hat.

⁵⁵⁹ Göttner-Abendroth, Heide (1988): *Das Matriarchat I. Geschichte seiner Erforschung*. Stuttgart: W. Kohlhammer, S. 9

Im Gegensatz zu den emanzipierten kolchischen Frauen stehen die Korintherinnen unter der Vormundschaft der Männer. Dass die Kolcherinnen ihre Meinung frei ausdrücken können, wird von den Korinthern mit Missbilligung entgegengenommen, woraufhin Medea mit Hohn reagiert: „für die ist eine Frau wild, wenn sie auf ihrem Kopf besteht“ (MS 18). Auch für Agamedea ist es befremdend, dass es Frauen verwehrt bleibt, offen zu reden: „In Korinth ist es, anders als in Kolchis, geboten, daß der Mann zuerst spricht, sogar, eine lächerliche Sitte, daß der Mann für die Frau spricht.“ (MS 75). Medea kommen die korinthischen Geschlechtsgenossinnen vor „wie sorgfältig gezähmte Haustiere“ (MS 18). Zum ersten Mal sah sich Medea konfrontiert mit dem Phänomen, dass sie als Frau „unter dem Schutz eines Mannes“ (MS 100) steht, als die Schiffsmänner auf der Argo sie ihrem Vater ausliefern wollten und Jason sich ihrer annahm. Frauen sind in Korinth aus der öffentlichen Sphäre ausgeschlossen, während sie in Kolchis wichtige Berufe ausüben, wie in der Religion, in der sie eine wichtige Stellung innehaben. So hat Medea das Recht „als Opferpriesterin vor dem Altar einer uralten Göttin ihres Volkes [...] Schlachtopfer zu vollziehen“ (MS 61). Ebenso werden astronomische Berechnungen in Kolchis „von Frauen betrieben“ (MS 115), während sie in Korinth zum Zuständigkeitsbereich der Männer gehören. Dies liegt in der Tatsache, dass die kolchische Astronomie „auf den Mondphasen“ (MS 115) beruht. Der Mond wird mit dem weiblichen Prinzip verbunden. Wie wir in Kapitel 4.2.6.3.3.1 gesehen haben, hat der Mond im matriarchalen religiösen System einen höheren Stellenwert als die Sonne. Dass „die Sonne als abhängig vom Mond [gilt]“ (Göttner-Abendroth 1982: 20) bringt Medea unmittelbar zur Sprache, wobei sie dieses Gestirn in weiblicher Form anredet, um seine Verbundenheit mit dem weiblichen Prinzip stärker hervorzuheben: „meine kolchische Mondin, mit der Kraft begabt, die Sonne jeden Morgen über den Rand der Erde heraufzuziehen“ (MS 176). Da der Mond das Leben auf der Erde stark beeinflusst, wird sein Verschwinden vom Himmelsgewölbe als Apokalypse empfunden. So berichtet Medea: „Als ich erwachte, kämpfte genau über mir am nächtlichen Himmel ein dunkles Ungeheuer mit dem Mond, hatte sich gierig einen großen Happen herausgebissen und ging weiter gegen ihn vor. Der Schrecken sollte kein Ende sein.“ (MS 191-2) Die plötzlich eintretende Mondfinsternis löst unterschiedliche Reaktionen bei der kolchischen und korinthischen Bevölkerung aus, bei den ersten Panik, bei den letztgenannten Ärger:

„Unsere Mondgöttin wird vom Himmel getilgt, in jener Nacht, in der sie am prallsten, tröstlichsten, am mächtigsten gewesen war. Ein ungekanntes Entsetzen drang uns Kolchern bis in die Eingeweide und ließ uns den Untergang der Welt fürchten, ein tieferes Entsetzen als das, welches die Korinther spürten, die in dem fruchterregenden Himmelschauspiel nichts anderes sehen konnten als eine Strafe der Götter, die nicht sie verschuldet hatten, sondern all jene, die fremde Götter in ihre Stadt eingeschleppt und die eigenen dadurch erzürnt hatten.“ (MS 192).

Laut Arnds stellt die Mondverfinsternung eine zentrale Metapher für den Geschlechterkampf im Roman dar, denn das Ungeheuer symbolisiert den Mann, der den Mond, bzw. die Frau bekämpft (Arnds 2001: 425). Auf einer breiteren symbolischen Ebene kündigt die Eklipse die Ablösung des Matriarchats durch das Patriarchat an, denn dieses von den Kolchern als ein Unheil bringend wahrgenommenes Zeichen lässt die letzten Spuren ihrer matriarchalen Kultur erahnen, was am

Romanende mit der Liquidation der kolchischen Enklave und Medeas Vertreibung tatsächlich passiert.

Ein wesentlicher Unterschied zwischen der matriarchalisch und patriarchalisch geprägten Lebensauffassung überträgt sich auch auf die Gesellschaftsform jeweiliger Staaten. Die korinthische Gesellschaft ist streng hierarchisch strukturiert, während in Kolchis die Gleichheit aller herrscht. Wolf hat die kolchische Gesellschaft völlig nach den in Bachofens Studie *Das Mutterrecht* beschriebenen Prinzipien nachgezeichnet. In den matriarchal organisierten Staaten herrschen, so Bachofen, „das göttliche Prinzip der Liebe, der Einigung, des Friedens [...], die allgemeine Brüderlichkeit aller Menschen“ (Bachofen 1861: X-XI), sowie das „Prinzip allgemeiner Freiheit und Gleichheit“ (ebd.: XI). Dieser Kontrast in den Gesellschaftsstrukturen reflektiert sich auch in den unterschiedlichen kulturell vermittelten „Kommunikationsweisen“ (Qin 2016: 324) zwischen den Menschen mit matriarchalem und patriarchalem Hintergrund. So begrüßt Medea die ans Ufer ihrer Heimat angelangten Fremdlinge mit einer königlichen Handbewegung, womit sie zu verstehen gibt, dass sie sie als ebenbürtig ansieht: „Kurios war es schon, wie sie uns mit zum Friedenszeichen erhobenen Händen grüßte, ein Zeichen, das nur dem König oder seinen Abgesandten zukommt“ (MS 45). „Überrumpelt“ (MS 45) von dieser unerwarteten Geste einer Unbekannten offenbart ihr Jason „was nur der König erfahren sollte“ (MS 45), nämlich dass sie wegen des Goldenen Vlieses gekommen sind. Verhandlungen sind also in seiner patriarchal geprägten Sicht Männersache, von der Frauen ferngehalten werden sollen.

Bei der ersten Begegnung mit Jason trat Medea „in dem rotweißen Stufenrock“ (MS 44) und dem „schwarze[n] Oberteil“ (MS 44) vor ihn. Die drei Farben entsprechen den drei Phasen des Mondes, der als Symbol der Dreifaltigen Göttin gilt (s. Göttner-Abendroth 1982: 5). Die weiße Sichel steht für den zunehmenden Mond und ist Symbol der Göttin in ihrer Mädchengestalt (ebd.: 5), der rote Vollmond ist das Attribut der Göttin als erwachsene Frau (ebd.: 20, 5) und die schwarze Sichel als Zeichen des abnehmenden Mondes oder des Neumondes symbolisiert die Göttin als alte Frau (ebd.: 5). Damit wird Medea eindeutig in Zusammenhang mit der Großen Göttin gebracht⁵⁶⁰. Laut Christine Voss (1998: 213ff) macht Christa Wolf an mehreren Stellen Anspielungen auf die göttliche Herkunft Medeas. Indiz dafür sind ihre „Glutaugen“ (MS 17), die auch als „Goldfunken in der grünen Iris“ (MS 111) beschrieben werden. Am deutlichsten ist die Identifikation Medeas mit der Großen Göttin in der Szene ersichtlich, wenn Medea den bewusstlosen Jason nach der Entwendung des Goldenen Vlieses erweckt: „Medea legte ihre Hand lange auf meine Brust und erzeugte damit einen Wirbel in mir, der mir das Leben zurückgab“ (MS 62). Medea symbolisiert hier die Große Göttin in der dritten Phase ihres Lebens, in der sie als „die mysteriöse Gottheit ewigen Untergangs und ewiger Wiederkehr“ (Göttner-Abendroth 1982: 17) erscheint. Als „Unterweltsgöttin“ (ebd.: 20) bestimmt sie „die Zyklen der Vegetation und des menschlichen Lebens“ (ebd.: 17) und hat die Kraft, alles Leben zu sich in die Tiefe zu ziehen, um es im neuen Jahr wieder aufsteigen zu lassen (ebd.: 5, 21). Auf die Göttin in ihrer Greisingestalt verweist auch die Tatsache, dass sie in diesem Moment Jason „uralt“ (MS 62) zu sein scheint. Jason versinnbildlicht den Heros bzw. den sakralen König, der am Jahresende geopfert wird, um dann im nächsten Frühling geläutert

⁵⁶⁰ Näheres zu diesem Aspekt s. Christine Lillie Voss 1998: 213ff; auch Wenwen Qin 2016: 280f

wiederaufzuerstehen (s. dazu Göttner-Abendroth 1982: 6). Seinen deliriösen Zustand schildert Jason als einen Aufenthalt in der Unterwelt: „Ich war im Rachen des Todes gewesen, sein Atem hatte mich gestreift, ein Teil von mir war noch in dieser anderen Welt, vor der wir uns mit Recht fürchten.“ (MS 62) Dass er dabei „kein Gefühl für die Zeit, die vergangen war“ (MS 63) hatte, verweist auf ein zeitloses Grenzgebiet, in dem der ewige Zyklus von Leben, Tod und Wiedergeburt stattfindet (vgl. Qin 2016: 281).

Jason beschreibt wie er beim Aufwachen „elend und sterbenskrank“ (MS 62) war und wie er sich nach der Behandlung durch Medea „[v]erjüngt und kraftvoll“ (MS 62) fühlte. Als er aufwachte, sah er Medea, wie sie „in einem Kessel [rührte]“ (MS 62). Der brodelnde Kessel und die Verjüngungskur erinnern an die Todesart Pelias‘, den Medea in der originalen Mythosversion in einem Kessel umbringen lässt, aus dem er in einen jungen Mann verwandelt hervorgezaubert werden sollte. In Wolfs Interpretation benutzt Medea den Kessel, um Jason zu heilen, und damit macht die Autorin darauf aufmerksam, dass die Zauberkräfte nicht nur bösen, sondern auch guten Zwecken dienen können. Diese Szene nimmt Bezug auf Wolfs Annahme, unterstützt von Urquellen zum Medea-Stoff sowie von anthropologischen Forschungen, dass Medea einst eine Göttin war und im Laufe der langen Interpretationsgeschichte degradiert wurde. Erich Neumann zufolge ist Medea eine Gestalt, an der sich dieser Wandlungsprozess am deutlichsten zeigt, denn ursprünglich war sie eine Göttin, bevor sie vom patriarchalen Mythos zur Hexe entwertet wurde (vgl. Neumann 1956: 273). Obwohl sie seine Heilerin ist, nennt Jason sie „eine Zauberin“ (MS 62), so dass mit seiner Fehldeutung die Herabwürdigung Medeas beginnt.

Im Mittelpunkt matriarchaler Weltanschauung steht der Glaube an die Große Göttin. Die Große Göttin erscheint in drei Aspekten, die jeweils für das Leben, den Tod und die Wiedergeburt stehen, was von einem immer wiederkehrenden Lebenszyklus zeugt. Mit anderen Worten wird das Leben als ein ewiger Kreislauf verstanden. Nach dieser Auffassung sind alle Dinge in der Natur miteinander verbunden. Darum spricht Medea von „gewissen Kräften [...] die uns Menschen mit allen anderen Lebewesen verbänden und die frei fließen müßten, damit das Leben nicht ins Stocken käme“ (MS 114). Den Kern der kolchischen Religion bildet dasjenige, „was die Entfaltung alles Lebendigen befördert“ (MS 114).

Das Konzept der Unsterblichkeit wird bei den Kolchern anders als bei den Korinthern aufgefasst. Während die Kolcher an die Inkarnation und den ewigen Kreislauf der Materie glauben, wobei das Allgemeine wichtiger ist als das vergänglich Einzelne, erhoffen sich die Korinther der Verewigung des einzelnen Lebens durch den Eintritt in die Geschichte. So will Akamas unbedingt in der Erinnerung seiner Landsleute als berühmter Sterndeuter fortleben (s. MS 116). Auch Jason liegt es sehr daran, sich einen Namen als Heros für die nachkommenden Generationen zu machen. So macht er die folgende Anmerkung bei seiner Anreise mit den Argonauten ans kolchische Ufer: „Mein Nachruhm war mir mit dem Augenblick sicher, da ich meinen Fuß als erster auf diese östlichste, fremdeste Küste gesetzt hatte, das stärkte mich.“ (MS 44) Die Ursache des Wunsches, sich einen Platz in der Geschichte zu sichern, sieht Medea in der Angst vor dem Tod, die ihrer Meinung nach in Korinth herrscht (s. MS 98). Diese Angst äußert sich auch in den Grabbeigaben der reichen Korinther. Zu ihrem großen Erstaunen erfuhr Medea von Akamas beim Besuch des Friedhofs, dass die wohlhabenden Bürger „Geld, Schmuck, Nahrung, sogar Pferde, manchmal auch Dienstboten“ (MS 98) ihren Vorfahren mitgeben,

woraufhin sie ironisch kommentierte, dass die Korinther sich damit „den Zutritt [ins Totenreich] erkaufen“ (MS 98) wollten. Seitdem kann sie die scheinbar prachtvolle Stadt Korinth „nur noch als das vergängliche Gegenbild zu jener ewigen Totenstadt sehen“ (MS 98).

Wie Hilda Schauer feststellt, benutzt Christa Wolf, um den Unterschied zwischen der matriarchalen und patriarchalen Denkweise zu betonen, „die Polarität von Nekrophilie und Biophilie [...], wobei Nekrophilie die Anziehung zum Tode und die Unterdrückung des Lebendigen und Biophilie die lebensbejahende Haltung der Frau bedeuten“ (Schauer 2009: 20-21). So feiern die Kolcher, anders als die Korinther, wenn ein Kind zur Welt kommt. Der Kontrast von Nekrophilie und Biophilie kommt besonders zum Ausdruck in der unterschiedlich gedeuteten Symbolik des Brunnens⁵⁶¹, der in beiden Palasthöfen, in Kolchis wie in Korinth, eine zentrale Stelle einnimmt. Der Brunnen ist einerseits das Symbol für Fruchtbarkeit und Reichtum, andererseits steht er für das Geheimnisvolle und Unergründliche (Larousse 2011: 641). Oft steigt aus dem Brunnen die nackte Wahrheit, die vorher darin versteckt war (ebd.: 642). Als Symbol für die Fülle des Lebens steht der kolchische Brunnen, an dem Jason Medea zum ersten Mal sah: „ein verblüffendes Wunderding übrigens. Wasser, Milch, Wein und Öl flossen aus seinen vier Röhren, die genau nach den Himmelsrichtungen ausgerichtet waren“ (MS 42-43)⁵⁶². Wie wir schon gesehen haben, trägt der korinthische Brunnen auch die zweite Bedeutung, die Larousse angibt, da er für Glauke das verdrängte Geheimnis um Iphinoes Ermordung birgt. Er ist auch „der dunkle Ort des Todes“ (Janke 2010: 138), da Glauke in ihm den Tod findet.

5.2.3.3.4.2 Wolfs Kritik an der Männerherrschaft

Nach Christa Wolfs Ansicht, und dies unter dem starken Einfluss der feministischen Lektüre, führte die Installierung der Männerherrschaft zu einer Kette von Zerstörungen und Gewalt in der Menschheitsgeschichte (s. Wolf 1997: 12ff). Die Wurzeln dieses „Wahndenken[s]“ (ebd.: 13) finden sich, so Wolf, bereits im klassischen Altertum, als ein Menschenbild geschaffen wurde, das bis zu den heutigen Tagen „seinen Reiz und seine Ausstrahlung [...] nicht verlor“ (ebd.). Der Roman *Medea. Stimmen* ist laut Andreas Mudrak als „exemplarische Analyse patriarchalischer Macht angelegt“ (Mudrak 2009: 64). Um seine Macht zu festigen, haben die Träger des Patriarchats die Frauenstimmen verstummen und verdrängen lassen. Der Sieg des Patriarchats ist im Roman am Schicksal der Frauenfiguren Idya, Merope, Kirke und Medea symbolisch dargestellt. Idya findet sich mit ihrem Schicksal ab und bleibt resigniert in Kolchis zurück, während die anderen in die völlige Isolation gedrängt werden: Merope lebt in entlegenen Palastgemächern, Kirke auf einer einsamen Insel und Medea im Wald. Den endgültigen Sieg des Patriarchats illustriert auch die Stellung anderer Frauen am Ende des Romans: die Korintherinnen werden „noch drastischer unterdrückt“ (Bernheiden 2013: 73) und die übrig gebliebenen Kolcherinnen leben gemeinsam mit Medea kümmerlich in den Höhlen dahin.

Kirkes Niederlage im Konflikt mit den sich ausbauenden patriarchalen Strukturen und ihr Rückzug auf die Insel ist die Vorwegnahme des Schicksals der Medea, denn sie endet auch mit

⁵⁶¹ s. dazu Beyer 2007: 159-160; Janke 2010: 138

⁵⁶² Der Brunnen, dem Milch, Wein, Öl und Wasser entsprudeln, kommt auch bei Apollonios vor (s. Apollonios 1947: 104, III 221-225).

wenigen ergebenen Frauen ganz abgeschottet vom Rest der Welt. Von Kirke bekommt die noch unerfahrene Medea die Lektion über die den Männern immanente „Zerstörungslust“ (Wolf 1983: 324) erteilt. Kirke hat kein gutes Wort für Männer übrig und meint, dass das „Übel“ (MS 102) in ihrer Natur steckt. Sie warnt ihre Nichte davor, „[d]aß die Spur von Blut, die sie hinter sich herziehen, zu ihrem von den Göttern bestimmten Mannsein gehört“ (MS 102). Obwohl Medea auf die Idee kommt, bei ihrer Tante zu bleiben, schickt Kirke sie in die Welt hinein mit dem „Missionsauftrag“ (Schwinge 2003: 303), die Männer zu verändern, denn „sie sei eine von denen, die inmitten dieser Leute leben, die erfahren müßten, woran wir wirklich mit ihnen sind, und die versuchen müßten, ihnen die Angst vor sich selber zu nehmen, die sie so wild und gefährlich mache“ (MS 103). Die Entsühnung bei Kirke ist im Roman Christa Wolfs eine überflüssige und schlecht motivierte Episode (vgl. Schwinge 2003: 303). In Apollonios' *Argonautika* sind Medea und Jason tatsächlich die Täter des Mordes an Absyrtos. Dennoch werden sie gegen den Zorn von Zeus von der Zauberin Kirke gereinigt. Sie vertreibt sie daraufhin von der Insel, böse, nicht nur wegen der verübten Bluttat, sondern auch, weil Medea ohne den Segen des Vaters mit einem Fremden geflüchtet ist, was ins patriarchale Denkmuster passt. Bei Apollonios missbilligt Kirke Medeas Heirat, während sie bei Wolf Medea unterstützt.

Dies steht im engen Zusammenhang mit Wolfs Konzeption, dass in matriarchalen Verhältnissen eine Solidarität unter den Frauen herrscht. So ist Medea nicht neidisch auf ihre Rivalin Glauke und steht ihr immer zur Seite. Wolf hat meines Erachtens die radikal feministischen Ansichten kritiklos übernommen, besonders wenn man Äußerungen wie die folgende in Betracht zieht: „In annähernd matriarchalen Beziehungen zwischen Frauen gibt es keine Eifersucht wegen eines Mannes. Medea gibt Glauke das Kleid großzügig, geradezu schwesterlich, ohne böse Absicht.“ (Wolf 1996: 51) Solche reduktive und definitive Aussagen klingen übertrieben und haben selten einen Anhaltspunkt in den wirklichen zwischenmenschlichen Beziehungen. Herwig Gottwald nennt Wolfs Umgang mit der Matriarchats-Lektüre „quasi-wissenschaftlich“ (Gottwald 2000: 79), da „die Existenz historischer ‚matriarchalischer‘ Gesellschaften bis heute überhaupt ungesichert bis fragwürdig ist“ (ebd.). Seiner Meinung nach hat Wolf den Mythos simplifiziert, indem sie ihn auf die männlich-patriarchalische Herrschafts- und Ausbeutungsideologie zurückgeführt hat (s. ebd. 83).

Nicht nur Kirke, sondern auch Idya baut Hoffnung auf Medea. Beim Abschied rief sie ihrer Tochter zu: „Werde nicht wie ich“ (MS 35). Doch letztendlich scheitert auch Medea wie ihre Vorgängerinnen im Kampf gegen das patriarchalische System. Am Ende des Romans sieht Medea ein, dass die Menschen nicht besser werden können und stellt resigniert fest: „Denn wir sind unbelehrbar“ (MS 224). Auch Leukon kommt zu derselben Erkenntnis: „Was die Menschen treibt, ist stärker als jede Vernunft.“ (MS 171)

Einen wesentlichen Unterschied zwischen dem matriarchalen und patriarchalen Lebensprinzip bildet der Gegensatz von Ratio und Gefühl. Dies zieht sich wie ein roter Faden in den Geschlechterbeziehungen durch das ganze Buch. Typisch für Korinth ist eine auf der Vernunft basierende Lebensphilosophie, der zufolge die Männer ihre Emotionen unterdrücken müssen, um ihr Selbst- und Fremdbild vom starken Mann nicht ins Wanken zu bringen. Die eigenen Schwächen vor anderen zu zeigen, ertragen sie nicht: „Immer muß die Frau dafür zahlen müssen, wenn sie in Korinth einen Mann schwach sieht.“ (MS 28), denkt Medea, nachdem sie

Jason weinen gesehen hat. In Kolchis dagegen dürfen die Männer „ihren Gefühlen freien Lauf“ (MS 30) lassen. So hat Lyssas Vater „öffentlich und bitterlich geweint, als ihr Bruder verunglückt war, geheult und geschrien habe er, während man doch in Korinth bei einer Beerdigung keinen Mann weinen sehe. Das müßten die Frauen für die Männer mit erledigen.“ (MS 30) Medea erinnert sich auch an Lyssas Geliebten: „Nie habe ich einen Mann wieder so weinen sehen wie jenen jungen Kolcher, der Lyssa liebte und dem sie zugetan war, den sie aber zurückließ, um mir auf die „Argo“ und auf eine ungewisse Reise zu folgen.“ (MS 30)

Dass Männer wie Frauen in Kolchis ihre Gefühle frei ausdrücken können, lässt Kolchis humaner erscheinen als Korinth (vgl. Mitrache 2002: 211). Außerdem geben die kolchischen „weinenden Männer“ (Gottwald 2000: 76) ein positives Beispiel für „ehrlichere“ (ebd.) zwischenmenschliche Beziehungen. In Kolchis strebt man nach einem einheitlichen Konzept, das den Dualismus vom männlichen und weiblichen Prinzip überwinden soll. So behauptet Medea: „die Gedanken hätten sich aus den Gefühlen heraus entwickelt und sollten den Zusammenhang mit ihnen nicht verlieren.“ (MS 115) Georgopoulou sieht in Medea das Ideal der ganzheitlichen Weltsicht, da sie sich genauso auf Empfindung und Intuition wie auf analytisches Denken stützt (s. Schauer 2009: 26) ⁵⁶³. Agameda ist ein Extremfall. Bei ihr nimmt das Verhältnis von Ratio und Gefühl äußerst negative Züge an. In Korinth eignet sie sich die manipulativen Methoden der Hofmänner an: „Es ist übrigens eine Art des Denkens, die wir in Kolchis noch nicht gekannt haben, angeblich ist sie nur den Männern gegeben, aber ich weiß, ich bin begabt dafür. Nur übe ich sie im geheimen.“ (MS 83) Auf der anderen Seite gibt es auch Männer in Korinth wie Oistros und Leukon, bei denen Vernunft und Gefühl im Einklang stehen. Mit diesen Figuren, die in das binäre System von rational und emotional nicht passen, wollte Wolf laut Marketta Göbel-Uotila (2005: 244) zeigen, dass das geschlechtsspezifische Verhalten nicht gottgegeben, sondern eine kulturelle Übereinkunft ist.

Man könnte den Schluss ziehen, dass Christa Wolf in diesem Roman eine ziemlich einseitige Weltsicht vertritt und dass alles Übel von den Männern ausgeht. Für die Schwarz-Weiß-Darstellung der Figuren (vgl. Simanowski 2009) wurde die Autorin heftig kritisiert, allen voran von Glenn W. Most und Thomas Anz (s. Most 2002, Anz 1996b). Anderer Meinung sind Kritikerinnen wie Inge Bernheiden, Inge Stephan und Hilda Schauer. Inge Stephan (1997: 247) merkt zu Recht an, dass Wolf mit den Frauengestalten sympathisiert, obwohl es unter ihnen auch negative Charaktere gibt. Auch Schauer stellt fest, dass die Rollenverteilung im Roman nicht „dem Schema von der guten Frau und dem bösen Mann“ (Schauer 2009: 26) entspricht, da es auch negative Frauenfiguren wie Agameda und die Kolcherinnen, die Absyrtos töten und Turon kastrieren, sowie positive Männergestalten wie Oistros und Leukon gibt. Auch Christa Wolf rechtfertigte sich in Interviews, dass es nicht ihr Ziel war, „Frauen ‚sympathisch‘ und Männer ‚unsympathisch‘ darzustellen“ (Wolf 1996: 52), sowie dass sie sich immer hüte, „Idealbilder von irgendetwas zu entwerfen“ (ebd. 53). Meines Erachtens gelten die Sympathien der Autorin jedoch den Frauen, obwohl sie die Polarisierung von positiven Frauen- und negativen Männergestalten vermeiden wollte.

⁵⁶³ Georgopoulou, Eleni (2001): *Antiker Mythos in Christa Wolfs Medea. Stimmen und Evjenia Fakinus Das siebte Gewand*. Köln: Romiosini Verlag, S. 147-149

Das matriachale Lebenskonzept wird im Roman *Medea. Stimmen* idealisiert. Jedoch findet die Autorin eine Rückkehr ins Matriarchat „reaktionär“ (Wolf 2007). Dies veranschaulichen im Roman die Szenen von der frenetischen Ermordung Absyrtos' und der Entmannung Turons durch die kolchischen Frauen. Wolfs *Medea* ist sich im Nachhinein dessen bewusst, dass das selektive Wiederaufleben der uralten Bräuche gefährlich sein kann und dass dadurch ein Rückfall in die Barbarei nicht zu verhindern wäre (vgl. Bridge 2004: 41): „Irgendwann muß aus diesem Töten des Stellvertreterkönigs, das alle guthießen, [...] Mord geworden sein, und wenn dein furchtbarer Tod mich etwas gelehrt hat, Bruder, dann dies, daß wir nicht nach unserem Belieben mit den Bruchstücken der Vergangenheit verfahren können, sie zusammensetzen oder auseinanderreißen, wie es uns gerade paßt.“ (MS 96).

Statt das alte System wieder einzurichten, befürwortet die Autorin die Integration beider Prinzipien, obwohl man, wie sie sagt, „himmelweit davon entfernt“ (Wolf 1996: 52) ist: „Es muß also immer selbstverständlicher werden, daß der männliche und der weibliche Blick gemeinsam erst ein vollständiges Bild von der Welt vermitteln, und daß Männer und Frauen sie auf ihre je eigene Weise gleichgestellt gestalten. Das würde zu ganz anderen Prioritäten führen als zu denen, die uns jetzt regieren. Zu anderen Wertehierarchien“ (ebd.).

In den oben stehenden Kapiteln haben wir uns mit Christa Wolfs Umdeutung des *Medea*-Mythos intensiv befasst. Die Autorin verfolgte in erster Linie die Absicht, durch den Rückgriff auf ältere Versionen einen fest verankerten Mythos zu entlarven und ihn zurückzukorrigieren. Dabei konnten wir die meisten Techniken aus Genettes Intertextualitätsmodell in ihrem Roman erschließen. Darüber hinaus haben wir aufgezeigt, welche innovativer Erzählformen sich die Autorin bediente, die für die Postmoderne charakteristisch sind.

6 Borislav Pečić: *Das Goldene Vlies* (1978-1986)

6.1 Einleitende Anmerkungen

In Pečićs Magnum opus *Das Goldene Vlies* ist die ganze Lebenserfahrung und das beeindruckend große Wissen des Autors zusammengefließen. Bei der Arbeit an diesem Mammutwerk hat er jahrelang und minutiös recherchiert. Davon zeugen seine Überlegungen, die er im Kommentarbuch zu diesem Roman *Auf der Suche nach dem Goldenen Vlies* aufgezeichnet hat. Mit diesem Werk hat sich Pečić zum Ziel gesetzt, die Geschichte des Balkans und des Menschengeschlechts zu schreiben. Nach intensiver Beschäftigung mit mythologischen und historischen Quellen kam 1978 der erste Teil des *Goldenen Vlieses* heraus. Bis 1986 erschienen insgesamt sieben Bände dieses Kapitalromans. Der Njegovan-Saga ist der 1970 veröffentlichte Roman *Hodočašće Arsenija Njegovana* (*Die Pilgerfahrt von Arsenije Njegovan*), der sich als Fortsetzung des *Goldenen Vlieses* lesen lässt, vorausgegangen. Eine weitere Fortsetzung der Njegovan-Geschichte, *Graditelji* (*Die Baumeister*), ist 1994 posthum erschienen.

6.2 Postmoderne Mythosrezeption in *Das Goldene Vlies*

Das Werk von Borislav Pečić nimmt eine Zwischenstellung zwischen Moderne und Postmoderne ein. Der Autor benutzt Strategien und Techniken, die für beide literarische Strömungen charakteristisch sind. Von den meisten Literaturtheoretikern und –kritikern wie Petar Pijanović⁵⁶⁴, Jasmina Ahmetagić⁵⁶⁵, Nebojša Lazić⁵⁶⁶, Jasmina Lukić⁵⁶⁷, Radovan Vučković⁵⁶⁸ wird er als Mitbegründer der serbischen Postmoderne betrachtet. Was den Roman *Das Goldene Vlies* betrifft, überwiegen die Verfahrensweisen, die zur postmodernen Poetik gehören wie Autoreferentialität, Intertextualität, Hybridität, Parodierung⁵⁶⁹, Fantastik sowie „(De)Konstruktion möglicher Welten“⁵⁷⁰ (Šušić 2009: 363). Zum Teil enthält der Roman *Das Goldene Vlies* Tendenzen aus der modernistischen Epoche. Dies bezieht sich auf die inneren Monologe Simeon Gazdas in den ersten sechs Bänden, in denen die Geschehnisse aus der Familiengeschichte der Njegovans assoziativ verbunden werden. So verknüpft Gazda beispielsweise in seinem Bewusstsein zwei historische Ereignisse miteinander, die an demselben Datum stattfanden, nämlich den Mord an König Aleksandar und Königin Draga am 29. Mai 1903 mit der Eroberung von Konstantinopel am 29. Mai 1453 durch die Osmanen. Zu modernistischen Passagen können auch die sogenannten *documents humains* wie Briefe und Tagebücher gerechnet werden. Jedoch steht das subjektive Welterleben nicht im Vordergrund,

⁵⁶⁴ Pijanović, Petar (1991): *Poetika romana Borislava Pečića*. Beograd: Prosveta

⁵⁶⁵ Ahmetagić, Jasmina (2001): *Antički mit u prozi Borislava Pečića*. Beograd: Književna reč

⁵⁶⁶ Lazić, Nebojša (2016): *Vreme i prostor u Zlatnom runu Borislava Pečića*. Beograd: Univerzitet u Beogradu / Univerzitetska biblioteka „Svetozar Marković“

⁵⁶⁷ Lukić, Jasmina (2001): *Metaproza: Čitanje žanra. Borislav Pečić i postmoderna poetika*. Beograd: Stubovi kulture

⁵⁶⁸ Vučković, Radovan (2013): *Moderni roman dvadesetog veka*. Beograd: Službeni glasnik, S. 601-612

⁵⁶⁹ Intertextualität, Hybridität und Parodie sind auch Merkmale der modernistischen Literatur.

⁵⁷⁰ „(de)konstruisanje mogućih svetova“

wie es in der Moderne der Fall ist, sondern die Infragestellung der großen Erzählungen wie Mythos und Geschichte, was für die Postmoderne bezeichnend ist. Mythos und Geschichte als zwei große Erzählungen werden auf typisch postmoderne Weise verwendet, wie es Linda Hutcheon in ihrer Studie *A Poetics of Postmodernism* definiert (s. Hutcheon 2004: 23): sie werden zunächst wiederhergestellt, um dann mittels Ironie und Parodie subversiv untergraben zu werden. Diese Vorgehensweise entspricht dem postmodernen Romantypus, den Linda Hutcheon als „historiographische Metafiktion“ bezeichnet. Im Folgenden werden wir auf die postmodernen Gestaltungselemente in *Das Goldene Vlies* ausführlicher eingehen.

6.2.1 Fragmentarisierung als postmoderne Strategie

Den Roman kennzeichnet eine äußerst komplexe Struktur. Das groß angelegte Erzählwerk zerfällt formal⁵⁷¹ und thematisch in zwei Teile: die ersten sechs Bände verfolgen verschiedene Generationen der Familie Njegovan vor dem Hintergrund historischer Umbrüche, während der siebte Band die Neuschreibung des Argonautenmythos darstellt. Den siebenbändigen Roman hat der Autor allerdings in fünf Bücher eingeteilt, die er jeweils „der Defter“⁵⁷² des ersten, des zweiten, des dritten, des vierten und des fünften Gespenstes⁵⁷³ betitelt hat. Dabei umfassen das dritte und das vierte Buch jeweils zwei Bände. Weiterhin sind einzelne Bücher mit Untertiteln versehen, die nach Termini der kaufmännischen Buchführung benannt werden, was mit der Tatsache, dass der Roman die Geschichte einer Handelsfamilie behandelt, thematisch korrespondiert: Rechnungen von Kir⁵⁷⁴ Simeon Njegovan (I. Band), Spekulationen von Kir Simeon Njegovan (II. Band), Profite von Kir Simeon Njegovan (III. und IV. Band), Rechtsstreite von Kir Simeon Njegovan (V. und VI. Band) und Salden von Kir Simeon Njegovan (VII. Band).

Das Buch ist ein einzigartiges literarisches Hybrid, das als ein Amalgam verschiedener Textsorten epische, dramatische und lyrische Formen vereint. Die Genrekonventionen werden durch den Einschub von Briefen, Tagebuchfragmenten und Zeitungsauszügen zusätzlich unterwandert. Die hauptsächlich Kriegsberichte enthaltenden Zeitungsartikel rahmen den historischen Teil des Romans ein. So eröffnen die zwischen dem 1. und 6. Januar 1941 datierten Zeitungsausschnitte den ersten Band und diejenigen zwischen dem 16. und 22. Juni 1941 schließen den sechsten Band ab. In seinem Kommentarbuch zu *Das Goldene Vlies* betont Pekić, dass er in der Menschheitsgeschichte „eine Allegorie der Hölle“⁵⁷⁵ (Pekić 1997: 148) sieht. Der Höhepunkt dieser Hölle wird im Zweiten Weltkrieg, der den Zivilisationsbruch brachte, erreicht. Dementsprechend stehen die Kriegsnachrichten am Anfang und am Ende des historischen Geschehens im Roman.

Pekić schreibt in seinem Roman über die Geschichte der Bürgerklasse auf dem Balkan (vgl. Lukić 2001: 190). Das Umbruchsjahr ist 1941, das den Beginn des Zweiten Weltkrieges im damaligen Jugoslawien markierte. Der Krieg leitete im Land den Untergang der bürgerlichen

⁵⁷¹ zu formalen Unterschieden s. Kapitel 6.2.1.2

⁵⁷² Türkisch für: Buch, Notizbuch, Heft, Register.

⁵⁷³ Die Gespenster beziehen sich auf die Visionen, die Simeon Gazda, dessen langer innerer Monolog sich durch die ersten sechs Bände zieht, auf seinem Sterbelager erlebt.

⁵⁷⁴ Griechisch für: Herr

⁵⁷⁵ „alegoriji pakla“

Gesellschaft und somit der „auf Privateigentum basierenden Zivilisation“⁵⁷⁶ (Pijanović 1991: 220) ein.

6.2.1.1 Historische Teilromane

Der historische Teil des Romans ist nicht chronologisch-linear aufgebaut. Die ersten sechs Bände umfassen wichtige Meilensteine der Balkangeschichte und erstrecken sich über den Zeitraum von 1205 bis 1941. Die Protagonisten sind die jeweiligen Simeons, Nachfahren des mythischen Pferdes Arion sowie des Kentauren Noemis.

Der erste Band beinhaltet zwei historische Episoden, deren gemeinsames Merkmal Brandzerstörungen sind. Bei den Bombardements Belgrads 1915 brennen die Häuser und das Anwesen der Njegovans ab. Bei der türkischen Verwüstung und Plünderung der Stadt Moscopole⁵⁷⁷ 1769 wird Simeon Moshopolit durch Aufspießen hingerichtet.

Im zweiten Band wird vom Leben der Familie Njegovan im langen 19. Jahrhundert bis zum Vorabend des Ersten Weltkrieges berichtet. Es ist die Zeit des Ersten und Zweiten serbischen Aufstands 1804 und 1815, der Befreiung Serbiens von der türkischen Herrschaft und der Erlangung der Unabhängigkeit sowie die Zeit der dynastischen Kämpfe, in der sich die beiden Herrscherhäuser Obrenović und Karađorđević auf dem serbischen Thron abwechselten. Vor dem Hintergrund großer historischer Umwälzungen sucht sich die Familie Njegovan Mittel und Wege, um ihre Reichtümer zu vermehren. So sitzt Simeon der Grieche zwischen zwei Stühlen und wird in Spionage sowohl für die österreichische als auch für die türkische Seite verwickelt. Sein Sohn Simeon Lupus unterstützt das Haus Obrenović und wird enger Vertrauter und Geschäftspartner des Fürsten Miloš.

In die Regierungszeit des Sultan Suleiman des Prächtigen (1520-1566) führt uns der dritte Band zurück. Das zentrale Ereignis ist die Belagerung der ungarischen Stadt Szigetvár, bei der Suleiman plötzlich verstirbt. Simeon Sigetski⁵⁷⁸ bekommt die Aufgabe, den toten Sultan durch das Auftragen von Schminke so lebendig wie möglich erscheinen zu lassen, damit die Moral des türkischen Heeres nicht sinkt.

Der vierte Band knüpft an den zweiten an. Nachdem die Dynastie Karađorđević 1842 die Macht übernommen hat, weicht Simeon Lupus nach Wien aus. Sein Enkel Simeon Gazda verliebt sich in die Zirkusartistin Juliana Tolnay. Gazdas Eltern Simeon Hadžija und Milica sind kategorisch gegen diese Beziehung, während Lupus sie scheinbar unterstützt, so dass Gazda gemeinsam mit Juliana seinem Großvater nach Wien folgt. Der rebellische Enkel und Sohn beteiligt sich 1848 an Straßenprotesten, bei denen die Residenz des Lupus am Stephansplatz von Aufständischen bestürmt wird, weshalb er sich die Wut des Großvaters zusätzlich zuzieht. Lupus schafft es endlich, seinen Enkel von Juliana zu trennen, indem er einen Ball für die Wiener Herrschaften veranstaltet, bei dem Gazda seine Geliebte vorfindet, wie sie seinen Großvater gleich einem Pferd reitet. Nach der Wiedereinsetzung der Dynastie Obrenović im Jahr 1858

⁵⁷⁶ „civilizacije temeljene na ličnom posedu“

⁵⁷⁷ heute Voskopoja

⁵⁷⁸ abgeleitet von Szigetvár (dt. Inselburg, serb. Siget)

kehrt Lupus nach Belgrad zurück, wo er 1862 bei Straßenunruhen zwischen Serben und Türken ums Leben kommt.

Im fünften Band steht die Figur des Simeon Hadžija im Zentrum des Geschehens. Am 6. April 1867, dem Tag der Übergabe der Schlüssel der vier serbischen Städte von den Türken in die Hände des Fürsten Mihajlo Obrenović, öffnet Simeon Hadžija, mit religiösem Wahnsinn behaftet und sich selbst als Erlöser betrachtend, die Tür des Njegovan-Hauses, um das ganze Familieneigentum an die Armen zu verschenken. Sein Sohn, Simeon Gazda, hält ihn daraufhin auf dem Dachboden eingesperrt. Fünf Jahre später, 1872, wählt Hadžija den Freitod durch Fenstersprung.

Der sechste Band enthält mehrere historische Ebenen. Zunächst wird berichtet, wie Simeon Gazda im Jahr 1903 an der Verschwörung und Ermordung des Königs Aleksandar Obrenović und der Königin Draga Mašin indirekt beteiligt wird.

Im folgenden Handlungsstrang wird von Simeon von Konstantinopel erzählt, der 1453 die Eroberung der Stadt durch die Osmanen miterlebt. In Frauenkleidung versteckt sich Simeon in der Yerebatan-Zisterne⁵⁷⁹ und wird dort von eindringenden Janitscharen vergewaltigt.

Die nächste Episode geht eine Generation zurück und beschreibt, wie Simeon VII. 1425 von seinem Vater aus Konstantinopel nach Belgrad geschickt wird, um dort Handel zu treiben und Geld zu verdienen. Zwei Jahre später, 1427, ist er Zeuge einer allgemeinen Volkswanderung, nachdem Belgrad unter ungarische Verwaltung gekommen ist.

Die folgenden Kapitel zeigen die Familie Njegovan am Höhepunkt von Reichtum und Macht. Die Firma „Simeon & Sohn“ hat sich auf verschiedene Tätigkeitsbereiche ausgeweitet. 1881/1882 wird die Firma Simeon Gazdas von Fürsten Milan Obrenović beauftragt, die Eisenbahn in Serbien zu bauen. Ihr Geschäftspartner, das französische Unternehmen des Monsieur Eugène Bontoux geht in Konkurs, weswegen Gazda große Verluste erleidet. Im Jahr 1907 unterdrückt Gazda den Streik in seiner Zuckerfabrik unter Zuhilfenahme des serbischen Kabinetts, das die Gendarmerie gegen die Arbeiter einsetzt. Gazda besorgt 1910 Munition für die serbische Artillerie von dem französischen Lieferanten Schneider-Creusot, die sich als mangelhaft herausstellt. Bei der Schießprobe kommt Simeon, der älteste Sohn Gazdas, ums Leben.

Im Anschluss an dieses Unglück werden die Ereignisse aus dem Jahr 1299 eingeschoben. Simeon II. wohnt der Hochzeit des serbischen Königs Stefan Uroš II. Milutin mit der achtjährigen Prinzessin des Byzantinischen Reiches Simonida bei. Er führt eine Pantomime vor, in der er Herakles' Leidenschaft für die lemnische Königin Hypsipyle in komisch-derber Weise darstellt. In Wahrheit zielt er aber auf Milutin und Simonida ab. Wegen Beleidigung des Königs wird er enthauptet.

Danach springt die Handlung ins Jahr 1919. Gazda wird des Hochverrats bezichtigt, weil er während der Besetzung im Ersten Weltkrieg als Stadtabgeordneter angeblich die österreichischen Interessen vertreten habe, wird jedoch von König Petar I. Karađorđević begnadigt. Vom Gerichtshof heimgekehrt, findet er seine Frau Tomanija tot vor.

⁵⁷⁹ Cisterna Basilica, ein neben der Hagia Sophia liegendes Bauwerk.

6.2.1.2 Erzählperspektive in historischen und mythologischen Teilromanen

Im Hinblick auf die Erzählperspektive lässt sich ein Unterschied zwischen den ersten sechs und dem siebten Band feststellen. Beide Teile des Romans kennzeichnet die Redevielfalt. In den ersten sechs Bänden wechseln sich der Autor als auktoriale Erzählinstanz, der innere Monolog Simeon Gazdas und die Dramendialoge der Njegovan-Turjaškis gegenseitig ab. Im siebten Band wird die mythische Ursprungsgeschichte der Familie Njegovan von Noemis, Orpheus und dem Autor selbst erzählt.

In den ersten sechs Bänden spielt die Handlung auf zwei zeitlichen Ebenen. Auf diachroner Ebene wird die jahrhundertelange Njegovan-Saga vom allwissenden Erzähler niedergeschrieben, während auf synchroner Ebene die Geschehnisse an einem Abend stattfinden. Am 6. Januar 1941, dem orthodoxen Heiligabend, versammeln sich die Mitglieder der vielköpfigen Familien Njegovan und Turjaški⁵⁸⁰ in der slowenischen Ortschaft Turjak. Beinahe 40 Angehörige sind anwesend. Die zwei Familien befinden sich auf dem Höhepunkt von Macht und Reichtum. Unter ihnen gibt es Kaufleute, Industrielle, Bankiers, Minister, Abgeordnete, Botschafter, Offiziere, Ärzte, Professoren, Anwälte, Architekten, Zeitungsinhaber und Priester. Jedoch ist die Mitgliederbeider Familien von gegenseitiger Entfremdung und innerer Zwietracht geprägt, was ihre in Dialogform wiedergegebenen Gespräche illustrieren. Der Konflikt zwischen Vätern und Söhnen, die Generationenkluft, das Motiv des Bruderzwists, Betrug, Lügen, Familiengeheimnisse, politische und ideologische Differenzen kommen dabei ans Tageslicht. Darüber hinaus wird in diesen Unterhaltungen die ruhmreiche Familiengeschichte häufig dem Spott preisgegeben. Die Stimmen der Njegovan-Turjaškis kommen in zweierlei Arten vor: als Dialogrede, kombiniert mit monologischen Anteilen, wobei der Leser die nicht laut geäußerten Gedankengänge der Sprecher verfolgen kann, sowie als Kollektivstimme, in der sich Bruchstücke aus einer Vielzahl von Konversationen mischen.

Währenddessen hält das Familienoberhaupt Simeon Gazda lange innere Monologe, die sowohl die synchrone als auch die diachrone Zeitdimension umfassen. Gazda rekapituliert sein eigenes Leben und das Leben seiner Vorfahren. Sein Bewusstsein ist die Schnittstelle, an der sich alle vorherigen Simeons sowie die ganze Familiengeschichte kreuzen. Dabei gibt er seine Sicht auf die aus der Tiefe der Zeit herbeigerufenen Ereignisse. Gleichzeitig hört er die Gespräche seiner Kinder, Enkel und Urenkel und reagiert auf ihre Konflikte. Da er im Sterben liegt und nicht imstande ist zu sprechen, führt er „einen stummen Dialog“⁵⁸¹ (Pijanović 1991: 126) mit ihnen.

Wie vorher erwähnt, gibt es einen Unterschied in der Erzählstruktur der historischen Teilromane und dem abschließenden mythologischen Band der Buchreihe *Das Goldene Vlies*. Im siebten Band ist der Wechsel der Erzählperspektive nicht dermaßen ausgeprägt wie in den ersten sechs Bänden. Die Argonautenfahrt wird in erzählender Prosa aus dem Blickwinkel des Noemis erzählt, während Orpheus gleichzeitig seine Version der Sage in epische Verse kleidet. Zwischendurch meldet sich der Autor mit seinen metafictionalen Kommentaren zu Wort.

⁵⁸⁰ Die Turjaškis sind ein Zweig der Familie Njegovan und führen ihre Herkunft auf Simeon Moshopolit aus dem 18. Jahrhundert zurück.

⁵⁸¹ „nemi dijalog“

Wenn wir die Erzählstufen in beiden Teilen des Romans unter Anwendung der Theorie von Gérard Genette⁵⁸² analysieren, lassen sich folgende Kategorien erschließen. In den ersten sechs Bänden ist die Diegese die empirische Welt der Geschichte, im siebten Band ist es die fiktive Welt des Mythos. Der Erzähler Borislav Pekić schreibt aus extradiegetischer Perspektive die genealogische Chronik der Familie Njegovan, die zur ersten Intradiegese gehört. Da er als Zehnjähriger an dem im Roman geschilderten Geschehen am Weihnachtsfest beteiligt war, ist er zugleich homodiegetischer Erzähler. Die zweite intradiegetische Stufe sind die inneren Monologe Simeon Gazdas sowie die Stimmen der Njegovan-Turjaškis. Gazdas Erinnerungen hingegen sind auf metadiegetischer Ebene erzählt. Im siebten Band spricht der Autor als auktorialer Erzähler wiederum auf extradiegetischer Ebene. Gleichzeitig ist er heterodiegetischer Erzähler, da er außerhalb des Erzählten steht. Seine Anwesenheit bestätigt er, indem er ab und zu in die Rahmenerzählung seine metafictionalen Kommentare einbringt. Auf intradiegetischer Stufe verfasst Orpheus die offizielle Version der Argonautenfahrt als Binnenerzählung, die ihrerseits zur Metadiegesen gehört.

6.2.1.3 Die Rolle des Autors in *Das Goldene Vlies*

Allerdings ist die dominante Stimme in *Das Goldene Vlies* die des Autors. Er tritt in dreifacher Rolle auf, und zwar als Erzähler, als empirischer Autor sowie als einer der Akteure im Roman (vgl. Lukić 1997: 23). Als auktorialer Erzähler gestaltet Pekić literarisch die siebeneinhalb Jahrhunderte der Balkan-Geschichte, in deren Mittelpunkt er eine aromunische Handelsfamilie stellt. Darüber hinaus ist er eine der Romanfiguren. Seinem Bericht zufolge war er, damals ein zehnjähriger Knabe, als ein entfernter Verwandter der Njegovans zur Weihnachtszusammenkunft 1941 eingeladen. 45 Jahre später schreibt Pekić, inspiriert vom Ahnengeist, „*Ton progono to pnevma*“⁵⁸³ (ZR I 34), was er damals im Schloss Gradščina in Turjak miterlebt hat. Der Überlieferung zufolge erscheint der Ahnengeist immer, wenn die Familie vom Untergang bedroht wird. Er sucht sich dann einen Auserwählten, „*TO ELEKTRO*“ (ZR I 35), dem er eine Schicksalsfrage stellt. Ist dieser imstande, die Frage zu beantworten, darf die Familie weiterleben. Wenn die Antwort nicht gefunden wird, wird sie zugrunde gerichtet (s. ZR I 35-36; ZR VII 556). Die Schlüsselfrage, vor die Simeon Moshopolit 1769 gestellt wurde, als das aromunische Handelszentrum Moscopole von den Türken abgebrannt wurde, war „*WIE ÜBERLEBEN?*“⁵⁸⁴ (ZR I 39, 42). Er fand die Lösung für dieses Unheil, indem er seine vier Söhne in alle vier Himmelsrichtungen ausschickte, während er in der verwüsteten Stadt zurückblieb und hingerichtet wurde. Von seinem jüngsten Sohn Isidor stammt die Familienlinie Turjaški. Als 1801 die Njegovans wieder einmal vom Unglück heimgesucht wurden, lautete die Frage des Beschützers der Familie „*WIE IST ES ZU ÜBERWINDEN?*“⁵⁸⁵ (ZR I 44). Simeon der Grieche rettete sich, indem er aus Belgrad ins österreich-ungarische Zemun floh. 1941 besucht der Ahnengeist seine Nachgeborenen erneut. Die Frage, die sich nun aufdrängt, ist nicht

⁵⁸² Siehe Gérard Genette: *Figures III*. Für Erläuterungen zu Erzählstufen nach Genette s. Kapitel 4.2.3

⁵⁸³ Gazda benutzt oft griechische und aromunische Wörter und Ausdrücke.

⁵⁸⁴ „*KAKO PREŽIVETI?*“

⁵⁸⁵ „*KAKO JE NADVLADATI?*“

mehr „WIE“⁵⁸⁶ (ZR I 76), sondern „WARUM“⁵⁸⁷ (ZR I 76) bzw. „WORIN LIEGT DER ZWECK“⁵⁸⁸ (ZR VII 563). Gemeint ist damit der Zweck der Existenz. Der Ahnengeist führt den Erzähler von Zimmer zu Zimmer und sucht sich unter den Anwesenden schließlich den hochaltrigen, mit dem Tod ringenden Simeon Gazda als seinen Stellvertreter aus. Nun hegt der Ahnengeist zum ersten Mal Zweifel darüber, dass sich eine Möglichkeit für die Erlösung der Familie ergeben werde (s. ZR I 41). Im Endeffekt sieht das auch Gazda ein, wenn er, mit dem unwiderruflichen Zerfall der Familie konfrontiert, in Gestalt seines tierischen Vorfahren, des Pferdes Arion, zu mythischen Wurzeln zurückkehrt, um einen neuen Kreislauf des Lebens anzufangen.

Petar Pijanović (1991: 96) weist darauf hin, dass Borislav Pekić in *Das Goldene Vlies* die Rolle des Autors als kreativen Schöpfer seines Werkes demystifiziert. So macht er den Ahnengeist zum Erzählsubjekt (ebd.: 95), wenn dieser auf der Suche nach einem Auserkorenen alle Familienangehörigen inspiziert. Dieses Kapitel kann als Exposition zu Dramenteilen des Romans betrachtet werden, weil hierin der Leser mit den im Werk auftretenden Personen bekannt gemacht wird. Ebenfalls als er die 750 Jahre umfassende Familienchronik schreibt, gibt sich der Autor lediglich als „Vermittler der Geschichte“⁵⁸⁹ (ebd.: 101) aus, indem er darauf hindeutet, dass die „*FAMILIENSCHRIFTEN DES HAUSES NJEGOVAN TURJAŠKI*“⁵⁹⁰ (ZR I 52) des Akademikers, Universitätsprofessors und Geschichtsforschers Mihajlo Njegovan ihm „von unschätzbarem Nutzen“⁵⁹¹ (ZR I 52) waren. Der Erzähler tritt auch in den Hintergrund, wenn er Simeon Gazda zu Wort kommen lässt. Als Gast beim Weihnachtsfest in Turjak und unmittelbarer Zeuge lauscht er auf Gazdas innere Stimme und zeichnet er dessen Gedankenlauf auf (Pijanović 1991: 102). Damit wird Gazda zum „Souffleur“⁵⁹² (ebd.: 123) und der Erzähler zu dessen „Sprachrohr“⁵⁹³ (ebd.: 102) und „Beichtvater“⁵⁹⁴ (ebd.). Jedoch ist meines Erachtens diese marginalisierte Rolle des Autors nur scheinbar, weil er als Erzähler nicht ganz neutral ist. Pekić benutzt oft seine Figuren, um eigene Standpunkte zu äußern. Manchmal verwendet er Ironie, um deutlich zu machen, dass er mit seinen Charakteren nicht immer einverstanden ist (s. Kapitel 6.2.5).

Die marginalisierte Rolle des Autors kommt am Ende des siebten Bandes am deutlichsten zum Ausdruck. Darin vollzieht sich laut Jasmina Lukić (2001: 104, 148) ein Wendepunkt hinsichtlich des Status des Autors als Erschaffer seines Werkes, denn er übergibt die Kompetenzen über den Text seiner fiktiven Schöpfung, dem Ahnengeist. Die Einführung des Ahnengeistes stellt Lukić zufolge einen der „relativierenden Mechanismen“⁵⁹⁵ (ebd.: 146) der postmodernen Prosa dar, die „die unbestreitbare Autorität [des Autors] über den Text

⁵⁸⁶ „KAKO“

⁵⁸⁷ „ZAŠTO“

⁵⁸⁸ „U ČEMU JE SVRHA“

⁵⁸⁹ „posrednika priče“

⁵⁹⁰ „*PORODIČNI PAPIRI DOMA NJEGOVAN-TURJAŠKI*“

⁵⁹¹ „od neocenjive koristi“

⁵⁹² „šaptač“

⁵⁹³ „glasnogovornika“

⁵⁹⁴ „ispovednik“

⁵⁹⁵ „relativizujućih mehanizama“

einschränken oder in Frage stellen“⁵⁹⁶ (ebd., Anmerkung des Verfassers). Pijanović bemerkt (1991: 109), dass Pekić eine Verbindung zur Tradition des klassischen Altertums herstellt, indem er den Ahnengeist, genauso wie die antiken Dichter die Musen, anruft. Allerdings wird die Rolle des Ahnengeistes im siebten Band neu durchdacht. Im ersten Band sagt der Autor, er habe ihn „zu Hilfe gerufen“ (ZR I 36), um die Geschichte des Genos Njegovan zu Papier zu bringen. Im siebten Band entpuppt sich der Ahnengeist, ein „Geist der Erzählung“^{597 598}(ZR VII 555) zu sein. Dadurch wird die Suche nach dem Goldenen Vlies für den Autor zur Suche nach einer Erzählung. Weiterhin bedeutet es, dass sich die Erzählung im Roman *Das Goldene Vlies* ganz im Einklang mit der postmodernen Poetik von ihrem Autor loslöst und sich selbst schreibt. So gewinnt diese an Bedeutung und übernimmt die Kontrolle über den Autor, der „sich in ihre Logik einfügt“⁵⁹⁹ (Lukić 2001: 149). Von der Autonomie des Textes spricht Roland Barthes in seinem Aufsatz *Der Tod des Autors*. Im Gegensatz zum traditionellen sinnstiftenden Autor ist Barthes zufolge der moderne Autor ein „scripteur“, bzw. ein „Schreiber“, der gleichzeitig mit seinem Text geboren wird (Barthes 2013). Dies wird ersichtlich, wenn Pekić als realer Autor explizit sagt, er sei „ein M e d i u m, einem Phonographen ähnlich, das aufzeichnet, was ihm gesagt wird, einzig und allein, was ihm gesagt wird, einschließlich wahrscheinlich dieses Geständnisses“⁶⁰⁰ (ZR VII 560-561). Auch das folgende Zitat illustriert, wie der Autor die Verfügungsgewalt über seinen Text dem Ahnengeist überlässt:

„*Der Agathodämon* des Hauses Njegovan kam weder nach Gradščina, um sich um seine Familie zu kümmern, noch habe ich ihn herbeigerufen, um mir als ein Geist der Erzählung zu helfen. (Ich gebe zu, dass ich beim Schreiben dieser phantasmagorischen Chronik bis vor kurzem, eigentlich bis hin zum letzten Saldoausgleich, an all dies geglaubt habe und zuerst dachte, dass ich Ihn wie der Dichter eine Muse angerufen habe, dann bescheidener, dass ein glücklicher Zufall im Spiel war, dass er zur gleichen Zeit wie ich schon da war, weil er seiner Arbeit nachgegangen war – von der ich damals natürlich noch nichts wusste – bis die Seltsamkeit Seiner Hilfe sowie die Natur der Erzählung, durch die er mich geführt hat, meine Augen öffneten: Weder habe ich Ihn angerufen – und wie könnte ich es mit meinen zehn Jahren tun? – noch habe ich Ihn bei einer Familienangelegenheit in Gradščina vorgefunden – weil das mir mit zehn Jahren auch nicht viel nutzen würde – sondern Er, der Ahnengeist, hat mich zur Heiligabendfeier der Njegovans geholt, Er hat mich, nicht ich Ihn, missbraucht (wenngleich „gegenseitiger Gebrauch“ der Wahrheit am nächsten stünde); um, da Er erschrocken, enttäuscht und vielleicht auch beschämt seine Familie, Turjak, den Balkan, die Erde für immer verließ, „ein Auge als Zeugen“ zu hinterlassen, jemanden, der DIE GESCHICHTE ÜBER DIE SUCHE DER SIMEONS NACH DEM GOLDENEN VLIES DES LEBENS erzählen wird, wie sie wirklich geschehen war und ihr die Bedeutung zu verleihen, die ihr bereits auf der eleusinischen *Argo* vorbestimmt war.“⁶⁰¹ (ZR VII 560)

⁵⁹⁶ „koi ograničavaju ili dovode u pitanje njegov neupitni autoritet nad tekstem“

⁵⁹⁷ „Duh Priče“

⁵⁹⁸ Für die Einführung des „Geistes der Erzählung“ als narrativen Subjekts hat Pekić Inspiration im Roman *Der Erwählte* von Thomas Mann gefunden. Zu Anfang des Buches betont Mann, dass der eigentliche Erzähler der vorliegenden Geschichte „der Geist der Erzählung“ ist (s. Mann 1974: 8).

⁵⁹⁹ „potčinjava se njenoj logici“

⁶⁰⁰ „m e d i j u m, sličan fonografu koji beleži što mu se kaže, i jedino što mu se kaže, uključujući, verovatno, i ovo priznanje“

⁶⁰¹ „*Agatodemon* Doma Njegovan nije u Gradščinu došao da se o svojoj porodici brine, niti ga ja pozvah da kao Duh Priče meni pomogne. (Priznajem da sam, ispisujući ovu fantazmagoričnu hroniku, sve doskora, u stvari, sve do svođenja poslednjeg Salda, u sve to zaredom verovao, misleći najpre da sam ga, kao pesnik Muzu, ja prizvao,

Die Rolle eines passiven „Schreibers“ (Barthes 2013) hat zur Folge, dass die erzählte Geschichte in Zweifel gezogen wird. So fragt sich der Autor, wie er denn als zehnjähriges Kind wissen könne, was all die Simeons in ihren individuellen Leben durchgemacht haben (s. ZR VII 557-559). Außerdem liegt zwischen den geschilderten Ereignissen und dem Moment, wenn er das Buch schreibt, nahezu ein halbes Jahrhundert, so dass er nicht mehr wisse, was er wirklich gesehen und was er von anderen gehört habe, weshalb er dem Leser empfehle, das Ganze als Fantasie eines Kindes zu nehmen (s. ZR VII 580). Solche Aussagen deuten darauf hin, dass wir es mit einem unzuverlässigen Erzähler zu tun haben. Dies ist auch in seinem Kommentar, dass man nie erfahren werde, ob der Ahnengeist die vorliegende Geschichte diktierte oder ob alles seine eigene Einbildungskraft war (s. ZR VII 561), deutlich zu erkennen. Einen Versuch, seiner Geschichte Glaubwürdigkeit zu verleihen, unternimmt der Autor, wenn er erzählt, dass er Gazdas Verwandlung in ein Pferd selbst beobachtet hat: „Und wenn das, worüber ich mit Bedenken schreibe, nicht geschehen wäre, hätte man von dem größten Kaufmann auf dem Balkan und dem angesehenen rhomäischen Herrn bei vorsichtigeren Ausgrabungen der Trümmern unter den Überresten des Sessels, seines letzten *skolops*⁶⁰², nur ein Häufchen getrockneten und verbrannten Pferdemit gefunden?“⁶⁰³ (ZR VII 589)

Wie vorher erwähnt, offenbart sich Borislav Pekić auch als empirischer Autor des Romans *Das Goldene Vlies*. Bereits am Anfang lenkt er die Aufmerksamkeit auf seine Anwesenheit, indem er sich in einer metafictionalen Einführung „Chronist“ (ZR I 33) der Familiengeschichte nennt. Kurz danach erweist er sich als realer Autor des Buches, indem er seinen Namen und seine Verbindung zur Familie, über die er erzählen wird, enthüllt: „Cousin Borislav [...] der in Turjak sozusagen ein notwendiges Übel ist, weil sein Onkel, nur zu einem bescheidenen Prozentsatz Njegovan, der Generaldirektor der JUB ist“⁶⁰⁴ (ZR I 49). Ebenfalls zum Romanschluss, unterzeichnet er das Manuskript mit vollem Namen, einmal wenn er seine Rolle des Familienchronisten erneut betont: „ich, ihr Chronist, Borislav Pekić“⁶⁰⁵ (ZR VII 556), der sich in Turjak nicht zufällig eingefunden hat, sondern „durch einen unglücklichen

potom, skromnije, da je posredi srećna koincidencija, da je On svojim poslom već tu bio kad i ja svojim – za koji, naravno, onda još nisam znao – sve dok mi neobičnost Njegove pomoći i priroda Priče kroz koju me je vodio nisu otvorile oči: Niti sam Ga ja zazvao – a i kako sa svojih deset godina? – niti Ga u Gradščini na porodičnom poslu zatekoh – jer ni od toga, u desetoj, ne bih vajde imao – već je On, Porodični Duh, mene na Badnje večer Njegovana doveo, On mene, ne ja Njega zloupotrebio (premda bi „uzajamna upotreba“ bila istini najbliža); da, pošto prestravljen, razočaran, pa možda i postiden, zauvek napustivši porodicu, Turjak, Balkan, Zemlju, ostavi „oka za svedoka“, nekog ko će PRIČU O SIMEONSKOJ POTRAZI ZA ZLATNIM RUNOM ŽIVOTA ispričati kako se dešavala i dati joj značenje koje joj je još na eleusinskom *Argu* bilo dosuđeno.“

⁶⁰² *Skolops* bedeutet auf Griechisch ein Dorn, ein spitzer Pfahl, der unter anderem „als Folter- und Tötungswerkzeug benutzt wurde“ ([https://www.welt-der-bibel.de/bibliographie.1.3.zweite Brief Paulus Korinther.101.html](https://www.welt-der-bibel.de/bibliographie.1.3.zweite%20Brief%20Paulus%20Korinther.101.html)). Hier wird eine Parallele zur Tötungsart des Simeon Moshopolit gezogen.

⁶⁰³ „A da se ovo o čemu sa ustezanjem pišem nije zbilo, zar bi se od najvećeg balkanskog trgovca i velikog romejskog gospodina, pri pažljivijem prekopavanju ruševina, ispod ostatka fotelje, njegovog poslednjeg *skolopsa*, našla samo hrpica sasušene i nagorele konjske balege?“

⁶⁰⁴ „kuzen Borislav [...] koji je u Turjaku takorekuć nužno zlo, jer mu je ujak, tek u skromnom procentu Njegovan, generalni direktor JUB-a“

⁶⁰⁵ „ja, njihov hroničar, Borislav Pekić“

Umstand“⁶⁰⁶ (ZR VII 557), dass er Schriftsteller werden soll (s. ZR VII 557) und andermal, wenn er sich an Pferd Arion wendet: „Ich, Borislav Pekić, der, vom Ahnengeist auserwählt und berufen, dich in den Süden geschickt habe, habe dir bei diesem traurigen Abschied nichts zu sagen. Du weißt schon alles.“⁶⁰⁷ (ZR VII 621) Diesbezüglich soll man auch die Interpretation zulassen, auf die Jasmina Lukić (2001: 99) hinweist, dass die Romanperson Borislav Pekić nicht notwendigerweise zugleich der empirische Autor sein muss. Bekräftigt wird diese Annahme durch die Tatsache, dass der Autor ebenfalls ein Produkt der Erzählung ist, weil die Erzählung in Gestalt des Ahnengeistes ihn als zehnjährigen Jungen nach Turjak geholt hat (ebd.: 149).

6.2.1.4 Vielstimmigkeit in Pekićs Argonautenroman

Wie wir gesehen haben, ist die Stimme des Autors nur eine unter vielen anderen Stimmen, die im Roman erklingen. Außer Simeon Gazda und den Stimmen Njegovan-Turjaškis ergreifen auch andere Figuren das Wort⁶⁰⁸. Es handelt sich dabei vor allem um Textstellen im Roman, die Jasmina Lukić in Anlehnung an Seymour Chatman als „nichterzählte Narrative“ klassifiziert (Lukić 2001: 119-120; s. Chatman 1980: 20, 33). Im Gegensatz zu erzählten Narrativen („narrated narratives“), die durch eine Erzählinstanz vermittelt werden, werden nichterzählte Narrative („nonnarrated narratives“) direkt präsentiert (Chatman 1980: 146). Der Unterschied zwischen diesen zwei Erzähltypen ist Chatman zufolge auf die Differenz, die Platon zwischen *mimesis* und *diegesis* macht, zurückzuführen (ebd.). In modernen Termini ausgedrückt, geht es um die Differenz zwischen *showing* und *telling*, so Chatman (ebd.). Während der Erzähler eine Diegese schafft, geht es bei unvermittelten Narrativen um reine Mimesis (s. ebd.: 166). Zu den nichterzählten Narrativen gehören „bereits geschriebene Dokumente“⁶⁰⁹ wie Briefe und Tagebücher sowie „reine Redeaufzeichnungen“⁶¹⁰ wie Monologe und Dialoge, die wortwörtlich wiedergegeben werden (s. ebd.: 169, 173). In Pekićs Roman gibt es außer Dramendialogen der Njegovan-Turjaškis auch andere Textabschnitte, die ohne Vermittlung des Erzählers dargestellt werden. Der vierte Band des *Goldenen Vlieses* ist zum größten Teil in epistolarischer Form erzählt. Im Briefwechsel stehen Simeon Gazda, seine Eltern Simeon Hadžija und Milica sowie sein Großvater Simeon Lupus. All diese Briefe betreffen die Zukunft Gazdas, der zwischen der Pflicht zur Firma und der leidenschaftlichen Liebe zur Zirkusakrobatin und Voltigiererin Juliana Tolnay zerrissen ist. Auch Juliana Tolnay schreibt ihrerseits Briefe an ihre Schwester Erzsébet in Budapest. Der fünfte Band des Romans enthält Tagebuchfragmente des jung verstorbenen Simeon, des Sohns Gazdas. Einem Kapitel des sechsten Bandes ist der Bericht des Mimikers Simeon von Adrianopolis für den Logotheten, einen hohen Beamten des Byzantinischen Reiches, Nikoforas Himnos, über die Umstände in Serbien beigefügt. All diese Textsegmente zählen zu nichterzählten Narrativen.

⁶⁰⁶ „u vidu nesrećne slučajnosti“

⁶⁰⁷ „Ja, Borislav Pekić, koji te, od Porodičnog ti Duha izabran i prizvat, na Jug ispratih, nemam na ovom tužnom rastanku šta da ti kažem. Sve već znaš.“

⁶⁰⁸ Eine ausführliche Analyse aller auftretenden Stimmen im Roman *Das Goldene Vlies* gibt Jasmina Lukić in ihrem Buch *Metaproza. Čitanje žanra* (2001).

⁶⁰⁹ „already written documents“ (Chatman 1980: 169)

⁶¹⁰ „pure speech records“ (Chatman 1980: 173)

Diese Vielstimmigkeit verweist uns darauf, *Das Goldene Vlies* als polyphonen Roman, wie ihn Michail Bachtin in seiner Studie *Probleme der Poetik Dostoevskijs* definiert, zu betrachten. In einem polyphon angelegten Roman ist die Figur in Bezug auf den Autor selbständig, d. h. sie ist kein Objekt der Weltsicht des Autors, sondern ein eigenständiges Subjekt (s. Bachtin 1967: 55-56). Im Gegensatz zum monologischen Roman, in dem die Stimme des Autors dominant ist und das letzte Wort hat, ist die Stimme der Figur in einem polyphonen Roman genauso gleichwertig wie die des Autors (ebd.: 57). Die Figur ist nicht Sprachrohr des Autors und besitzt ein eigenes Selbstbewusstsein (ebd.: 57, 107). In diesem Sinne nimmt sie unterschiedliche Standpunkte gegenüber denen des Autors ein. Ebenfalls kann sich eine Vielzahl von Stimmen in einem Werk widersprechen und miteinander konkurrieren. Diese Meinungsverschiedenheit löst einen Dialog aus, in den die Figuren untereinander oder mit dem Autor selbst treten. Dieses Merkmal des polyphonen Romans nennt Bachtin Dialogizität (s. ebd.: 68).

Im Roman *Das Goldene Vlies* ist die dialogische Form reichlich vorhanden. Simeon Gazda hat in seinen inneren Monologen verschiedene „Adressaten“⁶¹¹ (Lukić 2001: 128) und „Kommunikationspartner“⁶¹² (Pijanović 1991: 129). An erster Stelle spricht er zu und mit sich selbst. Der kleine Borislav notiert dessen Gedankenstrom mittels „telepathischer Verbindung“⁶¹³ (Lukić 2001: 129). Der häufigste fiktive Gesprächspartner Gazdas ist seine Frau Tomanija, mit der er über unterschiedlichste Angelegenheiten disputiert. Außerdem durchlebt er oft ihre früheren Gespräche wieder. Weiterhin veranlassen die Streitigkeiten der Njegovan-Turjaškis Gazda zu imaginären Auseinandersetzungen mit ihnen. Darüber hinaus liest Gazda die Tagebuchaufzeichnungen seines tödlich verunglückten Sohns Simeon und kommentiert sie. Neben all dem wendet er sich an den toten König Aleksandar Obrenović oder konstruiert im Kopf seine Verteidigung wegen Landesverrats vor dem Gerichtshof. Simeon Gazda führt also des Öfteren dialogisierte innere Monologe, die Bachtin Mikrodialoge nennt (s. Bachtin 1967: 134). Im vierten Band wird die Dialogizität hergestellt, indem verschiedene Briefschreiber ihre eigene Sicht auf die missliche Lage, in die sie geraten sind, haben. Simeon Sigetski debattiert im dritten Band mit Kaisunisade, dem Leibarzt des Sultan Suleiman des Prächtigen. Der Grieche Kaisunisade gibt ihm nur zum Schein den Auftrag, den toten Sultan zu schminken, damit die ungarischen Truppen den Sieg nicht erklären. Aber in Wirklichkeit suggeriert er Simeon, die Aufgabe liederlich zu erledigen, da er im Geheimen von einer Erneuerung des Byzantinischen Reiches träumt. Obwohl Simeon die gleiche Hoffnung hegt, geht er nicht auf den Vorschlag Kaisunisades ein, weil dies den Verrat an seiner Kunst bedeuten würde. Die Verselbstständigung der Figur von ihrem Autor lässt sich im mythologischen Romanteil eindeutig beobachten. In diesem Buchband ist personales Erzählverhalten dominierend. Dennoch ist die Stimme des Autors nicht ganz neutral (vgl. Ahmetagić 2001: 72). Obwohl er meistens Noemis‘ Standpunkt vertritt, nimmt er von Zeit zu Zeit explizit Abstand von seinem Helden und gibt kontrapunktisch entgegengesetzte Kommentare zu dessen Taten und Meinungen ab. Die Dialogizität tritt auch in Noemis‘ und Orpheus‘ einander kontrastierenden Varianten der Ereignisse zum Vorschein.

⁶¹¹ „adresata“

⁶¹² „komunikacioni partneri“

⁶¹³ „telepatske veze“

6.2.2 Das Goldene Vlies – ein Gattungshybrid

Pekićs mehrbändiges Werk *Das Goldene Vlies* entzieht sich einer genauen Genrezuschreibung. In einem Interview nennt der Autor es „eine Art synkretistische Polyphonie“⁶¹⁴ (Pekić 2008a), die diverse Gattungen vereint. So kann das Buch als Ganzes oder in Einzelteilen verschiedenen Romanarten zugeordnet werden. In erster Linie ist es ein Familienroman. Zugleich ist es ein Roman-fleuve, da er eine Familie durch mehrere Epochen porträtiert. Weiterhin gliedert sich dieses monumentale Werk in zwei Hauptteile: historischer Roman (Bände I-VI) und mythologischer Roman (Band VII). Der siebte Band kann auch zum Genre des Abenteuerromans gezählt werden. Band IV ist formal betrachtet ein Briefroman. Die Textabschnitte mit inneren Monologen Simeon Gazdas gehören zum Bewusstseinsroman. Band III mit Simeon Sigetski als Hauptfigur sowie Kapitel, in denen Simeon Moshopolit (im ersten Band) und Simeon der Mimiker (im sechsten Band) vorkommen, können als Künstlerromane angesehen werden, da sie die Position des Künstlers in der Gesellschaft behandeln. Einige Passagen können als psychologischer, lyrischer oder enzyklopädischer Roman gelesen werden. Zudem sind ins Romangebilde ein separates Bühnenstück mit den Stimmen der Njegovan-Turjaškis, lyrische Gedichte sowie Eposfragmente, die Orpheus während der Argonautenfahrt verfasst, eingefügt.

Borislav Pekić selbst hat sein Opus magnum genremäßig im Untertitel als „Phantasmagorie“ bezeichnet⁶¹⁵. Der Begriff bedeutet laut Duden „Trugbild, Täuschung; künstlerische Darstellung von Trugbildern, Gespenstern o. Ä. auf der Bühne“⁶¹⁶. Diese Genrezuweisung steht in engem Zusammenhang mit den Gespenstern des Kir Simeon Njegovan, die er kurz vor seinem Tod erlebt und die auch in den Titeln der einzelnen Bände, Defter genannt, angezeigt werden. Allerdings hat der Roman einen zweiten Handlungsstrang, der die Annalen der Handelsfamilie enthält. Indem er sich als Chronist der vorliegenden Geschichte vorstellt, hat der Autor bereits zu Beginn des Romans die zwei thematischen Schichten gegenübergestellt. Lukić (2001: 82, 84) bemerkt, dass die Bezeichnung Phantasmagorie die Romanhandlung in den Raum des Imaginären, also außerhalb der Realität stellt, während die Chronik auf Faktographisches und Historisches verweist.

In der Literaturkritik trifft man auf diverse Genrebezeichnungen für Pekićs Roman. Oft wird er verallgemeinernd als „epische Saga“⁶¹⁷ (Lukić 1997: 9) beschrieben. Nebojša Lazić spricht von „Metachronik“⁶¹⁸ (Lazić 2016: 100), doch dieser Terminus nimmt nur Bezug auf die historische Grundlage des Romans. Die vollständigste Genreanalyse bietet Jasmina Lukić, die *Das Goldene Vlies* im Rahmen einer postmodernen Lesart interpretiert und es dementsprechend als „historiographische Metafiktion“ (Lukić 2001: 5) definiert. Im weiteren Verlauf des Textes

⁶¹⁴ „neka vrsta sinkretičke polofonije“ (s. unter: <http://www.borislavpekić.com/2008/02/vreme-rei-iiif-deo.html>)

⁶¹⁵ Pekić versieht seine Werke oft mit Genrebestimmungen im Untertitel. So ist *Besnilo (Die Tollwut)* „ein Genreroman“, *Atlantida (Atlantis)* „ein Epos“, *1999* „eine anthropologische Geschichte“, *Novi Jerusalem (Das neue Jerusalem)* „eine gotische Chronik“, *Kako upokojiti vampira (Wie erledigt man einen Vampir)* „eine Sottie“. Mihajlo Pantić (1989: 611) geht davon aus, dass die Untertitel als ein Signal für den Leser, das die Bedeutungsansätze suggeriert, verstanden werden sollten.

⁶¹⁶ <https://www.duden.de/rechtschreibung/Phantasmagorie>

⁶¹⁷ „epska saga“

⁶¹⁸ „metahronika“

werden wir unter Berücksichtigung formaler und inhaltlicher Gestaltungsmerkmale die Genrezuweisung von Jasmina Lukić akzeptieren.

6.2.3 *Das Goldene Vlies* als historiographische Metafiktion

Wie wir in Kapitel 5.2.2 gesehen haben, ist die historiographische Metafiktion ein von Linda Hutcheon formuliertes Genre, in dem historische Ereignisse rekonstituiert und gleichzeitig hinterfragt werden. Ein weiteres Merkmal dieser Texte ist deren Selbstreferentialität und Metafiktionalität. Dieser Erzählstrategien bedient sich Pekić in seinem hier zu behandelnden Roman.

Pekić hatte ein kritisches Verhältnis zur Geschichtswissenschaft (vgl. Lukić 2001: 183). Sie beschäftigt sich mit wichtigen Daten, Feldzügen und Herrschern, doch die wahre Geschichte umfasst, nach Pekićs Ansicht, das Leben einfacher Menschen, das „unter bröckelnden Denkmälern der unpersönlichen historischen Chronologie begraben liegt“⁶¹⁹ (Pekić 2013: 18). Was ihn mit der historiographischen Metafiktion verbindet, ist das Misstrauen in die Richtigkeit historischer Fakten, die in der Regel von der Intention und Interpretation des jeweiligen Erforschers abhängig sind. In seinem Essaybuch *Sentimentalna povest Britanskog carstva* (*Die sentimentale Geschichte des Britischen Reiches*) schreibt Pekić: „Die Balkankriege von 1912 werden von der serbischen, bulgarischen und griechischen Wissenschaft die Befreiungskriege und von der mazedonischen die Eroberungskriege genannt, was der beste Beweis dafür ist, dass im Gegensatz zu verschiedenen Körpern diverse und widersprüchliche Wahrheiten gleichzeitig denselben Raum einnehmen können“⁶²⁰ (ebd.: 19). Auch beim Lesen der Geschichte des Großbritanniens konnte er feststellen, dass dasselbe Ereignis je nach Autor unterschiedlich gedeutet wird (ebd.). Wie Lukić (2001: 191) bemerkt, ist Pekićs Umgang mit Geschichte in *Das Goldene Vlies* ironisch gefärbt, so dass es gerechtfertigt ist, diesen Roman der historiographischen Metafiktion zuzurechnen. Auf eine für dieses Genre charakteristische Weise behält er die kritische Distanz zum historischen Stoff und schreibt in vollem Bewusstsein, dass die Geschichte nur als Text zugänglich ist (vgl. ebd.: 10).

Pekićs Interesse für die Geschichte geht in erster Linie aus der Bestrebung hervor, mehr über die Natur des Menschen zu erfahren, so dass seine Werke als anthropologische Studien betrachtet werden können (vgl. Lazić 2016: 101). Im Roman *Das Goldene Vlies* habe er nicht nur die Geschichte einer Familie, Serbiens und des Balkans geschrieben, sondern er habe versucht, „eine künstlerische Anthropologie der Geburt der europäischen Zivilisation“⁶²¹ vorzuschlagen, wie der Autor in einem Essay sagt (Pekić 2007a). Am Beispiel einer Kaufmannsfamilie sei er der Frage nachgegangen, wann sich das Menschengeschlecht für materialistische statt für geistige Werte entschieden habe (vgl. Pekić 2007a; Pekić: 2007b⁶²²; s. Lukić 2001: 192-193). Er vertiefte sich in die Analyse historischer Prozesse, die zur Bildung

⁶¹⁹ „ispod trošnih spomenika različne istorijske hronologije“

⁶²⁰ „Balkanske ratove od 1912. srpska, bugarska i grčka nauka zovu oslobodilačkim, a makedonska osvajačkim, što je najbolji dokaz da, iako različita tela ne mogu istovremeno zauzimati isti prostor, razne pa i protivurečne istine mogu.“

⁶²¹ „umetničku antropologiju rađanja evropske civilizacije“ (s. unter: <http://www.borislavpekić.com/2007/01/>)

⁶²² <http://www.borislavpekić.com/2007/01/>

einer auf Besitz und Profit ausgerichteten Weltanschauung geführt haben. Die Folge einer solchen Lebensphilosophie ist die völlige Dehumanisierung des Lebens. Pekićs Sicht auf die Menschheitsgeschichte ist von einem „anthropologischen Pessimismus“ (Ahmetagić 2013: 170) geprägt. Angesichts inhumaner geschichtlicher Entwicklung hegt er eine tiefgehende Skepsis in Hinsicht auf das Schicksal und die Zukunft der menschlichen Zivilisation (vgl. Lazić 2016: 204). Deshalb greift er zum Mythos zurück, um dort eine auf spirituellen Prinzipien gründende alternative Lebensform zu finden (vgl. Pekić 2007a⁶²³).

Laut Pekić liegt im Mythos die Essenz der Dinge (s. Pekić 1997: 384). Der Mythos enthält grundlegende Fragen des menschlichen Daseins und geht der Geschichte voran: „Die Geschichte bleibt an der Oberfläche der Wirklichkeit, der Mythos liegt in ihrem Wesen begründet“⁶²⁴ (Pekić 2018), schreibt Pekić in einem Essay. So enthält die mythische Geschichte des siebten Bandes des *Goldenen Vlieses* „allgemeine Muster menschlichen Verhaltens“⁶²⁵ (Lukić 2001: 106), die sich in der historischen Zeit bei verschiedenen Individuen nachfolgender Generationen wiederholen.

6.2.4 Mögliche Welten in *Das Goldene Vlies*

Mythos und Geschichte sind im Roman *Das Goldene Vlies* gegenübergestellt, so dass sie zwei mögliche Welten bilden. Mögliche Welten nehmen einen beachtenswerten Platz in der postmodernen Poetik ein. Die Theorie der möglichen Welten geht von der Voraussetzung aus, dass die Realität anders hätte sein können. Sie beruht auf Gottfried Wilhelm Leibniz' Idee, Gott habe die beste aller möglichen Welten geschaffen. Im 20. Jahrhundert wird sie von den analytischen Philosophen Saul Aaron Kripke und David Kellogg Lewis weiter ausgearbeitet. Seit Ende der 1970er Jahre fand sie Eingang in die Literaturtheorie, um die Fiktionalität der in narrativen Texten entworfenen Welten zu erklären (s. Nünning 2004: 214-215). Vertreter der narratologischen Theorie der möglichen Welten sind Lubomír Doležel, Umberto Eco, Thomas Pavel und Marie-Laure Ryan. Die Theorie der möglichen Welten entwickelt sich als Antithese zur antiken Doktrin der Mimesis, der zufolge die Fiktion bloße Nachahmung der tatsächlichen Welt ist (vgl. Doležel 2008: 10). Die Theorie der möglichen Welten betont die Eigenschaft fiktionaler Texte, alternative Welten zur Erscheinungswelt zu schaffen. Diese alternative Welt muss jedoch laut Eco (1984: 221-222) den Wirklichkeitsbezug beibehalten, sonst wäre sie eine unmögliche Welt. Ebenso können innerhalb einer Erzählung einzelne Figuren subjektive Welterfahrungen wahrnehmen und somit ihre eigenen möglichen Welten bilden, die Eco *subworlds* nennt (s. ebd.: 235). Solche *subworlds* werden im siebten Band einerseits durch Noemis und andererseits durch die Argonauten präsentiert. Jede Seite verfügt über ihr eigenes Weltbild, dem gemäß sie die Ereignisse deutet. Noemis sucht rationale Erklärungen für übernatürliche Erscheinungen, während sie für seine Fahrtgenossen selbstverständlich sind. Auf diese Weise werden zwei diametral entgegengesetzte mögliche Welten, zum einen die Welt der Ratio und zum anderen die Welt der Fantastik, aufgebaut. Wie Lukić (2001: 144) bemerkt,

⁶²³ <http://www.borislavpekić.com/2007/01/>

⁶²⁴ „Istorija je na površini stvarnosti, mit u njenoj suštini“ (s. unter: <http://www.borislavpekić.com/2018/11/>)

⁶²⁵ „opštiji obrasci ljudskog ponašanja“

macht ihre Gegenüberstellung den Leser darauf aufmerksam, dass beide Welten eigentlich Konstrukte sind.

Die Grenzen zwischen den möglichen Welten in *Das Goldene Vlies* sind nicht strikt voneinander getrennt. Wie das Logisch-Faktische in die Sphäre des Mythos eindringt, so spiegelt sich auch das Mythisch-Fantastische im Bereich des Realen wider. Mithilfe von Noemis wird im siebten Band die mythische Argonautenfahrt als eine Fiktion entlarvt. Diesen Prozess nennt Thomas Pavel (1986: 80) die Fiktionalisierung des Mythos, d. h. die Darstellung der mythischen Wahrheit als eine Erdichtung. Andersherum findet in den ersten sechs Bänden ein umgekehrter Vorgang statt, den Pavel als Mythifizierung bzw. Mythenbildung definiert (ebd.: 77). Immer wieder machen die Simeons und die Njegovans Anspielungen auf deren Ursprung vom mythischen Pferd Arion und dem Kentauren Noemis. Dadurch geht der Realitätsbezug verloren und dem Leser wird bewusst gemacht, dass er eine fiktionale Geschichte vor sich hat.

Im historischen Teil des Romans werden alternative Welten der Geschichte geschaffen, angesichts der Tatsache, dass darin „ein möglicher Ablauf der Ereignisse“ (Eco 1984: 219) dargestellt wird. Es gehört zur Konvention historischer Romane, dass echte Persönlichkeiten mit fiktiven Figuren in Kontakt kommen. Pekić lässt in *Das Goldene Vlies* eine ganze Galerie prominenter historischer Gestalten Revue passieren, u. a. die serbischen Herrscher Fürst Miloš Obrenović, Fürst Milan Obrenović, König Aleksandar Obrenović und König Petar I Karađorđević. Die Njegovans kommen in unmittelbare Berührung mit hochrangigen Staatsmännern oder stehen in enger Beziehung zu ihnen. Mithin nehmen sie an historischen Ereignissen aktiv teil und beeinflussen sogar politische Beschlüsse.

Derart schreibt Pekić die apokryphe Variante der Geschichte und schließt sich somit den postmodernen Tendenzen an. Im Gegensatz zum traditionellen historischen Roman, der eine möglichst objektive Rekonstruktion historischer Begebenheiten anstrebt, hebt der postmoderne historische Roman den Unterschied zwischen Fakten und Fiktion in besonderem Maße hervor (vgl. Brian McHale 1987: 90). Brian McHale zufolge hinterfragt die apokryphe Geschichte in einem postmodernen historischen Roman die offizielle Historiographie in zweierlei Hinsicht: entweder ergänzt sie historische Daten, indem sie Verlorengegangenes und Verhohlenes in den Vordergrund stellt oder sie bietet eine Neufassung historischer Entwicklungen an (vgl. ebd.). In Pekićs Roman liegen unsichtbare und verhohlene Gründe, die politische Entscheidungen bestimmen, im Profitdenken der Kaufmannsklasse, der die Njegovans angehören (vgl. Lukić 2001: 178).

6.2.5 Metafiktion in *Das Goldene Vlies*

Die Beziehung von Fiktion und Wirklichkeit wird in *Das Goldene Vlies* nicht nur im historischen Teil, sondern im ganzen Roman problematisiert. Dabei wird die Fiktionalität und Textualität des Erzählten in typisch postmoderner Manier durch metafiktionale Techniken offengelegt. Metafiktionale Erzähl- und Darstellungsstrategien haben wir bereits in Kapitel 4.2.4 aufgezählt. Wie bereits erwähnt, unterteilt Linda Hutcheon sie in diegetische und linguistische Formen, die ihrerseits jeweils offen und verdeckt sein können. All dieser Aspekte bedient sich Pekić in seinem Argonautenroman.

Vor allem sind offen diegetische metatextuelle Mittel wie Selbstreflexivität, Intertextualität, Parodie, Allegorie, Metapher, *mise en abyme* ausgiebig vorhanden.

Im Gegensatz zu realistischen Texten, in denen der Leser in eine fiktive Welt eintaucht und das Gefühl hat, sich mittendrin zu befinden, wirken metafiktionale Texte durch selbstreflexive Aussagen illusionsstörend und verleihen dem zu lesenden Text den Status eines Artefaktes. Den ersten Band des *Goldenen Vlieses* eröffnet die metafiktionale Einführung des Autors, der sich als „Chronist“ der vorliegenden Geschichte vorstellt. Der fiktionale Charakter des beginnenden Romans wird durch das Erscheinen des Ahnengeistes, der dem Autor den zu schreibenden Text diktiert, zusätzlich unterstrichen.

Die metafiktionale Aussagen kommen mitunter im ganzen Roman vor, jedoch sind sie in Band VII am häufigsten anzutreffen. Solche Aussagen sind, von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, in Klammern gesetzt, „was auf ihren besonderen Status im Text hinweist“⁶²⁶ (Lukić 2001: 215). Wie oben gesagt, gibt es im siebten Band drei Erzählinstanzen: Noemis, der Autor Borislav Pekić und Orpheus. Im Hauptteil der Neufassung der Argonautenfahrt wird die personale Erzählweise betrieben, wobei die Geschehnisse meistens aus dem Blickwinkel des Noemis erzählt werden. Man hat den Eindruck, dass die Stimme des Haupthelden mit der des Autors übereinstimmt, dass Noemis als derjenige, der wahrnimmt, der Fokalisator⁶²⁷ ist, während der Autor, der durch seine Figur spricht, der eigentliche Erzähler ist. Dies gilt jedenfalls für den größten Teil des siebten Bandes, weil der Autor tatsächlich den Standpunkt der Fokalisierungsinstanz akzeptiert.

So bemerkt Noemis bei der Verhaltensanalyse seiner Bordgenossen, dass das einzige Ziel des Heroenlebens die Erlangung des Heldenruhms ist, der immer wieder unter Beweis gestellt werden muss und dessen Opfer in der Regel einfache Menschen sind. Der Autor unterstützt in einem der Kommentare Noemis' Kritik der heroischen Gesinnung:

„Der griechische Held zeichnete sich nicht so sehr durch eine besondere Fähigkeit, eine Begabung oder eine außergewöhnliche Tugend aus – obwohl es dies alles auch gab – sondern vor allem und über alles: durch die Treue zum erhabenen Ziel, der Verwandlung des Menschen in Gott, worin „*To aksioma ton Helenon*“ oder der hellenische Ruhm bestand. [...] Das heroische Ziel wurde mithilfe der sogenannten *Arbiten*, die unerhört und für Sterbliche unzugänglich waren, erreicht sowie häufig mithilfe unglaublicher Unternehmungen, die entsprechende Opfer erforderten. Der Gerechtigkeit halber waren sie unter den

⁶²⁶ „čime se ukazuje na njihov poseban status u tekstu“

⁶²⁷ Fokalisierung ist ein von Gérard Genette definiertes Erzählverfahren, um zu beschreiben, aus wessen Blickwinkel erzählt wird. Dabei unterscheidet er drei Fokalisierungstypen: unfokalisierte Erzählweise, interne und externe Fokalisierung. Die unfokalisierte Erzählung, die er auch Nullfokalisierung nennt, wird bei der allwissenden Erzählsituation verwendet. Bei der internen Fokalisierung wird aus der Perspektive einer oder mehrerer Figuren erzählt. Dementsprechend gibt es drei Arten interner Fokalisierung: die feste, wenn nur eine Person die Geschehnisse beobachtet und ihren Standpunkt vertritt; die variable, wenn der Perspektivenwechsel zwischen zwei Figuren stattfindet; sowie die multiple interne Fokalisierung, wenn mehrere Figuren ein und dasselbe Ereignis jeweils aus ihren Gesichtspunkten präsentieren. Bei der externen Fokalisierung hat man keinen Einblick in Gedanken und Gefühle der Personen und die Erzählung wird nur auf die Beschreibung ihrer Handlungen beschränkt (s. dazu Genette 1972: 206-207). Da in *Das Goldene Vlies* die Abenteuer der Argonauten nicht nur Noemis schildert, sondern auch Orpheus, der seine Variante in epische Verse gießt, wird die variable interne Fokalisierung angewendet.

Heroen und den gewöhnlichen Menschen verteilt: die ersteren ertrugen Opfer, indem sie sie vollbrachten, und die letzteren, indem sie ihretwegen ihr Leben verloren.“⁶²⁸ (ZR VII 180).

Als Beispiel nennt er die Arbeiten des Herakles, deren Ausführung zahlreiche Todesopfer hinterließ. So tötete der Held seinen Lehrer Linos, den sizilianischen König Erik, den Sohn des oichalischen Königs Eurytos, den Königssohn Iphitos, den Vater seines späteren Lustknaben Hylas, Theiodamas und König Diomedes (s. ZR VII 343). Ungeachtet dessen erwarten die Helden von ihren Verehrern „immer gerühmt und überall gelobt zu werden“⁶²⁹ (ZR VII 343). Die Überlieferungen finden ständig die richtige Ausdrucksweise, um die Übeltaten der Helden in schöne Worte zu fassen:

„Und ihre Geschichte, in Gedichten und homerischen Hymnen aufbewahrt, erzählt wunderbar über ihre Verbrechen, indem sie immer eine Rechtfertigung findet oder aus ihnen gute Taten macht. Es wird anerkannt, dass sie über den Menschen stehen und dass ihr großes Ziel auch große Täuschungen, manchmal auch abscheuliche Verbrechen erlaubt, ohne die es nicht erreicht werden kann.“⁶³⁰ (ZR VII 343-4).

Der Kommentar mündet in die Schlussfolgerung ein, dass die Größe der Heroen auf deren „unmenschliche Übermenschlichkeit“⁶³¹ (ZR VII 344) beruht, da sie bereit und instande sind, Untaten zu vollbringen, die sich einfache Menschen nicht trauen, auch wenn sich ihnen die Gelegenheit dazu ergibt. Dies kann als Paradigma für jedes auf Dogmen gründende Machtssystem gelesen werden.

Etwas später greift der Autor das Thema wieder auf:

„Niemand von uns gewöhnlichen Sterblichen sehnt sich danach, sich in das Buch der Unsterblichen einzutragen sowie dass sein Name bis zum Ende der Zeit verherrlicht wird. Die meisten von uns wollen in Frieden leben, sich im Leben mit knapper Not durchschlagen. Hier ein niedriges Vergnügen haben, etwas Unverdientes da ergattern, ohne Mühe und Anstrengung durchkommen und weiter nichts. Mit den Heroen ist es nicht so. Sie gehören den höheren Zielen an und verweilen in höheren Sphären, in der verdünnten Luft der enormen Anforderungen des Himmels und nicht im dichten Dunst der durchschnittlichen Bedürfnisse der Erde.“⁶³² (ZR VII 342)

⁶²⁸ „Heroja grčkog nije tvorila toliko neka naročita sposobnost, dar ili kakav izuzetna vrlina – premda je i toga bilo – već pre svega i od svega više: *odanost uzvišenom cilju, preobražaju Čoveka u Boga, u čemu se sastojāše „To aksioma ton Helenon“ ili Slava helenska.* [...] Cilj herojski ostvarivao se pomoću takozvanih R a d o v a, nečuveñih, smrtnicima nedostupnih, a često i neverovatnih poduhvata koji su iziskivali i odgovarajuće žrtve. Pravde radi, behu one podeljene među herojima i običnim ljudima: prvi su podnosili žtve obavljajući ih, drugi zbog njih stradajući.“

⁶²⁹ „Svakad slavljeni, svugde hvaljeni“

⁶³⁰ „I njihova povest, u pesmama i homerijadama sačuvana, lepo i o njihovim zločinima govori, nalazeći uvek neko opravdanje, ili od njih dobra dela čineći. Priznato im je da su iznad ljudi i da im veliki cilj dopušta i velike zablude, kadikad i grdne zločine, bez kojih se on ne može dostići.“

⁶³¹ „neljudskoj nadljudskosti“

⁶³² „Niko od nas, običnih smrtnika, ne žudi da se u Teftor besmrtnika upiše i da mu do kraja vremena ime bude slavljeno. Većina nas želi na miru proživeti, kroz život se suv kao pas kroz rosu provući. Imati pokoje niže zadovoljstvo ovde, šćapiti ponešto nezasluzeno onde, tu se bez truda provući, tamo bez muke prodenuti, i ništa više. Nije tako s herojima. Oni višim ciljevima pripadaju i u višim sferama obitavaju, u razređenom vazduhu golemih zahteva neba, a ne u gustoj memli prosećnih potreba zemlje.“

Manchmal verspürt der Autor das Bedürfnis, die Handlungen seines Helden zu rechtfertigen, um eventuelle Missverständnisse seitens des Lesers aus dem Weg zu räumen:

„Mit dieser schwungvollen Heldenhymne ist es wieder an der Zeit, dass sich der Erzähler in die Geschichte einmischte. Er hat nämlich das Gefühl, dass diejenigen, die sie von der Seite verfolgen, insbesondere wenn sie Gefangene der Vernunft sind, Gefahr laufen, sie misszuverstehen und daraus zu schließen, dass mit unserem Helden, der bisher ein nüchternes Vorbild und ein maßhaltendes Wesen war, etwas Ungewöhnliches vor sich geht, dass er anfängt, sich wie auf Talos unter dem Einfluss von kentaurischen Zauberpilzen zu benehmen. Und dies alles begann so abrupt, sobald er statt Jason der Anführer der *Argo* wurde. [...] Wenn jemand also voreingenommen ist und ihm diese Geschehnisse auf der *Argo* nicht gefallen, soll er dafür nicht nur Noemis verantwortlich machen, sondern den Blick auch auf seine Kameraden richten und er wird sehen, dass sie den Anführer so gemacht haben genauso wie er sie so gemacht hat.“⁶³³ (ZR VII 434-436)

Mit einer derartigen „Anspielung auf realhistorische Erfahrungen“⁶³⁴ (Lukić 2001: 215) regt der Autor seine Leser zum Nachdenken an, indem er aufzeigt, dass die Verantwortung für die Errichtung eines totalitären Regimes nicht nur Machthaber, sondern auch seine Untertanen, die ihm blind folgen, tragen. Diese und ähnliche Äußerungen stehen im Einklang mit dem anthropologischen Pessimismus, den der Autor hegte (vgl. ebd. 214-215).

Im Band VII gibt es aber auch Situationen, in denen sich der Autor von seinem Hauptcharakter distanziert. Noemis, obwohl stets kritisch gegenüber den anderen Argonauten, stellt sich plötzlich auf ihre Seite und unterstützt sie im Vorhaben, das Ruder umzudrehen und auf ihr Ziel, die Erringung des Goldenen Vlieses, zu verzichten. Der Autor unterbricht den Erzählvorgang, um seine Missbilligung zu äußern:

„(Wir müssen sagen, dass wir über das Verständnis, das Noemis als Verfechter der menschlichen Sterblichkeit und Mittelmäßigkeit hier den Helden gegenüber aufbringt, erstaunt sind. Noch verwirrender wirkt das Fehlen des kentaurischen Lebensmaßes, *logiarismo* – der Rechnung, in dem Sinne – denn „*To simferon ine to pan s afton ton kozmo* – Alles auf der Welt ist die Rechnung“ war das gebräuchlichste und beliebteste Sprichwort im Haus seines Pflegevaters Pholos – das vielleicht aus dem langen Beisammensein mit den Argonauten oder vielleicht, so fürchten wir, auch aus der unbewussten Übernahme ihrer Bräuche und Ansichten nach dem Prinzip, dass wer mit Schlangen Umgang pflegt, einmal verstehen muss, warum sie uns vergiften, hervorgegangen ist. Seiner Herkunft und Erziehung nach sowie dem entsprechend, wie er sich in dieser Geschichte bisher gezeigt hat, ist Noemis der letzte, der jemandem etwas leichtfertig und u m s o n s t hergeben würde, auch wenn es ihn, wie beispielsweise das Verständnis, nichts kostete. Der letzte also, der den Heroen den Vorrang über den Menschen in irgendetwas geben dürfte. [...] Noemis hatte also kein Recht, auf eigene Faust ihnen Erleichterungen zu gewähren und angesichts seiner heimlichen

⁶³³ „S ovom poletnom herojskom himnom opet dođe vreme da se pripovedač u priču umeša. Oseća, naime, da su oni koji je sa strane prate, naročito ako su zatočenici razuma, u opasnosti da je ispravno ne shvate, da zaključe kako se s našim junakom, do sada uzor-trezvenjakom i bićem mere, nešto neobično zbiva, da se ponašati počinje kao na Talu pod uticajem kentaurskih ludogljiva. I da sve to počne naglo, čim mesto Jasona zapovednik *Arga* posta. [...] Ako je neko, dakle, pristrastan, pa mu se ova zbitija na *Argu* ne sviđaju, neka za to ne krivi samo Noemisa, nek pogled i na drugove mu skrene, videće da oni Vođu ovakvim napraviše taman koliko i on njih ovakvima načini.“

⁶³⁴ „aluzija na stvarna istorijska iskustva“

Unduldsamkeit, um gerecht zu sein, gab es keine ernsthaften psychischen Gründe dafür. Und warum er das tat, wissen wir auch nicht. Deshalb fürchten wir uns.“⁶³⁵ (ZR VII 341-344)

Obwohl er anscheinend Noemis' Standpunkt unterstützt, behält der Autor oft ironische Distanz zu den Ansichten und Handlungen seines Helden, welche der Leser zwischen den Zeilen herauslesen soll. Indem er seinen Helden in einem schlechten Licht erscheinen lässt, setzt Pekić ein Mittel ein, um seine Betrachtungsweise der Ereignisse von der seiner Figur abzugrenzen. Noemis wird „als ein kaltes, rationales Wesen, das ausschließlich von seinen unmittelbaren Interessen geleitet wird“⁶³⁶ (Lukić 2001: 203), dargestellt. Der Höhepunkt der negativen Charakterzeichnung des Noemis wird erreicht, wenn er der Anführer der Argo wird.

Die Tatsache allein, dass Noemis ein Vertreter der rational-logischen Denkweise ist, die der durch übersinnliche Phänomene gekennzeichneten Natur des Mythos völlig entgegengesetzt ist, sorgt für die Durchbrechung der Erzählillusion. Zusätzlich wird sie durch metafiktionale Einschübe gestört, da sie nicht zulassen, dass der Leser sich völlig in der Welt des Romans verliert. Sein Erwartungshorizont wird enttäuscht, da die narrativen Konventionen der fantastischen Literatur, die der Leser gut kennt, gerade durch metafiktionale Aussagen untergraben werden. Diese Zwischenbemerkungen bringen dem Leser ins Bewusstsein, dass eine ironisch-parodistische Version des bekannten Mythos vor ihm liegt. In einigen Kommentaren gibt der Autor, abgesehen von Noemis, ergänzende Erläuterungen zu den Differenzen zwischen der Welt der Heroen und der Welt der Menschen. Zwischen ihnen, so der Autor, „gab es keine wirkliche Verbindung, nur Respekt und Unverständnis seitens der Menschen und Unverständnis und Rücksichtslosigkeit seitens der Heroen“⁶³⁷ (ZR VII 226). Die Unterschiede zwischen zwei Welten reflektieren sich vor allem in der Sprache, der Pekić ein paar Kommentare widmet. Zur Einleitung des ersten Kommentars über die Sprache schreibt er:

„Hier ist vielleicht eine passende Stelle und ein guter Zeitpunkt, um etwas mehr über die Sprache der Heroen zu sagen, weil wir ihr gezwungenermaßen öfter begegnen werden als einem Sterblichen lieb ist und weil diese Sprache mit ihrer Natur sowie, was für die Geschichte am ausschlaggebendsten ist, mit ihrer Mission im irdischen Leben verbunden war. Diese Mission war nicht ganz deutlich, obwohl sie seit Menschengedenken erinnert und überliefert, durch Tradition aufrechterhalten, durch Bräuche unterstützt und in Legenden bewahrt wurde. Sicherlich bestand sie aus etwas sehr Wichtigem, sogar Entscheidendem für das Leben der Menschen, obwohl sie mit diesem Leben scheinbar gar nichts zu tun hatte und sogar in

⁶³⁵ „(Moramo reći da nas zaprepašćuje razumevanje što ga, kao zastupnik ljudske smrtnosti i prosečnosti, Noemis ovde spram heroja pokazuje. Još više zbunjuje odsustvo kentaurske mere života, *logariazmo* – računa, u tom razumevanju – jer „*To simferon ine to pan s afton ton kozmo* – Sve na svetu je račun“ beše najčešća i najomiljenija poslovice u Domu njegova poočima Fola – proistekla možda iz dugog druženja s Argonautima, a možda, bojati se, i nesvesnog primanja njihovih običaja i nazora, po načelu da ko sa zmijama druguje mora jednom shvatiti zašto nas truju. Po poreklu i odgoju, a i prema tome kako se u ovoj priči do sada pokazao, Noemis je poslednji koji bi olako i z a b a d a v a nekome nešto dao, čak i ako ga to, kao, recimo, razumevanje, ništa ne košta. Poslednji, dakle, koji bi herojima bilo u čemu smeo prednost nad ljudima dati. [...] Noemis, dakle, nije imao pravo na svoju ruku davati im olakšice, a sa njegove potajne netrpeljivosti, ako ćemo po pravdi, ni nekih ozbiljnih duševnih razloga nije bilo. A zašto to učini, ni mi ne znamo. Zato se i plašimo.)“

⁶³⁶ „kao hladno, racionalno biće, koje se rukovodi isključivo svojim neposrednim interesima“

⁶³⁷ „nije bilo nikakve stvarne veze, nego samo poštovanja i nerazumevanja sa strane ljudi, i nerazumevanja i neobaziranja sa strane heroja“

Widerspruch zu ihm stand. Als hinge von dem, was die Heroen taten, ab, wie die gewöhnlichen Menschen leben würden; [...]“⁶³⁸ (ZR VII 225).

An einer anderen Stelle, an der das Thema Sprache wieder in Erwägung gezogen wird, betont Pekić die Wichtigkeit der Sprache für die Aneignung eines bestimmten Weltbildes:

„Auf keinen Fall würden wir die Erzählung unterbrechen, weil ihr ständiges Verzögern dem Leser als eine Segelfahrt erscheinen mag, deren Hafen bereits in Sicht ist, aber den man nie erreicht, weil unterwegs immer etwas dazwischenkommt, und insbesondere würden wir uns nicht so ausführlich mit der Heldensprache befassen, wäre sie gerade nicht für Noemis oder vielleicht auch für uns der schnellste Weg gewesen, um den heroischen Charakter und den Stand des Heldentums, der die Argonauten kennzeichnete, kennenzulernen.“⁶³⁹ (ZR VII 305)

In Linda Hutcheons Klassifikation handelt es sich hier um die offene linguistische Metafiktion. Diese Art Metafiktion thematisiert die Unzulänglichkeit von Sprache, die Wirklichkeit objektiv zu beschreiben, weil sie immer an das subjektive Welterlebnis eines Einzelnen gebunden ist, was in Pekićs Roman durch die unterschiedlichen Lebenseinstellungen der Heroen und der ihres Reisegefährten Noemis demonstriert wird. So gibt es in der Sprache der Heroen keine Zeit- und Raumbestimmungen, da in ihrer Weltauffassung diese Kategorien nicht bestehen. Auch Wörter, die mit Eigentum wie Possessivpronomina oder mit Handel wie Rechnung, Maß, Verdienst zu tun haben, gibt es nicht. Ebenso wenig die Wörter Elend, Armut, Hoffnungslosigkeit und Sorge, da die Heroen aller Menschenqualen entledigt sind (s. ZR VII 228-229).

Manchmal greift der Autor in die Erzählung ein, um die Spannung zu erhöhen, indem er ein Ereignis ankündigt, wie die Wahl des Noemis zum Anführer der Argo:

„Wir müssen daher das Schiff Argo allein lassen, um die Durchfahrt durch die Kyaneischen Felsen zu suchen – wissend, dass wir es dort finden werden, wo wir es verlassen haben – und rechtzeitig nach dem großen Sieg des Noemis über Talos und dem triumphalen Empfang auf dem Schiff zurückkehren, weil seitdem ereigneten sich Begebenheiten, von denen unser Held und seine Kameraden und wahrlich auch der Erzähler dieser Geschichte, nicht einmal träumen konnten.“⁶⁴⁰ (ZR VII 416)

⁶³⁸ „Ovde je, možda, pogodno mesto, a i vreme, da se nešto više kaže o jeziku heroja, zato što ćemo se s njim silom prilika susretati češće nego što bi smrtnik poželeti smeo, i što taj jezik povezan beše s njihovom prirodom, a što je najpresudnije za priču, s njihovom misijom u zemaljskom životu. Ta misija ne beše sasvim jasna, premda je od pamtiveka zapamćena i terana, tradicijom održavana, običajima potpomagana i legendama čuvana. Svakako se sastojala u nečemu vrlo važnom, čak i presudnom po život ljudi, iako s tim životom prividno nije veze imala, pa mu se čak i suprotstavljala. Kao da je od onoga što rade heroji zavisilo kako će obični ljudi živeti; [...]“

⁶³⁹ „Nipošto ne bismo prekidalı priču, jer njeno stalno odlaganje može čitaocu ličiti na plovidbu čija je luka već na vidiku, ali se do nje nikako ne stiže zato što se na putu uvek nešto ispreči, a naročito se ne bismo toliko iscrpno bavili herojskim jezikom da baš on nije za Noemisa bio, a i za nas možda neće biti, najbrži put da se upozna herojski karakter i stanje heroizima u kome bejahu Argonauti.“

⁶⁴⁰ „Ostaviti, stoga, moramo lađu Argo sama da prolaz kroz Kinejske stene traži – znajući da ćemo je zateći tamo gde je ostavismo – i vratiti se na vreme posle grdne Noemisove pobede nad Talom i trujumfalnog dočeka na lađi, jer otad se zbiše dogodovštine što ih ni naš junak ni drugovi mu, a, bogami, ni pripovedač priče, ni sanjati nisu mogli.“

Noch eine Vorausdeutung wird vorgenommen, um den Leser vor einem demnächst stattfindenden Gemetzel am Hof des Kyzikos zu warnen:

„Wir fragen uns, ob dies der günstigste Zeitpunkt für noch eine Nebengeschichte ist, aber unser Held trat mit seinen Gedanken in sie ein und wir müssen ihm folgen, was der erste Grund ist, und der zweite ist, dass wir kaum Zeit für sie haben werden, wenn am Hof des Kyzikos die Feierlichkeiten beginnen und die Argonauten infolge des göttlichen Nebels in die blutigste Episode ihres heroischen Schicksals einfahren.“⁶⁴¹ (ZR VII 301)

Wenn Orpheus seine ohnehin grobschlächtigen Kameraden anstiftet, alles Goldgeschirr des Königs Kyzikos in Stücke zu schlagen, scheint der Autor über seine eigene Einbildungskraft verärgert zu sein und fällt sich selbst ins Wort:

„Hier muss man mit der Beschreibung der ruhmreichen Tat der Befreiung des Königs Kyzikos von irdischen Schätzen und Vorurteilen von Besitztum, welche an jener Nacht von der argonautischen *Urania Scythia*, der heroischen himmlischen *Scythia*⁶⁴² vollzogen wurde, aufhören, nicht deshalb, weil von dieser Wohltat ihr Schriftsteller nicht über genügend Einzelheiten verfügt oder für grauenvolle Szenen keine homerische Gabe hat, sondern, weil er sich schlechter als sein Held und dessen Gastgeber, König Kyzikos, fühlt, und weil er Angst hat, dass seine von Wut getriebene demiurgische Feder aus dem natürlichen Lauf der Geschichte springen und selbst anfangen werde, Orpheus zu prügeln.“⁶⁴³ (ZR VII 318-319)

In zwei metafikcionalen Exkursen werden die rationalen Erklärungen einzelner Mythologeme in Frage gestellt, wie beispielsweise die von Diodor und Robert von Ranke-Graves angebotene Version der Harpyien (s. Graves 1951: 24; GF 291):

„(Es gibt Schriftsteller, meist Schüler des Aristoteles, die behaupten, dass die Harpyien nicht existieren und dass Phineus die Sperber belästigten, die seine Frau Idaia züchtete und mit Hilfe skythischer Sklavinnen auf seinen Tisch ließ, um ihn sündenfrei zu Tode verhungern zu lassen und die Macht über die Thynier zu übernehmen, aber das sind besserwisserische Übertreibungen. Der König wurde in der Tat von den Harpyien, den gewöhnlichen Halbvögel-Halbfrauen gequält.)“⁶⁴⁴ (ZR VII 467)

Der Stillstand der Symplegaden, den der von der Argo vertriebene Noemis beobachtet, wird wie folgt erläutert:

⁶⁴¹ „Pitamo se da li je ovo najpovoljniji čas za još jednu stranputicu priče, ali u nju zagazi svojim mislima naš junak, a mi smo dužni da ga sledimo, što je prvi razlog, a drugi što ćemo za nju teško imati vremena kad u Kizikovom dvoru svetkovina počne i Argonauti, zbog božanske magle, ubrode u najkrvaviju epizodu svoje herojske sudbine.“

⁶⁴² Seiner eigenen Erläuterung zufolge meint Pekić unter dem Wort *skitija* (*Scythia*) eigentlich „stihija“ (dt. „Naturgewalten, Naturkräfte“), s. Pekić 2008b: <http://www.borislavpekic.com/2008/07/pismo-n-miloeviu.html>

⁶⁴³ „Ovde se mora prekinuti s opisom slavnog dela oslobođenja kralja Kizika od zemnog blaga i predrasuda svojine, što ga te noći onako velikodušno obavi argonautska *Urania Skitija*, herojska nebeska *Skitija*, ne što za ovo dobročinstvo nema vaš pisac dovoljno podataka, ili za grozne prizore homerskog dara, već što se oseća gore i od svog junaka, i od domaćina, kralja Kizika, i što se boji da će mu, besom povedeno demijurško pero, iz prirodnog toka Priče iskočiti i samo početi Orfeja da lema.“

⁶⁴⁴ „(Ima pisaca, Aristotelovim učenika mahom, koji tvrde da Harpije ne postoje i da su Fineju dodijavali kopci što ih je gajila i na trpezu mu ih, uz pomoć skitskih ropkinja, puštala njegova supruga Ideja, da bi ga, bez greha na duši, do smrti izgladnila i vladu nad Tinjanima preuzela, no to su mudrijaška preterivanja. Kralja nesrećnog uistinu su mučile Harpije, obične poluptice-polužene.)“

„(Unser Held konnte es nicht wissen, aber der Erzähler weiß es, so dass er keinen Grund sieht, um nicht zu sagen, was er erlebt hat. Weit hinter ihm, wenn man von der Stelle, auf der er, Unglücklicher, lag, überhaupt von Raum- und Zeitmaßen sprechen kann, zerbröckelte der Hügel auf der Insel Thira, der südlichsten im Kykladenkranz, schleuderte sein feuriges Herz in den Himmel, zerschmetterte die Erde und trieb das Meer in alle Richtungen. Gelehrte behaupten, dass der Kataklysmus zerstörte, was wir als minoische Zivilisation auf der Insel Kreta kennen, Dichter sagen, dass sich seitdem die ganze hellenische Welt, sowohl an Land als auch auf See verändert hat, und Träumer, zu denen auch dieser, der Ihnen zu Diensten die Feder in der Hand hält, gehört, meinen, dass das Unglück unvorstellbar und unwiederbringlich größer war – z i g m a l grässlicher, wie die Helden sagen würden – denn es zerstörte nicht nur für immer das Sichtbare, also das Materielle, sondern auch alles dem Mythos und seinem Goldenen Zeitalter gehörende Unsichtbare und hinterließ Ruinen, die gemessen und beschrieben aber nie wieder erlebt werden können, bei den Unvernünftigeren von uns eine Sehnsucht und vielleicht eine nebelhafte Erinnerung. Weil im Moment, als die *Argo*, denn das Schiff, das Noemis sah, aber nicht erkannte, war tatsächlich die *Argo*, durch die Kyaneischen Felsen durchfuhr, vereinten sie für immer und teilten die Welt auch für immer, in jene hinter den Felsen und diese vor ihnen, in jene im Osten, wo man stets lebt, und diese im Westen, wo man stets stirbt.)“⁶⁴⁵ (ZR VII 483-484)

In einem Kommentar lässt der Autor den Leser sich für eine der Versionen des Geschehenen entscheiden, für die des Orpheus oder für die des Erzählers. So heißt es, dass der Bug des Schiffes durch „den Abgang des Heiligen Holzstücks zur Erkundung (wenn wir dem Dichter glauben) oder durch den Schlag mit Noemis‘ Axt gegen den Boden der Flussmündung Kios (wenn wir dem Erzähler zugeneigt sind)“⁶⁴⁶ (ZR VII 373) beschädigt war. Vorher wird berichtet, dass Noemis, wütend auf Hera, dass sie ihn als Eindringling auf der *Argo* entlarven werde, den Bug abgetrennt und ins Wasser geworfen hat. Der Sänger hat eine beschönigende Version des Zwischenfalls in sein Lied verpackt, der zufolge das Heilige Holzstück der Hera nach Kolchis vorausging, um dort den *Argo*-Seglern die Erringung des Goldenen Vlieses zu sichern.

Schließlich endet der Roman mit metafikcionalen Passagen, in denen der Autor die erzählte Geschichte mit vollem Namen unterzeichnet (s. ZR VII 556, 621). All diese Einschübe in die Erzählung unterminieren das Einleben des Lesers in die fiktive Welt der Geschichte und dienen als Signal für die Fiktionalität und Literarizität des Werkes.

⁶⁴⁵ „(Naš junak nije mogao znati, ali pripovedač zna, pa ne vidi razloga da ne kaže šta je on to doživeo. Daleko iza njega, ako se s mesta na kome je on, nevoljnik, ležao, uopšte može govoriti o merama prostora i vremena, raspalo se beše brdo na ostrvcu Teri, najjužnijem u kikladskom vencu, izbacilo u nebo svoje ognjeno srce, razbivši zemlju i odagnavši more na sve strane. Naučenjaci vele da je kataklizma razorila ono što poznamo pod imenom minojske civilizacije na ostrvu Kritu, pesnici da se od tada ceo helenski svet, i onaj na kopnu i ovaj na moru, izmenio, a sanjari, u koje spada i ovaj što pero vama na službi u ruci drži, da je nesreća bila nezamislivo i nepopravivo veća – u h a h a j g r d n i j a, što bi rekli Heroji – jer zauvek uništi ne samo što vidljivo beše, od građe, dakle, no i sve što nevidljivo pripadaše Mitu i njegovom Zlatnom dobu, ostavljajući iza sebe ruševine što se mogu meriti i opisati, ali nikad više i proživeti, u nerazumnijima od nas čežnju, a možda i maglovit spomen. Jer, u trenutku kad *Argo*, a lađa što je Noemis, ne prepoznajući, vide, ona beše, kroz Kinejske stene prođe, one se zauvek spojiše, podelivši i svet zauvek; na o n a j i z a s t e n a i o v a j i s p r e d n j i h, onaj na istoku gde se večno živi i ovaj na zapadu gde se umire večno.)“

⁶⁴⁶ „odlaskom Svete grane u izvidnicu (ako pesniku verujemo), ili udarom Neomisove bradve o dno ušća Kija (ako smo pripovedaču skloni)“

6.2.5.1 Mythenbildung in Pekićs Argonautenroman

Metafiktionale Werke bringen auch ihren Entstehungsprozess zur Sprache. Während der Fahrt der Argonauten lässt Orpheus ihre Abenteuer in dichterische Verse strömen. Jedoch besingt Orpheus nicht, was wahrhaftig passiert, sondern stellt die Ereignisse in einem schöneren Licht dar, als dass sie wirklich sind.

Gleich nach dem Stapellauf des Schiffs ist die Besatzung nicht imstande, ihre Ruderarbeit zu synchronisieren, so dass die *Argo* hin und her schaukelt und sich im Schneckentempo fortbewegt. Dahingegen schmiedet der Sänger Reime, in denen das Schiff „einem Falken im Himmel gleich“⁶⁴⁷ (ZR VII 155) auf dem Wasser gleitet. Wenngleich die streitsüchtigen Argonauten für jede Kleinigkeit die Schwerter aus der Scheide ziehen, herrscht im Gedicht des Orpheus Eintracht zwischen ihnen. Die schmachvolle Flucht der Argonauten vor lemnischen Nymphomaninnen findet Eingang in die Poesie des thrakischen Dichters als ein trauer- und tränenvoller Abschied mit lieblichen Damen. Die grausame Ermordung des Königs Kyzikos und seines Gefolges wird den dämonischen Doppelgängern der Argonauten zugeschrieben. Für Noemis ist es besonders verwunderlich, dass andere Bordinsassen sofort zu glauben anfangen, dass das, was Orpheus singt, tatsächlich vonstattengegangen ist. Sie akzeptieren fraglos die poetische Revision der Geschehnisse als eine unbestreitbare Tatsache. Auf diese Diskrepanz zwischen Dichtung und Wahrheit geht Pekić in einer Bemerkung des Orpheus ein, indem dieser erklärt, „dass die Poesie [...] nicht von der Wirklichkeit abhängt, sondern in allem nur sich selbst und ihrer geheimnisvollen Welt verpflichtet ist“⁶⁴⁸ (ZR VII 146). In der Ansicht des Sängers, dass für die Dichtkunst nicht ausschlaggebend ist, „was war, sondern was sein könnte“⁶⁴⁹ (ZR VII 122), lässt sich eines der Postulate des Aristoteles erkennen, „daß es nicht Aufgabe des Dichters ist mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte, d. h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche“ (Aristoteles 1997: 16). Die Variationen des Möglichen sind endlos, so dass eine Geschichte in immer neuen Fassungen Niederschlag finden kann. So sagt Pekić in einem der metafiktionalen Kommentare:

„(Aus diesem Grund wird die berühmte Fahrt der *Argo* nach Kolchis sowie der Raub des Goldenen Vlieses auf viele verschiedene Arten beschrieben werden – denen nun auch diese kentaurische hinzugefügt sei – so dass es anderen Völkern so vorkommen wird, als hätten die Griechen um das Vlies nicht nur ein Schiff mit Halbgöttern und Heroen geschickt, sondern hunderte, von denen jedes – außer diesem – mit dem goldenen Fell des Heiligen Widders zurückkehrte, und jedes auf Reisen etwas anderes erlebte.)“⁶⁵⁰ (ZR VII 146)

Jasmina Ahmetagić stellt fest, dass Pekić im siebten Band des *Goldenen Vlieses* „den Mythos als Geschichte, die erzählt werden kann, abgebaut hat“⁶⁵¹ (Ahmetagić 2013: 162). Dies

⁶⁴⁷ „kao soko po nebu“

⁶⁴⁸ „da poezija [...] od stvarnosti ne zavisi, već sve samo sebi i svom tajanstvenom svetu duguje“

⁶⁴⁹ „šta je bilo, no šta je biti moglo“

⁶⁵⁰ „(S toga razloga će slavna plovidba *Arga* u Kolhidu i otmica Zlatnog runa biti opisana na mnoge i različite načine – među kojima, evo, sada i ovog kentaurskog – pa će drugim narodima izgledati da Grci nisu po Runo poslali samo jednu lađu Polubogova i Heroja, nego stotine, od kojih se svaka – osim ove – sa zlatnom kožom Svetog ovna vratila, i svaka na putovanju nešto drugo doživela.)“

⁶⁵¹ „razgradio mit kao priču koja može da bude ispričana“

ist nach Noemis' Überwindung des Talos sichtbar, wenn der Sieger vor seinen Kameraden bei jeder Wiederholung immer ein neues „ungewöhnliches Detail“⁶⁵² (ZR VII 418) hinzufügen muss. Aber auch die Zuhörer leisten ihrerseits einen Beitrag zur Gestaltung der Überlieferung. Das Resultat dessen ist, wie der Erzähler anmerkt, dass die endgültige Form „in H e r o e n e r z ä h l u n g e n nicht möglich war“⁶⁵³ (ZR VII 419), was wiederum mit dem Fehlen der Zeitkategorie in der mythischen Welt zu tun hat: „(Da die Vergangenheit der Gegenwart gleich war und gleichzeitig mit ihr verlief, konnte sie sich immer ändern, so dass die Geschichte über sie nie abgeschlossen war.)“⁶⁵⁴ (ZR VII 419)

In Pekićs Neuschreibung der Argonautensage gehen die Erlebnisse der Hauptfigur Noemis und anderer Akteure so weit auseinander, dass ein Parallelnarrativ entwickelt wird. Indem Pekić zwei Versionen desselben Handlungsablaufs präsentiert, verleiht er „der mythischen Geschichte einen besonderen Status als Erzählung, deren Glaubwürdigkeit zu bezweifeln ist“⁶⁵⁵ (Ahmetagić 2013: 162).

Das kommt insbesondere zum Ausdruck, wenn Orpheus im Hades singt, von den rasenden Mänaden getötet worden zu sein, obwohl er weiß, dass dies Noemis getan hat. Vergebens versucht Noemis, ihn an den genauen Tathergang zu erinnern, doch der Dichter beharrt auf seiner Behauptung. Wenn der hartnäckige Noemis ihn der Lüge bezichtigt, erwidert der Poet: „Wenn Orpheus lügt, lügt das Gedicht, *kallinikos*⁶⁵⁶, nicht! Das Gedicht lügt nie, auch wenn es einem anderen so vorkommt.“⁶⁵⁷ (ZR VII 543)

Wenn der Gesang des Orpheus als Metapher für dokumentierte Schriften aller Art aufgefasst wird, dann haben seine Verse „die Rolle der offiziellen Historiographie“⁶⁵⁸ (Lukić 2001: 217), die es zu dekonstruieren und als fragwürdig zu erachten gilt. Darüber hinaus werden in Pekićs Roman Motive, die hinter der Dogmatisierung einer für offiziell erklärten und fortan als Wahrheit geltende Tatsache stehen, aufgedeckt. In der Regel garantiert das Dogma die Aufrechterhaltung einer bestimmten Ideologie. Das lässt sich durch den gesamten siebten Band hindurch beobachten. Orpheus verfälscht nämlich die ganze Zeit seine Argonautika, weil ein höheres Ziel, dem er sich verpflichtet fühlt, ihm dies auferlegt. So muss Noemis nach gescheiterten Versuchen, dem Sänger ins Gedächtnis zurückzurufen, dass er sein Mörder ist, letztendlich feststellen, dass dieser sich vom Prinzip „eine große Lüge für ein großes Ziel“⁶⁵⁹ (ZR VII 542) leiten lässt. Dass Orpheus bereit ist, sich für eine große Idee, auch wenn sie eine große Lüge ist, zu opfern, ist deutlich darin zu sehen, dass er seinen eigenen Tod ebenfalls diesem Zweck untergeordnet hat: „Damit sie [die Lüge] Ruhm und Ehre, den guten Ruf des Zuges nach dem Goldenen Vlies bewahrt, damit sie die Hellenen etwas Höheres lehrt, als lauter in der Zeit zu leben, damit diese in die Zeitlosigkeit hinausgeführt werden und dort ewig

⁶⁵² „neobičnu pojedinost“

⁶⁵³ „u herojskim pripovestima nije bio moguće“

⁶⁵⁴ „(Kako je prošlost bila jednaka sa sadašnjošću, i s njom se događala, mogla se uvek menjati, pa ni priča o njoj nikad gotova ne beše.)“

⁶⁵⁵ „poseban status mitskoj priči, kao naraciji u čiju se verodostojnost ne može pouzdati.“

⁶⁵⁶ Kallinikos <Gr. „guter Sieger“>

⁶⁵⁷ „Ako Orfej laže, pesma, *kalinikose*, ne laže! Pesma nikada ne laže, i kad se drugome čini.“

⁶⁵⁸ „ulogu zvanične istoriografije“

⁶⁵⁹ „velika laž za veliki cilj“

bestehen, war er bereit, auch das Verbrechen gegen sich selbst zu vergeben.“⁶⁶⁰ (ZR VII 542, Anmerkung des Verfassers)

Wie Lukić bemerkt, erweist sich Orpheus als „ein Gefangener der Ideologie“⁶⁶¹ (Lukić 2001: 211), der über keine künstlerische Freiheit verfügt. Er hat die Aufgabe zugewiesen bekommen, die Heldentaten der Argonauten „für die Ewigkeit festzuhalten“⁶⁶² (ebd.). Dabei weiß er schon im Voraus, wie er sein Lied gestalten wird und verfasst es bereits vor Reiseantritt. Sein Motto ist, dass es „vom Olymp der Kunst aus betrachtet, immer besser [ist], über etwas zu singen, bevor es geschieht, selbst wenn es nicht geschieht, als später, *wenn die Schönheit der göttlichen Hoffnung durch menschliche Wahrheiten zerstört wird*“⁶⁶³ (ZR VII 122, Hervorhebung im Original).

Während der Fahrt muss Orpheus den Mut und das Heldentum der Schiffsmänner lobpreisen, obwohl es überhaupt nicht der Wahrheit entspricht (vgl. Lukić 2001: 211). Seine Rolle als „Staatskünstler“⁶⁶⁴ (ebd.) bestätigt Orpheus, wenn Noemis die Alleinherrschaft auf der Argo errichtet. Von nun an dient er seinem neuen Befehlshaber. Lukić stellt fest, dass Pekić hiermit auf die paradoxe Position des Künstlers in totalitären Regimen, die anstreben, die Kunst zu instrumentalisieren und für ihre Zwecke zu missbrauchen, hinweist (vgl. ebd.: 213). In eine solche Lage gezwungen, müssen die Künstler gegen ihren Willen Kompromisse eingehen, damit sie nicht vollständig zum Schweigen gebracht werden (vgl. ebd.). Dass Orpheus Kompromisse mit jedem neuen Machthaber schließt, zeigt sich darin, dass er je nach Umständen seine Verse umformt. Er lobt Noemis in den höchsten Tönen als den größten aller Helden, solange dieser das Ruder in der Hand hält. Sobald Noemis vom Gerichtshof im Totenreich mit Verbannung aus dem Mythos bestraft wird, streicht Orpheus sofort dessen Namen von der Liste der am Argonautenzug teilnehmenden Heroen und wird damit „der erste Vollstrecker“⁶⁶⁵ (ZR VII 546) des von Persephone und Hades gefällten Urteils. Wie Lukić feststellt, findet die Löschung des Namens von Noemis ihre Entsprechung in zahlreichen Beispielen der Geschichtsfälschung (vgl. Lukić 2001: 154), so dass Pekić durch die Thematisierung des Schöpfungsprozesses einer Legende realhistorische Vorgänge näher beleuchtet.

6.2.5.2 *Mise en abyme* in Pekićs Argonautenroman

Der Ausgangspunkt der Njegovan-Saga liegt in der mythischen Argonautenfahrt, an der der Ahnherr der Familie Noemis beteiligt war. Die Ereignisse aus der im siebten Band beschriebenen mythischen Geschichte wiederholen sich in der historischen Erzählung in den ersten sechs Bänden.

⁶⁶⁰ „Da bi slavu i čast, dobro ime pohoda na Zlatno runo održala, da bi Helene učila i nečem višem od pukog življenja u vremenu, da bi u bezvreme bili izvedeni i tamo večno trajali, bio je on spreman i zločin nad sobom da oprosti.“

⁶⁶¹ „zarobljenik ideologije“

⁶⁶² „ostali zapamćeni za večnost“

⁶⁶³ „s Olimpa Umetnosti, uvek [je] bolje o nečemu pevati pre nego što se to dogodi, pa i ako se ne dogodi, nego kasnije, *kad lepotu božanske nade unište ljudske istine*“

⁶⁶⁴ „državnog umetnika“

⁶⁶⁵ „prvi izvršilac“

Die *mise en abyme* kommt in einem Werk vor, wenn das Ganze sich in einem seiner Teile widerspiegelt. Ein hervorstechendes Beispiel der Spiegelung des Mythischen im Historischen lässt sich im ersten Band des *Goldenen Vlieses* erkennen. Der Töpfer Simeon Moshopolit schenkt seinen vier Söhnen je einen Tonkrug, bevor er sie in vier verschiedene Städte schickt. Auf den Krug, den er seinem Erstgeborenen gibt, hat er die Argonauten mit den Gesichtern seiner Familienmitglieder gemalt. Der Krug erhält dadurch einen hohen Symbolwert für den ganzen Roman, da er die mythische Argonautenfahrt mit der geschichtlichen Zeitreise der Njegovans verbindet. Der bemalte Krug gibt dem Leser den Hinweis, das Historische als Spiegelbild des Mythischen zu verstehen.

Ein weiteres Beispiel der *mise en abyme* finden wir in einer kurzen Szene innerhalb des siebten Bandes, in der sich Noemis' Schicksal spiegelt. Vor dem Kampf mit Talos meldet sich Noemis eine innere Stimme, die sich als Noemis, einer seiner Vorfahren, vorstellt. Gestorben sei dieser, weil er auf die Pferde seines Nachbarn erpicht war, weshalb ihn dessen Pferdewächter, der Talos hieß, tötete. Der Argonaut Noemis stirbt zwar nicht durch die Hand des Talos, wohl aber wegen der Goldgier genauso wie sein Vorgänger wegen der Gier nach Pferden (s. ZR 397-398).

Die Einbettung einer Geschichte in eine andere nach dem Prinzip der *mise en abyme* wird in Band III in der Vorführung „Kentaurenomachie“, die von der wandernden Schauspieltruppe des Effendi Šamsudin den ermüdeten türkischen Soldaten unter den Mauern von Szigetvár gezeigt wird, umgesetzt (s. ZR III 179-208). Es geht um eine dem Geschmack des islamischen Publikums angepasste Version des zwischen Herakles und den Kentauren ausgefochtenen Kampfes⁶⁶⁶. In Šamsudins Inszenierung wird die Kentaurenomachie zu einer „SERBOMACHIE“ (ZR III 195), weil sie die Schlacht zwischen den Türken und den Serben auf die Bühne bringt. Herakles wird als türkischer Held Deli-Musa dargestellt, der die serbischen *Giaouren*, d. h. nichtmuslimische Gläubige, rücksichtslos tötet oder in die Flucht schlägt. Dieses Mythologem spielt eine wichtige Rolle in Band VII, da es als Auslöser der Handlung fungiert. Noemis verlässt sein Zuhause in Arkadien und geht nach Attika, nachdem Herakles seinen Pflegevater Pholos und andere Kentauren ermordet hat. Im Šamsudins Stück sind Pholos und Cheiron durch Figuren aus der serbischen Nationalgeschichte ersetzt, Pholos durch den legendären serbischen Helden Kraljević Marko und Cheiron durch den Fürsten Lazar Hrebeljanović. Entgegen der serbischen Überlieferung, werden beide von Deli-Musa getötet. Es ist ein historisches Faktum, dass Fürst Lazar in der Schlacht auf dem Amselfeld 1389 gefallen ist, während Deli-Musa eine literarische Figur ist, dessen Kopf Kraljević Marko abschneidet. Für Simeon Sigetski hat die Vorstellung einen besonderen Reiz, da sie Geschichten von der kentauren Abstammung seiner Familie und der Vernichtung des Hauses des Pholos evoziert, die ihm seine Mutter Sofka in der Kindheit erzählt hat. Als Visagist hat er unbewusst die Gesichter der Schauspieler so geschminkt, dass sie seinen Familienmitgliedern ähneln. Dadurch wird eine Parallele zu Simeon Moshopolit, der die Gesichter seiner Familie auf Tontöpfe gemalt hat, gezogen. Nicht zufällig hat Simeon Sigetski dem Darsteller, der den echten Vater seines Vorfahren Noemis, Cheiron, spielt, sein eigenes Antlitz verliehen. Erwähnenswert ist auch, dass ein anderer Šamsudin in Band IV erscheint, und zwar handelt es sich um Šamsudin Tot, den Inhaber des Zirkus, in dem Juliana Tolnay auftritt.

⁶⁶⁶ Die Kentaurenomachie bezieht sich auf die Schlacht zwischen Kentauren und Lapithen, jedoch hat es keine Bedeutung für die türkischen Krieger, welche die griechische Mythologie ohnehin nicht kennen.

An diesen und vielen anderen Parallelismen, die wir in Kapitel 6.2.7.4.3.2 behandeln werden, lässt sich beobachten, wie die Einzelemente der mythischen Erzählung über den ganzen historischen Textteil endlos ausgestreut und reproduziert werden. All diese Beispiele zeigen, wie viel Aufmerksamkeit und Sorgfalt Pekić dem Aufbau seines Romans gewidmet hat.

6.2.5.3 Verdeckt diegetische Metafiktion in Pekićs Argonautenroman

Im Gegensatz zur offen diegetischen Metafiktion ist die verdeckt diegetische Metafiktion Hutcheon zufolge „structuralized, internalized within the text“ (Hutcheon 1980: 31). Das bedeutet, dass die formalen Elemente eines Werkes dem Leser dessen fiktionalen Charakter ins Blickfeld bringen. *Das Goldene Vlies* ist ein Multi-Genre-Roman, dessen Struktur den Leser anregt, über die Gestaltungsarten des zu lesenden Textes nachzudenken. Bereits der Untertitel „Phantasmagorie“ ist ein Hinweis für den Leser, dass er keine wirklichkeitsnahe Erzählung zu erwarten hat.

Die verdeckt diegetische Metafiktion ist in *Das Goldene Vlies* vornehmlich in der Verwendung von Fantastik innerhalb der realistischen Erzählung sichtbar⁶⁶⁷. Dazu gehört das Auftreten des Ahnengeistes, der die Romangeschichte mitgestaltet. Auch Gazdas Verwandlung in das mythische Pferd Arion liegt außerhalb des Realen. Berenika, die von der ganzen Familie Njegovan für verrückt gehalten wird, hat einen phantasmagorischen Traum über die Zerstörung der Villa Gradščina durch den Brand, der zum Romanschluss in der Tat wahr wird. Mithin fungiert Berenika als mythologisches Pendant zur Prophetin Cassandra, deren Warnungen niemand Glauben schenkt. Simeon Lupus sieht auf dem Ball bei Baron Spiridon Sina sein Abbild nicht im Spiegel, was ihn auf den Gedanken bringt, ein Vampir zu sein. Kurz davor beteiligte sich Lupus an einer ernsthaften politischen Diskussion mit dem Außenminister der österreichischen Monarchie Graf Buol darüber, ob dem Fürsten Aleksandar Karađorđević der Königstitel verliehen werden sollte. Dieses fantastische Element mit dem nicht vorhandenen Spiegelbild ist ein Signal für den Leser, dass es sich um eine fiktive Figur handelt, deren Rolle in den historischen Ereignissen nur ein Teil literarischen Spiels ist (vgl. Lukić 2001: 157). Einen weiteren wundersamen Vorfall enthalten die Berichte des jungen Simeon Gazda sowie seines Großvaters Simeon Lupus über ein Gerücht vom Verschwinden Juliana Tolnays, das von einer rumänischen Dienstmagd verbreitet wurde. Das einfache Mädchen schwor, Fräulein Tolnay sei von einem schwarzen Herrn, der sich in eine riesige Fledermaus verwandelt habe, über die Dächer des Stephansdoms in Richtung Nordwesten entführt worden (s. ZR IV 385, 454). All diese Szenen durchbrechen die Illusion des Realismus und erinnern den Leser an die Fiktionalität und Literarizität des vorliegenden Textes.

Die textuelle Selbstreferentialität erfolgt auch durch die Sprache. In *Das Goldene Vlies* ist die verdeckte Form der linguistischen Metafiktion im Sinne von Hutcheon vorhanden. Sie

⁶⁶⁷ Wie wir in Kapitel 4.2.4 gesehen haben, verweisen die Konventionen bestimmter Genres bereits auf die Artifizialität eines Textes. Unter den häufigsten in der Metafiktion verwendeten Modelle gibt Linda Hutcheon vier an: Fantasyliteratur, Detektivgeschichte, Strukturen des Spiels und Erotik (Hutcheon 1980: 31-33). Die Liste ist damit nicht vollständig und kann erweitert werden (s. ebd.: 71). Laut Hutcheon fallen sie unter verdeckte Formen der Metafiktion.

lässt sich vor allem im besonderen Idiolekt des Simeon Gazda erkennen. Gazdas Aussprache des Serbischen ist durch seine griechische und aromunische Herkunft verballhornt. Ebenso fügt er oft in seine Rede Wörter und Sätze auf Griechisch und Aromunisch ein. Die Künstlichkeit der Sprache ist im siebten Band am augenfälligsten, wenn Noemis die versifizierte Sprache der halbgöttlichen Heroen nachzuahmen versucht. All die verschiedenen Sprachregister dienen dazu, dem Leser die Artifizialität des Textes vor Augen zu führen.

6.2.6 Parodistische Elemente in *Das Goldene Vlies*

Eines der Mittel der offen diegetischen Metafiktion ist die Parodie. Pekićs Neuschreibung der Argonautensage weist alle Merkmale der Parodie auf, die wir in Kapitel 4.2.5 beschrieben haben. Mithilfe der Parodie wird die mythische Vorlage deformiert und ins Lächerliche gezogen. Der parodistische Effekt wird in *Das Goldene Vlies* vor allem durch die Gegenüberstellung zweier möglicher Welten erzielt (vgl. Lukić 2001: 143). Auf der einen Seite ist die Welt der Fantastik, der die mythischen Protagonisten, Halbgötter und Heroen, angehören. Auf der anderen Seite ist die Welt der Ratio und empirischen Logik, die durch einen dem Mythos unbekanntem Argonauten, Noemis, vertreten ist. Die Hinzufügung einer neuen Figur, deren Weltbild im völligen Widerspruch zum Weltbild anderer Personen steht, ermöglicht dem Autor die für die Parodierung notwendige kritische Distanz zu der hervorgerufenen mythischen Erzählung.

Noemis nimmt die Dinge aus einer auf Vernunft gründenden Perspektive wahr. Alle übersinnlichen Ereignisse, die für seine Fahrtgenossen ganz gewöhnlich sind, versucht er rational zu ergründen. Seine Erklärungen dieser wundersamen Phänomene sind von ironischen Kommentaren begleitet, womit das Augenmerk auf die Fiktionalität des zu lesenden Textes gelenkt wird. Die wesentlichen Differenzen in der Lebensauffassung sorgen für ein spannendes Verhältnis zwischen Noemis einerseits und den Argonauten andererseits und lösen zahlreiche Missverständnisse aus, die manchmal zu komischen Situationen führen.

Noemis befindet sich in einer paradoxalen Situation, denn, obwohl er als Sohn des Cheiron und Enkel des Kronos in der mythischen Welt verwurzelt ist, nimmt er Abstand von ihr, da er weder an seine übermenschliche Herkunft noch an Götter glaubt (vgl. ebd.: 200). Aus seiner Sicht erscheint die Welt der Götter und Heroen als *mundus inversus*, d. h. als eine verkehrte Welt. Indem er alle Erscheinungen und Vorkommnisse ins Rationale und in eine menschlich verständliche Sprache übersetzt, wird die mythische Überlieferung profaniert. So ist Demeter für ihn nichts anderes als eine alte Frau, deren Verstand durch das Verschwinden der Tochter getrübt ist (s. ZR VII 51), die Schicksalsgöttinnen sind drei fleißige alte Spinnerinnen (s. ZR VII 70) und die aus dem Dodona-Eichenholz sprechende Hera ist nur ein Hirngespinnst von ihm selbst (s. ZR VII 356).

Die Mythen betrachtet er als „Märchen“⁶⁶⁸ (ZR VII 68), „Altweibergeschichten“⁶⁶⁹ (ZR VII 33) und „hellenischen Aberglauben“⁶⁷⁰ (ZR VII 72). In allem sieht er einen Betrug. So sind die Argonauten für ihn Schwindler, die sich auf die Suche nach einem wertvollen Schatz

⁶⁶⁸ „bajku“

⁶⁶⁹ „bapskih priča“

⁶⁷⁰ „helenskih praznoverica“

begeben. Obwohl die Heroen den Zug um das Goldene Vlies als „die Heilige Fahrt“⁶⁷¹ (ZR VII 269) um die Erlangung der „Unsterblichkeit“⁶⁷² (ZR VII 172, 239) und der „Erkenntnis von Sinn und Zweck des Lebens“⁶⁷³ (ZR VII 240) deuten, glaubt Noemis sie durchschaut zu haben, denn laut ihm geht es in Wirklichkeit um „eine Geschäftsreise“⁶⁷⁴ (ZR VII 269), „einen Raubzug“⁶⁷⁵ (ZR VII 95) und „die Seeräuberei“⁶⁷⁶ (ZR VII 95). Er meint, dass das Goldene Vlies nichts anderes ist als „eine reiche Goldmine in Kolchis, verborgen unter der Geschichte von Unsterblichkeit, damit die Leute davon abgewendet werden, damit sie nicht zu Gast bei König Aietes eilen und sich um das Gold reißen, damit es nicht zu einem allgemeinen Rudern nach Osten kommt“⁶⁷⁷ (ZR VII 421).

Auch Orpheus hält er bei ihrer ersten Begegnung für einen „frechen Betrüger“⁶⁷⁸ (ZR VII 76). Orpheus spielte in einem Hain auf seiner Lyra eine traurige, seiner verlorenen Geliebten Eurydike gewidmete Melodie und brachte dabei alle versammelten Tiere und Pflanzen zum Weinen. Noemis sieht darin nichts Ungewöhnliches, sondern geht sogar davon aus, dass es eine vom Sänger inszenierte „Theatervorstellung, die darauf bedacht ist, von ihm, dem Fremden, Geld abzuzocken“⁶⁷⁹ (ZR VII 76), ist. Komischer als seine Denkart wirkt seine Verhaltensweise, denn im nächsten Augenblick stellt er sich schwerhörig, um für die Musik nicht zahlen zu müssen.

Wenn sich beim Aufenthalt der Argonauten am Hof des Kyzikos ein Streit über Eigentum und Eigentumsbesitzer entfacht, legt Orpheus eines der Grundprinzipien der heroischen Weltauffassung dar, der zufolge man Gegenstände nicht besitzen, sondern nur benutzen kann. „Besitzen kann man nur Ideen, Tugenden und geistige Eigenschaften“⁶⁸⁰ (ZR VII 308), die man mit in den Hades nimmt, so Orpheus. So erlegt das Heroenleben nicht die Vermehrung von irdischen Gütern, sondern von ruhmreichen Taten auf, wodurch sie die Unsterblichkeit erlangen. Noemis ist der Meinung, dass Götter und Heroen nur „blauen Dunst“⁶⁸¹ (ZR VII 353) vormachen, denn die Tatsachen belegen das Gegenteil. Im Olymp vergöttert man das Eigentum, da man ganz genau weiß, was unter den Zuständigkeitsbereich jeder Gottheit fällt, sei es Zeus, Poseidon und Hades oder die niedrigste Dryade, die nur einen Baum besitzt (s. ZR VII 310). Um seine Argumente zu untermauern, fragt er Orpheus weiter:

„wie viel Streitigkeiten wurden unter den himmlischen Großen angezettelt, wie viele Schlägereien haben sich zugetragen und wie viel Blut wurde vergossen, alles wegen der Gefährdung des heiligen Eigentumsrechts? Erinnert er sich, was mit Prometheus geschah, als er den Göttern das Feuer stahl? Und haben Apollon und Herakles wohl nicht in Delphi einen ganzen Krieg um einen einfachen Dreifuß geführt?

⁶⁷¹ „svetom pohodu“

⁶⁷² „besmrtnosti“

⁶⁷³ „saznanje smisla i svrhe života“

⁶⁷⁴ „poslovnom putu“

⁶⁷⁵ „Pljačkaški pohod“

⁶⁷⁶ „gusarija“

⁶⁷⁷ „bogat rudnik zlata u Kolhidi, skriven pod pričom o besmrtnosti da se svet od njega odbije, da ne nagrme u goste Ejetu kralju, te nastane jagma i opšte veslanje na istok“

⁶⁷⁸ „drski prevarant“

⁶⁷⁹ „pozorišna predstava, sračunata da od njega, stranca, pare izmunta“

⁶⁸⁰ „Posedovane mogahu biti samo ideje, vrline i duševne osobine“

⁶⁸¹ „moždana magla“

Warum wird unbewegliches Vermögen wie die Aresquelle in Theben von Drachen bewacht? Hat Artemis nicht dreißig Städte durch testamentarisches Vermächtnis ihres Vaters Zeus bekommen?⁶⁸² (ZR VII 310)

Pekić benutzt seinen hinzuerdichteten Argonauten nicht nur, um die Götter- und Heroenwelt als verlogen und scheinheilig zu entlarven, sondern auch, wie Ahmetagić (2001: 32, 60, 162) bemerkt, um die mythischen Denkformen wie die Weltanschauung und die Wesensart der Heroen, ihre Auffassung von Zeit und Raum, sowie die Heldenethik zu parodieren. Noemis versteht die in der Heroenwelt geltenden Gesetzmäßigkeiten nicht und verweist in seinen ironischen Kommentaren auf deren „Alogik“⁶⁸³ (ebd.: 60). So bestehen im Weltbild der Heroen die Kategorien von Zeit und Raum nicht. Wie wir in Kapitel 6.2.7.4.1 zeigen werden, fallen Zeit und Raum in einem Punkt zusammen, in dem alles zeitgleich und allerorts passiert. Auch die Zahlen sind den Heroen fremd. Nur bis drei können sie zählen, denn „für einen Heros in der Schlacht war ganz egal, ob er gegen drei oder „eine ganze Menge“ von Feinden kämpft, wenn er sie in beiden Fällen, alle drei wie auch „eine ganze Menge“ von ihnen oder wie viel auch immer es sie gibt, töten, überwältigen oder unterwerfen muss, möchte er nicht selber getötet werden oder als Heros beschämt dastehen“⁶⁸⁴ (ZR VII 226).

Noemis und seine Schiffsgenossen vertreten unterschiedliche Wertesysteme und als Folge dessen auch unterschiedliche Wahrheiten (vgl. Lukić 2001: 202). So haben Wörter in der Heroen- und der Menschensprache andere Bedeutungen. Beispielsweise benutzen die Heroen die Wörter „Rechnung“ und „Maß“ nicht, um die Menge oder die Summe einer Sache zu bestimmen. Das Einzige, was gezählt wird und als Maßstab für ein erfolgreiches Heldenleben gilt, sind ihre heldenhaften Taten. Dabei werden ihre Leistungen oft übertrieben dargestellt. So tauchen im Gesang des Orpheus einmal die sechsarmigen Riesen, ein anderes Mal die zwölfarmigen auf, so dass Noemis zu dem Schluss kommt, „dass die menschliche Kraft schwach ist, weil sie in einer unveränderlichen Welt der begrenzten Möglichkeiten eingesetzt wird und dass die Kraft der Helden unermesslich ist, weil sie in einer ständig veränderbaren Welt der unbegrenzten Möglichkeiten verbraucht wird“⁶⁸⁵ (ZR VII 295). Im Zusammenhang damit hat das Wort „Arbeit“ eine völlig andere Bedeutung in der Heroensprache, für deren Erklärung Pekić sich in einem mit Ironie durchsetzten Kommentar auf die in Mythen oft vorkommenden Motive beruft:

„wenn ein Heros sagt, er habe irgendeine *A r b e i t v e r r i c h t e t*, würde man nicht einmal im Traum denken, dass dieser den Acker gepflügt oder das Vieh von der Weide getrieben habe, sondern dass er einen siebenköpfigen Drachen entmannt oder alleine eine ganze Stadt belagert habe. Erlaubt ist jedoch, und zwar

⁶⁸² „koliko je parnica međ nebeskim velikanima povedeno, koliko se tuča desilo i krvi palo zbog ugrožavanja svetog prava vlasništva? Seća li se šta se dogodilo Prometeju kad je Bogovima ukrao vatru? I zar Apolon i Herakle ne vodiše u Delifma čitav rat zbog jednog običnog tronošca? Što nepokretnu imovinu čuvaju zmajevi, kao Arejev izvor u Tebama? Zar Artemida nema trideset gradova od oca Zeusa testamentom zaveštanih?“

⁶⁸³ „alogičnost“

⁶⁸⁴ „za heroja u bitki potpuno svejedno beše bori li se sa tri ili „tušta i tma“ neprijatelja kod ih u oba slučaja mora, i svu trojicu, i „tušta i tma“ njih, pobiti, posatirati ili upokoriti ma koliko ih bilo, ako ne želi sam da bude ubijen ili se kao heroj osramoti“

⁶⁸⁵ „da je ljudska snaga slaba, jer se upotrebljava u nepromenljivom svetu ograničenih mogućnosti, a snaga heroja bezmerna jer se troši u svetu koji se stalno menja i čije su mogućnosti neograničene“

in der frühen Jugend, Ziegen und Schweine zu hüten, aber nicht im Sinne der menschlichen Arbeit, sondern um die halbgöttliche Herkunft vor neidischen Verwandten zu verbergen, sowie die Äcker zu pflügen und zu säen, aber nur wenn man Schlangenzähne sät, aus denen gepanzerte Krieger hervorschießen werden“⁶⁸⁶ (ZR VII 354).

Wie aus der oben zitierten Passage ersichtlich ist, steht Ironie als strukturstiftendes Element des Romans *Das Goldene Vlies* in enger Verbindung mit kritischer Hinterfragung antiker Mythen. In Kapitel 4.2.5 haben wir bereits ausgeführt, dass Ironie ein fester Bestandteil der Parodie in modernen und postmodernen Romanen ist. Weiterhin haben wir gezeigt, dass sie darin eingesetzt wird, um große Erzählungen wie einen Mythos oder die Geschichte zu dekonstruieren (s. Kapitel 6.2). So demaskiert Pekić die Vergötterung der Heroen, die umso mehr respektiert werden, je mehr Unheil sie stiften (s. ZR VII 228). In Wirklichkeit sind sie lauter „Zerstörer“⁶⁸⁷ (ZR VII 353) und Mörder, wofür Herakles ein gutes Beispiel ist. Von den Arbeiten dieses meist gefeierten griechischen Helden stellt Pekić nur jene in den Vordergrund, die ihre destruktive Natur aufdecken. Die Liste der von ihm verübten Untaten ist lang. Er tötete unter anderem seinen Lehrer Linos, König Diomedes, Iphitos und Hylas Vater (s. ZR VII 343). Da Pythia ablehnte, ihn vom Mord an Iphitos zu entsühnen, plünderte er die Stadt Deplhi (s. ZR VII 343). Auch das Gute, das er geleistet hat, wird durch den angerichteten Schaden zunichte gemacht. Bei der Jagd auf den Nemeischen Löwen vernichtete er die örtliche Ernte und zerstörte das halbe Psophis bei der Überwältigung des Erymanthischen Ebers (s. ZR VII 304). Bei der Erlegung der mit ehernen Federn befiederten Stymphalischen Vögel tötete er alle dortigen Bewohner: „Früher töteten ihre Federn von Zeit zu Zeit nur manch einen. Nun war die Gegend um die Stadt Stymphalos dank dem bewanderten Helden wüst wie eine Bettlerseele. Aber sie befreite sich von den abscheulichen Vögeln.“⁶⁸⁸ (ZR VII 181) Indem Pekić den negativen Aspekt der heroischen Arbeiten hervorhebt, demystifiziert er die mythische Kategorie des Heldentums.

Die Entmystifizierung des Heroentums erfolgt auch durch die parodistische Verzerrung der mythischen Vorlage. Die glorreichen Teilnehmer am Zug nach dem Goldenen Vlies stellt Pekić in völligen Gegensatz zu der traditionellen Vorstellung von ihnen als tapfer, unerschrocken und einsatzbereit dar. Seine Argonauten sind „banal, trivial und jeder Erhabenheit beraubt“⁶⁸⁹ (Ahmetagić 2001: 66). Sie sind zänkisch, eitel, leicht erregbar, unbeherrscht und unflätig. Beim geringsten Anlass drohen sie einander mit Schwertern und Fäusten. Jason und Orpheus müssen die meiste Zeit ihre Auseinandersetzungen schlichten, wobei Jason als Anführer „aus Pflichtgefühl“⁶⁹⁰ (ZR VII 179) und der Dichter Orpheus „aus friedlichen Prinzipien“⁶⁹¹ (ZR VII

⁶⁸⁶ „kad bi neki heroj rekao da je kakav R a d o b a v i o, ni u snu se pomislilo ne bi da je ovaj njivu uzorao ili goveda s ispaše doterao, nego da je kakvu sedmoglavu aždaju uškopio ili sam ceo grad opsedao. Dopusšteno je, doduše, i to u ranoj mladosti, čuvanje koza i svinja, ali ne u smislu ljudskog rada, već skrivanje polubožanskog porekla od zavidljivih rođaka, a oranje i sejanje njiva jedino ako se seju zmijski zubi iz kojih će posle izrasti oklopljeni ratnici“

⁶⁸⁷ „upropastitelji“

⁶⁸⁸ „Ranije, perje njihovo ubijaše ponekog, s vremena na vreme. Sad, junaku većtom blagodareći, krajina oko grada Stimpala osta pusta kao prosjačka duša. Ali se gnusnih ptica oslobodi.“

⁶⁸⁹ „banalni, trivijalni i udaljeni od svake uzvišenosti“

⁶⁹⁰ „po dužnosti“

⁶⁹¹ „iz miroljubivih načela“

179) eingreift. Der Einzige, der sich abseits hält, ist Noemis, und zwar „aus Eigennutz“⁶⁹² (ZR VII 179). Mit Erstaunen beobachtet er, wie die Konflikte aus nichts entstehen und umso größer sind, je kleiner der Anstoß dazu ist (s. ZR VII 178). Im Vergleich zu seinem Arkadien, in dem die Kentauren über konkrete Dinge gestritten haben, wie „über die Ackergränze, überfällige Lieferungen, mangelhafte Ware, unbeglichene Schulden“⁶⁹³ (ZR VII 178), seien die Gründe für Konfrontation bei den griechischen Helden irrational. So liefern sie sich eine gewaltige Schlägerei, indem sie die Ehre in dem zukünftigen Trojakrieg verteidigen. Ein andermal bricht ein heftiger Streit aus, bei dem sich die Argonauten in zwei Lager aufteilen, wenn Idmon, der Sohn des Apollon, ins Wasser spuckt, woraufhin Nauplios, der Sohn des Poseidon, ihm vorwirft, „auf die grauen Haare seines göttlichen Vaters gespuckt zu haben“⁶⁹⁴ (ZR VII 178).

Solche Episoden sind auf komische Effekte angelegt und tragen zum parodistischen Charakter des bekannten Mythos bei. Wie Jasmina Ahmetagić (2001: 62) feststellt, ist die Karikierung das Grundprinzip bei der Gestaltung der Figuren im Roman. Das feige Wesen der Argonauten manifestiert sich auf Lemnos, von wo sie Hals über Kopf vor lüsternen und tobsüchtigen Frauen fliehen. Dass sie keinen Moralkodex haben, wird am Beispiel des Euphemos gezeigt. Als er im Schwimmwettkampf nicht ganz ehrlich gewinnt, sagt Jason zu seinen revoltierten Kameraden zynisch: „Wir haben, meine hellenischen Herrschaften, den schnellsten, nicht den ehrlichsten Schwimmer gewählt“⁶⁹⁵ (ZR VII 114). So banalisiert dargestellt, verlieren die berühmten griechischen Seefahrer ihre mythische Aura und, wie Ahmetagić treffend bemerkt, „ähneln sie mehr Figuren einer Komödie“⁶⁹⁶ (Ahmetagić 2001: 69) als denen des ursprünglichen Heldenepos, in dem ihre erinnerungswürdigen Großtaten festgehalten sind.

Die Parodie spiegelt sich nicht nur in der Degradierung der Heldenethik, sondern auch im Sprachgebrauch wider. Den siebten Band des *Goldenen Vlieses* kennzeichnet die Mischung von gepflegter und hochstilisierter Sprache mit niedrigeren Ausdrucksformen wie umgangssprachlichem Wortschatz, Schimpfwörtern, gelegentlich auch Vulgarismen. Die Verwendung von Kraftwörtern „zerstört das Pathos und die Erhabenheit“⁶⁹⁷ (ebd.: 74) der mythischen Erzählung und „reduziert sie auf eine Farce und Burleske“⁶⁹⁸ (ebd.). Mit der Burleske steht die Travestie in engem Zusammenhang, wie wir in Kapitel 4.2.5 gesehen haben. Nach der Erläuterung von Gerard Génette (1993: 193) liegt eine Travestie vor, wenn ein edles Thema in einen vulgären Stil umgeschrieben wird. In diesem Sinne enthält Pekićs Version der Argonautensage auch Elemente dieser literarischen Gattung.

Weiterhin fällt bei der Analyse des Sprachstils auch „die Parodierung des berühmten antiken Hexameters“⁶⁹⁹ (Ahmetagić 2001: 76) auf, die Pekić in voller Absicht vornimmt, wie er in einem seiner autopoetischen Kommentare zum *Goldenen Vlies* begründet. Der Autor lässt

⁶⁹² „iz računa“

⁶⁹³ „oko međa, nedospelih isporuka, neispravnosti robe, nevraćenih dugova“

⁶⁹⁴ „da je pljunuo na sede vlasi njegovog božanskog oca“

⁶⁹⁵ „Birasmo, gospodo helenska, najbržeg, a ne plivača najpoštenijeg.“

⁶⁹⁶ „su bliži likovima komedije“

⁶⁹⁷ „razara patetičnost i uzvišenost“

⁶⁹⁸ „svodeći je na lakrdiju i burlesku“

⁶⁹⁹ „parodiranje čuvenog antičkog heksametra“

seinen Hauptcharakter Noemis sich bemühen, die homerischen Verse der halbgöttlichen Heroen nachzuahmen, damit seine menschliche Herkunft nicht enthüllt wird. Im Endergebnis gelingt es ihm aufgrund seiner sterblichen Natur nicht, die vornehme Redensart seiner hochgeborenen Reisegefährten zu erreichen, so dass seine Bestrebungen lächerlich wirken (s. Pekić 1997: 184-185).

Anhand des oben Gesagten kann festgestellt werden, dass Pekić nicht nur die Abenteuer, Charaktere und Redeweise der Argonauten, sondern auch die mythischen Denkformen parodiert. Im Einklang mit der postmodernen Poetik spielt er mit dem bekannten Mythos und verzerrt somit seine Bedeutung.

6.2.7 Transtextuelle Beziehungen in *Das Goldene Vlies*

Pekićs Intention bei der Umformung der Argonautensage ist einerseits den Mythos zu dekonstruieren, indem er ihn parodistisch neuinterpretiert. Als Hauptmittel des ironischen Verhältnisses zur mythischen Wirklichkeit dient ihm sein hinzuerfundener Argonaut Noemis. Andererseits besteht sein gestaltungstechnisches Verfahren darin, den Mythos mit der Geschichte zu verbinden, indem er das Historische als Abbild des Mythischen erscheinen lässt. Zu diesen Zwecken modelt er seine Vorlage unter Verwendung der von Genette definierten transtextuellen Transformationstechniken um.

6.2.7.1 Paratextuelle Elemente in *Das Goldene Vlies*

Pekić hat seinen Roman mit zahlreichen paratextuellen Elementen versehen. Jedem der sieben Bände sowie jedem einzelnen Kapitel hat er Motti und Zitate vorangestellt. So stehen am Anfang jedes Bandes die Anfangsverse aus Apollonios' *Argonautika* sowie Auszüge aus *Die Offenbarung des Johannes*. Im Anhang des siebten Bandes befinden sich Schlussverse aus Apollonios' Epos.

In den ersten sechs Bänden werden verschiedene Quellen zitiert, u. a. aromunische Volksgedichte und -geschichten, griechische und serbische Volksgedichte, aromunische und griechische Sprichwörter, die Philosophen Thales, Thomas Hobbes, Pierre Teilhard de Chardin, Jean Rostand, der Wirtschaftsanwalt Joseph Borkin. Weiterhin werden die Kapitel durch Auszüge aus Adam Smiths Buch *Der Wohlstand der Nationen*, aus der Bibel, aus Euripides' Tragödie *Die Bakchen*, aus der serbischen Verfassung 1844, aus einer serbischen Zeitung, aus einem Börsenbericht und der sechste Band durch Aussagen von Konstantin XI. Palaiologos, Sultan Mehmed II. El Fatih, König Aleksandar Obrenović eingeleitet. Häufig werden Äußerungen verschiedener Simeons eingeschoben, die in Form von Autozitaten vorkommen.

Im siebten Band enthält jeder Saldo ein Zitat aus der entsprechenden Episode aus Apollonios' Epos *Argonautika*. Auch andere Zitate stehen in einem engen Zusammenhang mit den im jeweiligen Kapitel geschilderten Ereignissen. So wird aus dem Homerischen *Hymnus an Demeter* im ersten und letzten Saldo zitiert, im ersten, weil Noemis Demeter begegnet und im letzten, weil Simeon Gazda das von Demeter versprochene ewige Leben in Gestalt eines schwarzen Pferdes erlangt. Dem vierten und zwölften Saldo werden Verse aus Euripides' *Die*

Bakchen beigefügt, da im vierten die lemnischen Frauen als rasende Bacchantinnen dargestellt werden und im zwölften das Dionysosfest gefeiert wird. Weitere Zitate stammen von Platon sowie den griechischen Dichtern Pindar, Theognis und Antipatros von Sidon. Hinzukommen auch Ausschnitte aus Homers *Odyssee* und Euripides' Tragödie *Herakles* sowie Verse anonymer Autoren.

Am Anfang jedes Kapitels in allen sieben Bänden gibt Pekić vor den Zitaten eine kurze Inhaltsangabe zur nachstehenden Episode. Wie Jelena Lukić (2001: 97-98) bemerkt, ist dies eine traditionelle Art, die besonders für den englischen Roman des 18. Jahrhunderts charakteristisch war, wodurch der Autor seine Anwesenheit im Text kundtut und Erzählillusion durchbricht.

Im siebten Band enthalten diese konzisen Kommentare ein Toponym, den Hauptakteur im betreffenden Kapitel sowie einen kurzen Text, oft in Form einer Frage, der auf den Inhalt verweist. In den Toponymangaben wird der Ort, in dem sich die Handlung des jeweiligen Saldo abspielt, angegeben: Eleusis, der Pelionberg, Iolkos, Lemnos, die Meerenge Hellespont, die Insel Kyzikos, der Fluss Kios, die Insel Talos, das Schwarze Meer, die Kyaneischen Felsen, Thrakien, das Dorf Turjak. Als Hauptakteure in verschiedenen Kapiteln werden Demeter, Orpheus, Jason, Atalante, Herakles, Noemis⁷⁰⁰ genannt. Im ersten Saldo steht als Schlüsselwort „EINWEIHUNG“⁷⁰¹ (ZR VII 13), gefolgt von einer knappen Schilderung der Begegnung von Noemis mit Demeter. Die nächsten Salden werden mit einer Frage eingeführt, die unmittelbaren Bezug auf den weiteren Verlauf des Textes haben. Die Frage „WIE BEGANN MAN DEN HANDEL“⁷⁰² (ZR VII 61) leitet das zweite Kapitel ein, in dem Noemis dem Sänger Orpheus den Tauschhandel beibringt. An die Frage, mit der der dritte Saldo beginnt, „WIE ENTSTAND DIE LÜGE“⁷⁰³ (ZR VII 99), schließt sich die Textpassage an, in der Noemis lügt, um Mitglied der heroischen Schiffsbesatzung zu werden. Die Frage im vierten Saldo „WIE SIND WIR WOLLÜSTIG GEWORDEN“⁷⁰⁴ (ZR VII 153) kündigt die Abenteuer der Argonauten mit den Lemnerinnen an. Der fünfte Saldo wird mit der Untertitelergänzung „DIE GEBURT DER KUNST“⁷⁰⁵ (ZR VII 217) eingeführt. Im darauffolgenden Textabschnitt erdichtet der Barde Orpheus Ereignisse, die auf der Argo in Wirklichkeit nicht stattfinden. Die im sechsten Saldo gestellte Frage „WIE ENTSTAND DAS EIGENTUM“⁷⁰⁶ (ZR VII 265) bezieht sich auf die Diskussion über Besitzverhältnisse bei König Kyzikos. Die Frage des siebten Saldos „WIE KAM DIE SORGE“⁷⁰⁷ (ZR VII 329) wird beantwortet, wenn Hera Noemis und seine Nachkommenschaft verflucht, ewig von der Sorge heimgesucht zu werden. Die Untertitelfrage des achten Saldos lautet „WOHER KAM DER WAHNSINN“⁷⁰⁸ (ZR VII 369). Im

⁷⁰⁰ Orpheus und Noemis werden als Hauptprotagonisten jeweils in drei Salden genannt. Im sechsten Saldo wird kein Name angegeben und im Begleittext zum zwölften Saldo werden Simeon Gazda, Pferd Arion und der Autor selbst erwähnt.

⁷⁰¹ „POSVEĆENJE“

⁷⁰² „KAKO POČESMO TRGOVINU“

⁷⁰³ „KAKO POSTADE LAŽ“

⁷⁰⁴ „KAKO POSTASMO POHOTNI“

⁷⁰⁵ „RAĐANJE UMETNOSTI“

⁷⁰⁶ „KAKO NASTADE POSED“

⁷⁰⁷ „KAKO JE DOŠLA BRIGA“

⁷⁰⁸ „OTKUDA LUDILO“

nachfolgenden Kapitel konsumiert Noemis vor dem Kampf mit Talos Wunderpilze. Im Anschluss daran folgt die Episode, in der Noemis als Schiffskapitän seine Untertanen terrorisiert, was mit der Frage zum neunten Saldo „WIE ENTSTAND DIE MACHT“⁷⁰⁹ (ZR VII 413) angedeutet wird. Die Frage zum zehnten Saldo „WIE ENTSTAND DIE SÜNDE“⁷¹⁰ (ZR VII 453) spiegelt sich in der Ermordung des Orpheus durch Noemis treffend wider. Einleitend zum elften Saldo folgt auf das Schlagwort „GERICHTSVERFAHREN“⁷¹¹ (ZR VII 477) ein kurzer Begleittext über den im Hades gefällten Urteilsspruch gegen Noemis. Der Kurzkommentar zum zwölften Saldo beinhaltet das Schlüsselwort „VERWANDLUNG“⁷¹² (ZR VII 553), mit dem der Autor die Rückkehr seines Helden zum Mythos ankündigt und Abschied von ihm nimmt. All diese Fragen haben eine zusätzliche Funktion, die für den Roman als Ganzes von ausschlaggebender Bedeutung ist, da sie Noemis als Urheber vieler bei seinen Nachkommen repetitiver Eigenschaften, Handlungen und Gewohnheiten aufdecken. Noemis hat den Lebensberuf seiner Nachfahren als Kaufmänner vorausbestimmt. Ebenfalls manifestieren sich alle Eigenschaften des Noemis bei seinen Abkömmlingen. Ständig sind sie von Sorgen um ihre Besitztümer gequält und oft müssen sie sich der Lügen bedienen, um in ihren Geschäften Erfolge verbuchen zu können. Mit dem gesellschaftlichen Status erlangen sie auch politische Macht. Die Wollust kommt bei Simeon Gazda in seiner Beziehung mit Juliana Tolnay oder bei Simeon Lupus in seiner Liaison mit der wesentlich jüngeren Sapho zum Vorschein. Simeon Hadžija verfällt dem Wahnsinn. Auch die Sünde wirkt im Geschlecht der Njegovans nach. Im inneren Gespräch mit dem toten König Aleksandar Obrenović bekennt Simeon Gazda seine sündhafte Haltung ihm gegenüber, da er Kenntnis vom Anschlag auf ihn gehabt und dies verschwiegen habe.

6.2.7.2 Nachahmung in Pekićs Argonautenroman

Pekić nimmt als Vorbild Apollonios von Rhodos, indem er gleich wie der antike Dichter die Argonautenfahrt mit Referenzen auf zahlreiche Mythologeme versieht und diese zusammenfassend nacherzählt. Eine für den Argonautenmythos wichtige Referenz ist die Fehde zwischen Ino und Nephele und wie die Wolkengöttin ihre Kinder Phrixos und Helle auf dem Goldenen Widder nach Kolchis brachte. Für das Verständnis des Romans ist auch der Bericht von der göttlichen Herkunft aller an der Expedition beteiligten Heroen von großer Bedeutung. Weiterhin lesen wir über die Arbeiten des Herakles, über die kosmischen Uranfänge, die im Mythos von Eurynome und Ophion festgehalten sind, über das Schicksal des Prometheus, über die Tötung des Python und die Übernahme des Orakels in Delphi durch Apollon sowie darüber, wie Apollon der Pythia die Gabe der Prophetie verlieh, über die Liebe zwischen Adonis und Aphrodite und den eifersüchtigen Apollon, über Ariadne und Theseus und wie sie ihm aus dem Labyrinth verhalf, über die Geburt der Athene aus dem Kopf des Zeus, über den Untergang von

⁷⁰⁹ „KAKO SE RODILA MOĆ“

⁷¹⁰ „KAKO JE NASTAO GREH“

⁷¹¹ „SUĐENJE“

⁷¹² „PREOBRAŽAJ“

Troja, über die Dionysischen Mysterien sowie über die Entstehung des Pelionberges und der Symplegaden.

6.2.7.3 Formale Transposition in *Das Goldene Vlies*

In Pekićs Neuschreibung des Argonautenmythos kann man sowohl massive Reduktion als auch umfangreiche Erweiterung durch Einfügung von Nebenepisoden oder Vermischung mit anderen Mythologemen feststellen.

6.2.7.3.1 Reduktion in Pekićs Argonautenroman

Pekić verkürzt die Legende und verfolgt sie nur bis zur Durchfahrt der Symplegaden. Die zusammenschlagenden Felseninseln markieren im Roman *Das Goldene Vlies* die Übergangsstelle, die die mythische von der historischen Welt trennt. Ebenfalls werden einige Abenteuer der Argonauten bis zur Einfahrt in das Schwarze Meer weggelassen, wie der Faustkampf des Polydeukes mit König Amykos und das anschließende Gefecht mit dessen Untertanen, den Bebrykern. Die Weglassung dieser Episode steht im Zusammenhang mit der Abwertung der großen griechischen Heroen sowie mit der Parodierung ihrer ruhmreichen Taten (s. Kapitel 6.2.7.4.2.2.2).

6.2.7.3.2 Erweiterung in Pekićs Argonautenroman

In Pekićs Bearbeitung wird die Argonautensage wesentlich erweitert. Die größte Innovation, die der Autor in die Legende einbringt, ist die Erfindung einer dem Mythos unbekanntem Figur. Außerdem erweitert er die ursprüngliche Sage durch Einschlebung von Paralepsen.

6.2.7.3.2.1 Noemis - ein erfundener Argonaut

Die wichtigste Erweiterung, die der Autor vornimmt, ist die Hinzufügung eines im Mythos nicht vorkommenden Argonauten, Noemis, den er in den Fokus seiner Geschichte stellt. Bei der Ausgestaltung der Lebensgeschichte seiner erfundenen Figur befolgt Pekić das für mythische Heroen typische Muster⁷¹³. All die in traditionellen Heldensagen vorgegebenen Elemente sind vorhanden. Vor allem betrifft es die rätselhafte Herkunft des Noemis. Sein angeblicher Vater soll der weise Kentaure Cheiron, der Lehrer vieler Götter und Helden, sein. Seine Mutter hingegen hat er nicht persönlich gekannt, sie war seines Wissens „eine Sklavin von niedriger Abstammung“⁷¹⁴ (ZR VII 617). Ein weiteres Charakteristikum der Heldengeschichte ist, dass das Kind nach der Geburt von seinen Eltern verlassen und von Pflegeeltern großgezogen wird. So ist der Kentaure Pholos der Adoptivvater des Noemis. Einmal aufgewachsen, muss der Held eine Initiationsreise antreten. In Pekićs Roman findet sie Niederschlag in Noemis' Teilnahme am Argonautenzug. Weiterhin wird der Held vor eine harte Bewährungsprobe gestellt. Meistens handelt es sich um

⁷¹³ Die Struktur des Heldenmythos haben wir im Kapitel 4.2.2 behandelt.

⁷¹⁴ „ropkinj[a] niska roda“

einen Kampf gegen ein Monster, der in *Das Goldene Vlies* durch Noemis' Überwindung des Talos illustriert wird. Im Gegensatz zum üblichen Schema bleibt die Anerkennung am Ende aus, da Noemis von der Argo verbannt wird.

Noemis gehört zum Kentaurengeschlecht. Es ist wichtig anzumerken, dass die Kentauren bei Pekić keine mythischen Wesen mit menschlichem Oberkörper und dem Unterleib eines Pferdes sind. Pekić akzeptiert die These antiker Geschichtsschreiber wie Strabon, Pausanias und Herodot, denen zufolge die Kentauren zu den vorhellenischen Bevölkerungsgruppen, die unter dem gemeinsamen Namen „die Pelasgen“ zusammengefasst werden, gehörten (s. dazu Graves 1974a: 23, 329; Herodotus 1859: 22). Die Kentauren galten als ein primitiver Bergstamm, der den Norden Griechenlands besiedelte (s. Graves 1974a.: 329). Dahingegen verleiht Pekić ihnen zivilisatorische Züge, denn in seinem Roman sind sie unter allen Stämmen Arkadiens die einzigen, die Handel betreiben und auf Privateigentum Wert legen. Pekić erweitert weiterhin die Kentaurengeschichte, indem er sie mit dem Mythos vom Goldenen Zeitalter verbindet. Eine Zeit von Glück und Wohlstand, so heißt es, wurde den Arkadiern durch das Abkommen mit den Olympiern gewährleistet, solange die Menschen den Göttern „bedingungslosen Glauben, Respekt, Gehorsam und Verehrung“⁷¹⁵ (ZR VII 24) entgegenbrachten. Nur die Kentauren glaubten nicht an die Götter und verstießen gegen das arkadische Abkommen, das unter anderem gemeinsames Eigentum vorsah. Sie waren besessen von Gold und sammelten es im Geheimen. So hat Noemis von klein auf gelernt, materielle Werte zu schätzen. Ausgerechnet die Goldgier hat ihn bewogen, sich den Argonauten anzuschließen.

Wie sein Ziehvater Pholos und andere Kentauren verneint Noemis die Existenz der Götter. Außerdem zweifelt er daran, er sei ein Sohn des Cheiron und somit ein Enkel des Kronos, wie sein Pflegevater Pholos behauptet. Er ist davon überzeugt, dass Pholos, der ihn als Baby unter einer Stute fand, ihm durch das Lügenmärchen von seiner göttlichen Herkunft eine bessere Zukunft sichern wollte.

Noemis' Erziehung im Kentaurenmilieu ist stark von Profit- und Handelsdenken geprägt. Er lässt sich ausschließlich von der kaufmännischen Logik, die anderen Heroen fremd ist, leiten. Die Suche nach dem Goldenen Vlies betrachtet er als Handelsexpedition und als eine Gelegenheit, leicht zu Reichtum zu gelangen. Anders als seine Schiffsgenossen, für die übernatürliche Phänomene real existierende Wirklichkeit darstellen, ist Noemis ein Vertreter des Rationalismus. Darauf verweist unter anderem sein Name, den er vom griechischen Wort *noema*, das „Gedanke“ bedeutet, ableitet. Demzufolge schlussfolgert er, dass Noemis eigentlich „ein denkender Mensch“⁷¹⁶ (ZR VII 399) heißt. Pekić führt einen realitätsnahen Helden in die sagenhafte Welt ein, um die kritische Lesart des Mythos und der mythischen Denkformen in den Vordergrund zu stellen (s. Kapitel 6.2.6). Wie er in seinen Kommentaren angibt, ist Noemis „ein Antagonist zum ganzen Argonautenzug“⁷¹⁷ (Pekić 1997: 170). Die Position eines Anderen, die Noemis einnimmt, ermöglicht es dem Autor, eine ironische Sichtweise auf „die vorausgesetzte Wahrheit des Mythos“⁷¹⁸ (Lukić 2001: 93) zu geben.

⁷¹⁵ „bezuslovnu veru, poštovanje, pokornost i obožavanje“

⁷¹⁶ „misleći čovek“

⁷¹⁷ „antagonist čitavom argonautskom pohodu“

⁷¹⁸ „pretpostavljenu istinu mita“

Im Großen und Ganzen ist Noemis eine Figur, die Pekić negativ charakterisiert. Er bedient sich der Lügen, um seine Interessen durchzusetzen. Um auf die Argo aufgenommen zu werden, täuscht er vor, die Fähigkeit zu besitzen, prophetische Träume deuten zu können. Aber faktisch dient ihm der Schlaf als Vorwand, um nicht rudern zu müssen. Aus demselben Grund hält er sich am Segelmast fest und beruft sich dabei auf seine hellseherischen Träume, die diesen Schiffsteil als Ursache des bevorstehenden Untergangs der Argo angekündigt haben sollen. Nur durch Betrug erwirbt er Ruhm. Sein Sieg über Talos ist keine Heldentat, denn er gewinnt gegen den ehernen Riesen, indem er Wunderpilze zu sich nimmt.

Die negative Charakterzeichnung des Noemis gipfelt in der Episode, in der er zum Anführer der Argo emporsteigt. Dieses Kapitel enthält eindeutige Anspielungen auf diktatorische Regime und totalitäre Ideologien im 20. Jahrhundert⁷¹⁹ (s. Lukić 2001: 210-1). Noemis führt neue Regeln auf dem Schiff ein. Wie in allen repressiven Systemen wird die Autonomie der Persönlichkeit völlig unterdrückt. Die individualistische Lebenseinstellung „j e d e r f ü r s i c h“⁷²⁰ (ZR VII 424) wird durch die kollektivistische Geisteshaltung, die in der „h e r o i s c h e n G e m e i n s c h a f t, in der alle für die Argo und das Vlies leben“⁷²¹ (ZR VII 424) verkörpert wird, ersetzt. Die bislang geltende „h e r o i s c h e F r e i h e i t“⁷²² (ZR VII 424) wird durch den „h e r o i s c h e n G e h o r s a m“⁷²³ (ZR VII 424) abgelöst. Neue Bräuche wie Handel und Tausch, strikt getrenntes persönliches Eigentum, Sparsamkeit und Respekt vor Pferden finden Eingang an Bord. Auch der Zweck der Mission wird geändert, statt Erlangung von ewigem Ruhm und Unsterblichkeit ist das Ziel nun, eine große Goldmenge an sich zu reißen. Noemis' Psyche ändert sich von Grund auf, so dass er sich ausschließlich um den Erhalt seiner uneingeschränkten Macht bemüht. Obendrein setzt er sich mit der Argo gleich, spricht: „W e r g e g e n i h n w a r, w a r g l e i c h z e i t i g g e g e n d i e A r g o“⁷²⁴ (ZR VII 430). In diesem Prinzip ist das Motto zahlreicher historischer Alleinherrscher nicht schwer wiederzuerkennen. Die machiavellistische Politik, der zufolge der Zweck jedes Mittel heiligt, findet Anwendung in Noemis' Herrschaftsstil. Er folgt der Strategie „divide et impera“, indem er Konkurrenzkampf, Neid, Eifersucht sowie Denunziantengeist unter seinen Untertanen fördert und ihre Treue ihm gegenüber unentwegt auf die Probe stellt. Jeder, der sich seiner unantastbaren Autorität widersetzt, wird aus dem Weg geräumt. So werden Jason, Atalante, Autolykos, Ankaios der Kleine, Idas, Zetes und Kalais als Verräter vom Schiff entfernt.

Wie Jasmina Lukić (2001: 211; 1997: 27) feststellt, ist dieses Kapitel nach dem Muster einer Antiutopie konzipiert und kann als Replik zu George Orwells *1984* gelesen werden. Dies kommt insbesondere in der Instrumentalisierung der Sprache zwecks Festigung einer neuen

⁷¹⁹ Die Kritik der tyrannischen Systeme hat seinen Hintergrund in der Tatsache, dass Pekić 1948 im Alter von 18 Jahren als Mitglied der illegalen antikommunistischen Organisation „Bund Demokratischer Jugend Jugoslawiens“ verhaftet und zu 15 Jahren Freiheitsstrafe verurteilt worden war. Nach fünf Jahren wurde er begnadigt. Von seinen Gefängnistagen berichtet er im dreibändigen Buch *Godine koje su pojeli skakavci (Jahre, welche die Heuschrecken gefressen haben)*, das er von 1987 bis 1991 erscheinen ließ.

⁷²⁰ „s v a k o z a s e b e“

⁷²¹ „h e r o j s k o m z a j e d n i c o m, u k o j o j s v i z a A r g o i R u n o ž i v e“

⁷²² „h e r o j s k a s l o b o d a“

⁷²³ „h e r o j s k o m p o s l u š n o š ć u“

⁷²⁴ „K o j e p r o t i v n j e g a b i o b e š e i p r o t i v A r g a“

Ideologie zum Ausdruck. So entspricht die Schaffung einer neuen Sprache während Noemis' Führerschaft über die Argo dem Neusprech in Orwells Roman. Neue Begriffe entstehen, wie Lobworte für den unangefochtenen Anführer und Scheltwörter für Abtrünnige unter den Argonauten. Auch die Sprechweise ändert sich, statt heroischer fünffüßiger und sechsfüßiger Verse wird die gereimte Rede obligatorisch, denn Noemis ist sich dessen völlig bewusst, dass die neue Sprache die Meinungsgleichheit begünstigt: „Wenn sie auf die gleiche Weise sprechen, werden sie gleich denken, und wenn sie gleich denken, werden sie gleich handeln.“⁷²⁵ (ZR VII 433).

Durch die Neusprache wird auch die neue Wahrheit vermittelt, wie beispielsweise, dass Theseus nie als Argoanführer vorgesehen war, sondern Noemis, dass Herakles nicht der größte Heros Griechenlands war, weil er die meisten Arbeiten durch Betrug verrichtet hat sowie dass in Wirklichkeit einige seiner Arbeiten anstatt von ihm von Noemis selbst vollbracht wurden. Damit verweist Pekić auf die in der Realität oft auftretende Fälschung der Geschichtsschreibung durch die Sieger in revolutionären Zeiten.

Mit der Zeit erkennt Noemis die Kehrseite des Regierens, denn je mächtiger er wird, desto misstrauischer und somit einsamer wird er. Im Endeffekt kommt er zu der Einsicht, dass „[d] i e e w i g e M a c h t f r e m d h e i t“⁷²⁶ (ZR VII 447) der Preis ist, den jeder Herrscher bezahlen muss. Damit vermeidet Pekić die Schwarz-Weiß-Malerei und zeigt die humane Seite des Tyranns. Ebenfalls relativiert er die ausschließliche Verantwortung des Noemis für die Errichtung einer Diktatur (vgl. Lukić 2001: 214). Mitschuldig sind auch seine Untertanen, die sich freiwillig ihrer untergeordneten Position fügen, betont Pekić in einem der metafictionalen Kommentare (s. ZR VII 436; s. auch Kapitel 6.2.5). Selbst zur Gottheit erheben die Argonauten ihren Gebieter. In Anbetracht der Tatsache, dass sie unter Jason nicht die Gunst der Götter genossen, wird Noemis wie ein Heilsbringer begrüßt, was ein Phänomen ist, das aus der Massenpsychologie wohlbekannt ist.

Am Ende gelangt Noemis in den Hades, wo er sich in einem Gerichtsverfahren für den Tod von siebzehn Argonauten verantworten muss. Noemis versucht zunächst, sich der Schuld zu entziehen, indem er sich als ein Mensch namens Simeon vorstellt. Unter dem Druck der Persephone gibt er seinen wahren Namen preis. Zu seiner Verteidigung bezichtigt er die Götter, dass die eigentliche Schuld bei ihnen liegt, angesichts dessen, dass alles nach ihrem Willen geschieht. Aus reinem Vergnügen benutzen sie die Menschen als Spielbälle, so Noemis. Durch ihr Eingreifen verloren die siebzehn Argonauten unterwegs ihr Leben. Weiterhin sagt Noemis, dass die Götter es sind, die ihn zum Anführer gemacht und mit Größenwahn geschlagen haben, dass er, als er plötzlich die Macht in den Händen hatte, gleich wie sie geworden ist: „überheblich, unvernünftig, selbstsüchtig, eitel, argwöhnisch, missmutig, gelangweilt, unverantwortlich, unvorhersehbar, kurzum unmenschlich“⁷²⁷ (ZR VII 532). In Noemis' Plädoyer knüpft Pekić an den Atlantismythos an. Der Angeklagte wirft den Göttern vor, eine edle Menschenrasse, die einst auf diesem Inselreich lebte, durch Flut vernichtet zu haben, weil sie

⁷²⁵ „Ako na isti način govore, isto će misliti, a misle li isto, jednako delovati.“

⁷²⁶ „[v] e č n a t u đ i n a M o ć i“

⁷²⁷ „osion, nerazuman, samoživ, sujetan, sumnjičav, mrzovoljan, doждан, neodgovoran, nepredvidljiv, nečovečan, ukratko“

nicht an sie glaubte und sich ihnen nicht unterwarf. An ihrer Stelle schufen sie ein unwissendes und gehorsames Menschengeschlecht, über dessen Schicksal sie entscheiden können. Wie Lukić bemerkt, erhebt sich Noemis mit seiner Rede vor Persephone und Hades zu einem „Helden antiker Tragödien“⁷²⁸ (Lukić 2001: 218), der sich wagt, den Göttern die Stirn zu bieten. Atlantis nimmt eine wichtige Stelle in Pekićs Opus ein, wovon vor allem sein gleichnamiger Roman aus 1988 zeugt. Nach Pekićs Ansicht stellt Atlantis die Möglichkeit einer auf geistigen Werten ausgerichteten Entwicklung der Menschheit dar, im Gegensatz zur materialistischen Zivilisation, für die sich die menschliche Gesellschaft in ihren frühen Phasen der Geschichte entschlossen hatte (vgl. ebd.: 218-219). Im Roman *Das Goldene Vlies* wählt Noemis in der mythischen Zeit ein von Gewinnsucht bestimmendes Dasein, dem auch seine Nachfahren in ihrer historischen Fortdauer folgen werden. In diesem Sinne kann Pekićs Argonautenroman als Allegorie der Menschheitsgeschichte gelesen werden.

6.2.7.3.2 Paralepsen in Pekićs Argonautenroman

Die Erweiterung der originalen Sage erfolgt auch durch die Einfügung von Paralepsen, bzw. Nebenepisoden. Im ursprünglichen Mythos wirbt Jason die angesehensten Heroen aus ganz Griechenland für seine Fahrt an. In Pekićs Version müssen die in Pagasai versammelten Helden in verschiedenen Disziplinen gegeneinander antreten, um sich einen Platz auf der Argo sichern zu können. Dieses Motiv ist teilweise aus dem Roman *The Golden Fleece* von Robert von Ranke-Graves übernommen. Darin gibt es jedoch nur um die letzten drei Plätze einen Wettkampf, in dem Butes, Phaleros und der Kleine Ankaios ihre Mitfahrt sichern (s. GF 145-147). Als Modell für diese Episode dienten auch die Begräbnisspiele zu Ehren des ermordeten Königs Kyzikos in Graves' Roman (vgl. Ahmetagić 2001: 56). Während Apollonios in seinem Epos dieses Ereignis nur beiläufig in ein paar Versen erwähnt (s. Apollonios 1947: 39, I 1058-1061), beschreibt Graves die Wettkämpfe viel ausführlicher (s. GF 248-251). Pekićs Ziel ist es, die Argonauten und ihre Rolle während der Expedition vorzustellen, denn, bis auf wenige Ausnahmen gewinnt jeder in der Disziplin, die ihm von der mythischen Überlieferung zugewiesen wird und für die er berühmt geworden ist. So befinden sich unter den Siegern Euphemos als der beste Schwimmer, Polydeukes als Faustkämpfer, Kastor als Rossebändiger, Phaleros als Bogenschütze, Nauplios als Kenner der Wasserwege, Echion als Herold, Lynkeus als Späher, Mopsos als Deuter der Vogelsprache, Butes als Bienenmeister, Askalaphos als Fechter und Idmon als Seher. Unter den Steuermännern gibt es ein Unentschieden, so dass Tiphys und der Große Ankaios das Ruder des Schiffs in die Hand bekommen. Hierin hält sich Pekić an die Vorlage, denn dem Mythos zufolge übernimmt Ankaios nach dem Ableben des Tiphys die Steuerung des Schiffs. Auch die Jagd zwischen Atalante und Peleus geht ohne Sieger hervor, so dass beide auf der Argo aufgenommen werden. In den verschiedenen Arten der Zauberkunst gewinnen Autolykos, Periklymenos, Augeias und Kaineus.

Bei einigen Argonauten nimmt Pekić geringfügige Änderungen vor, wie bei den windschnellen geflügelten Boreassöhne Kalais und Zetes, die nicht im Flug-, sondern im Laufwettbewerb Erstplatzierte werden. Andere Argomitglieder werden mit in der Mythologie

⁷²⁸ „junaka grčkih tragedija“

nicht belegten Fertigkeiten ausgestattet. So ist Iphitos ein Zauberkraft besitzender Maler, dessen Figuren aus dem Gemälde heraustreten und lebendig werden. Die Idee stammt von Robert Graves, aber Pekić hat sie weiter ausgearbeitet, denn in *The Golden Fleece* ist Iphitos ein Maler (s. GF 173), jedoch kein Magier. Palaimon, über den die Nachschlagewerke nicht viel Auskunft geben, außer dass er einer der Söhne des Hephaistos ist (s. Graves 1974b: 209; Grant/Hazel 2005: 249, 392), wird bei Pekić als der geschickteste Schmied gewählt. Idas triumphiert im Schimpfen und Streiten, „dem beliebtesten griechischen Zeitvertreib“⁷²⁹ (ZR VII 121). Pekić ergänzt die Sage auch um die Wahl der Stimmungsmacher, wobei der düstere Melampos und der fröhliche Kleine Ankaios den Sieg davontragen. Die Eigenschaften dieser Argonauten übernimmt Pekić von Graves, in dessen Roman *The Golden Fleece* Melampos „the most melancholy and taciturn of the Argonauts“ (GF 177) und der Kleine Ankaios ein Possenreißer ist (s. GF 146).

Was Noemis betrifft, verschafft sich dieser einen Platz auf der Argo durch Betrug, denn er bändigt das Pferd des Orpheus, indem er ihm *Soma*, die kentaurischen Zauberpilze, gibt. Außerdem täuscht er vor, ein prophetischer Träumer zu sein.

Diese Episode wird durch zusätzliche Details erweitert. Von der Wettkampfpflicht ausgenommen werden außer dem Anführer Jason und dem Poeten Orpheus noch Argos, der Erbauer der Argo, Admetos, der sich für den Stellvertreter des Herakles ausgibt, sowie Akastos, der Sohn des Pelias. Der letztgenannte muss sich nicht in einer Kraftprobe durchsetzen, damit man, wie Jason erklärt, den bösen Zungen keinen Glauben schenkt, dass der iolkische König ihrer Unternehmung entgegenarbeitet (s. ZR VII 111-112). Allerdings stellt sich heraus, dass Pelias der Mission nicht wohlgesinnt ist, denn obwohl er anscheinend guten Willens seinen Sohn mit der Argonautengesellschaft schickt, sperrt er ihn am Vorabend der Abfahrt in einen Keller ein. Mit Hilfe seines Großvaters Poseidon, der Untergrundwasser heranströmen lässt, schafft es der Gefangene sich schwimmend zu befreien und sich anderen Heroen anzuschließen (s. ZR VII 145-146). Dies ist die einzige Stelle im Roman, die den Konflikt zwischen Jason und Pelias andeutet.

Das Liebesabenteuer der Argonauten mit den lemnischen Frauen hat Pekić in großem Maße überarbeitet. Von Genettes Umgestaltungsverfahren sind in dieser Episode Erweiterung, Transmotivation und Kontamination festzustellen.

Die Erweiterung betrifft den orgiastischen Ritus zwecks Fruchtbarmachung der Gerstenfelder, den die Frauen von Lemnos seit der Tötung ihrer Männer einmal jährlich mit ihren thrakischen Nachbarn ausüben. Die Argonauten landen auf der Insel gerade zu dem Zeitpunkt, als „die heilige Paarung“⁷³⁰ (ZR VII 184) mit den Thrakern stattfinden soll. Um die Götter nicht zu erzürnen, weil sie dadurch eine sakrale Handlung schänden, geben sowohl die Gastgeberinnen als auch die ungeladenen Besucher „durch stillschweigende Vereinbarung“⁷³¹ (ZR VII 205) vor, dass sie nicht wissen, dass die letztgenannten nur „zufällige Passanten“⁷³² (ZR VII 205) und nicht die erwarteten Liebhaber sind. Diese Ergänzung zur mythischen Vorlage ist

⁷²⁹ „najomiljenijoj grčkoj zabavi“

⁷³⁰ „[u] svetom parenju“

⁷³¹ „po prećutnom sporazumu“

⁷³² „slučajni prolaznici“

aber keine Hinzudichtung von Pekić, sondern dem Roman *The Golden Fleece* von Robert von Ranke-Graves entlehnt. Darin heißt es, dass die Inselbewohner und -bewohnerinnen es pflegten, bei der Gerstenaussaat den Liebesakt auf den Äckern zu vollziehen. Nach dem Massaker an ihren Männern machen sich die Lemnerinnen nun Sorgen darüber, ob aus dem Samen Keime schießen würden und erfreuen sich der Ankunft der Argonauten, mit denen sie den versäumten Fruchtbarkeitsbrauch wiedergutmachen können (s. GF 190, 200-201).

Ein anderes von Genette definiertes Verfahren, das in dieser Episode zutage tritt, ist die Kontamination, da Pekić die lemnischen Frauen als mannstolle und lüsterne Mänaden darstellt:

„In den Gerstenfeldern unter dem Vollmond, der so eiskalt wie er war, selbst vor Lust zitterte und zu wärmen begann, so dass er ganz rosig, ja blutrot wurde, legten die Frauen die entkleideten Argonauten rücklings in die Ackerfurchen und gerieten in einen wilden Tanz um sie herum, zerrissen ihre Kleider, bis sie nackt blieben, dann begannen sie sich gegenseitig zu beißen und anzuknabbern, zertrampelnd und zerbröselnd alles unter ihnen.“⁷³³ (ZR VII 206).

Hiermit im Zusammenhang steht die Transmotivation, denn der einzige Wunsch der Lemnerinnen bei der erotischen Vereinigung mit den Argonauten ist, ihren sexuellen Trieb zu befriedigen und nicht, wie der Mythos belegt, die Nachkommenschaft zu sichern. Die weitere Transmotivation bringt Pekić in das Motiv des lemnischen Frevels ein. In der ursprünglichen Sage werden die Lemnerinnen von Aphrodite mit unerträglichem Mundgeruch bestraft, weil sie ihren Kult vernachlässigten. Als Folge dessen wenden sich ihre Gatten von ihnen ab und beginnen, mit den thrakischen Sklavinnen zu leben. Aus Eifersucht töten die Verlassenen das ganze Männergeschlecht auf der Insel. Bei Pekić liegt der Grund für die Mordtat in der „Emanzipiertheit“⁷³⁴ (Ahmetagić 2001: 71) dieser Frauen: „die Ureinwohnerinnen von Lemnos waren dessen überdrüssig, den faulen, überheblichen und ehebrecherischen Ehemännern zu dienen“⁷³⁵ (ZR VII 184).

Wie wir in Kapitel 6.2.6 gezeigt haben, ist Pekićs Herangehensweise an den Mythos äußerst parodistisch. So beendet er das lemnische Abenteuer mit einer karikierenden Darstellung seiner Helden, wodurch die originale Sage zusätzlich erweitert wird. Ermattet und erschrocken ergreifen sie die Flucht vor den frenetischen Frauen, deren Ansturm auf die Argo nur die Lyra des Orpheus und die magischen Kräfte der Zauberkünstler verlangsamen. Autolykos macht die Kameraden halb sichtbar, Iphitos malt die wilden Thraker, die sich, von sinnlicher Begierde erfüllt, von der Leinwand lösen und den Umarmungen ihrer Lustobjekte entgegeneilen. Der Höhepunkt der grotesken Inszenierung der lemnischen Affäre tritt ein, als Kaineus und Periklymenos aus Küstenfelsen steinerne Liebhaber meißeln, die lange nach der Abfahrt der Argonauten von der Insel in der Legende fortleben werden: „Die Erinnerung an sie wird ewig dauern. Und solange Lemnos besteht, werden Matrosen von den Schiffen aus an der sandigen

⁷³³ „U ječmenicima, pod punim mesecom, koji se onako leden, i sam od požude drhteći, zagrevati počeo, te kroz (sic!) rumenu, krvavocrvenu boju dobio, položiše žene razodenute Argonaute nauznak u brazde oranica, pa se u divlji ples oko njih baciše kidajući odeću, dok ne ostaše nage, međusobno se počеше gristi i ujedati, sve pod sobom gazeći i mrveći.“

⁷³⁴ „emancipovanost“

⁷³⁵ „starosedeljkama Lemna, dojadi služiti lenje, goropadne i preljubne muževe“

Küste südlich der Stadt Myrina immer eine Frau in schwarzer Trauerkleidung sehen, wie sie in den Felsen nach etwas sucht oder wie sie, was auch erzählt wurde, verrückt schreiend einen einsamen Stein reitet.“⁷³⁶ (ZR VII 214).

Die Transmotivation betrifft auch die Rolle des Herakles beim Aufenthalt auf Lemnos. Im Mythos ist er nämlich derjenige, der an der Vereinigung mit den Lemnerinnen nicht teilnimmt, so dass er die in einen Liebesrausch versetzten Argonauten an ihr höheres Ziel mahnt und zur Weiterfahrt zwingt. In Pekićs parodistischer Version ist von der Erfüllung einer erhabenen Aufgabe gar nicht die Rede, sondern das ganze Unterfangen wird trivialisiert. Herakles verzichtet auf amouröse Abenteuer mit den Einwohnerinnen von Lemnos, weil er eine schlechte Erfahrung mit ihnen gemacht hat. In dieses Gebiet hat ihn der von König Eurystheus erteilte Auftrag gebracht, die Pferde des Diomedes aus Thrakien zu holen. Zu dieser Zeit fuhren die thrakischen Männer zu ihren lemnischen Nachbarinnen, um das Frühlingsfest mit ihnen zu feiern, so dass er sich, obwohl ungebeten, unter sie schlich. Gierig nach Frauen und volltrunken warf er unterwegs alle Thraker ins Meer und kam auf Lemnos nur in Begleitung seines Schildknappen Hylas an. Die Lemnerinnen, erpicht auf Männer, stürmten auf ihn los und er schlief mit tausend⁷³⁷ von ihnen, bis er völlig entkräftet war und sich genötigt sah, vor ihnen zu flüchten. Des Weiteren lässt sich in dieser Episode die Inversion eines im Mythos vorhandenen Motivs feststellen. Während es Herakles in der ursprünglichen Sage gelingt, seine Gefährten von der Insel wegzuführen, befolgen die Argonauten bei Pekić seinen Rat nicht, die Insel zu umfahren, und belügen ihn sogar. So erklärt Autolykos in für Herakles verständlichen Worten, dass sie sich den Göttern verpflichtet hätten, die folgende Arbeit in der lemnischen Hauptstadt Myrina zu vollbringen: „Von jeder Lemnerin müssen sie je eine Weiblichkeitslocke nehmen, um davon ein wollenes Trugbild des Widders zu weben, das sie in Kolchis gegen das echte Goldene Vlies eintauschen werden.“⁷³⁸ (ZR VII 201) So ein spielerischer Umgang des Autors mit seiner Vorlage zielt vor allem auf parodistische und humoristische Effekte ab.

Die Ereignisse am Hof des Königs Kyzikos stilisiert Pekić nach eigenem Ermessen um. Sein Kyzikos besitzt einen wertvollen Schatz, um den ihn selbst die Olympischen Götter beneiden, wie ein Kapitell der Herkulesssäulen, das vergoldete Ariadneknäuel, den aus Prometheus' Tränen angefertigten Kelch, die aus dem Schweiß des Atlas erzeugte Schale, die Schüssel der Göttin Isis sowie den in Windeln gewickelten Stein, den Rhea ihrem Brüdergemahl Kronos statt Baby Zeus untergeschoben hatte. Kyzikos wird somit nach dem Muster des letzten lydischen Königs Krösus, der für sein ungeheures Vermögen berühmt war, gezeichnet. Wie im Mythos treffen auch Pekićs Argonauten mitten im Hochzeitsgelage des Königs und seiner Braut

⁷³⁶ „Uspomena na njih trajaće večno. I dok Lemno traje, mornari s lađa, na pešćanom žalu južno od grada Mirine, vidaće uvek poneku ženu u crnoj odeći žalosti kako nešto po kamenjaru traži, ili kako, i to se pričalo, vrišteći suludo jaše neki usamljen kamen.“

⁷³⁷ Pekić hyperbolisiert die ohnehin übermäßige sexuelle Kraft des Herakles. Hiermit rekurriert der Autor auf eine der ersten Arbeiten des Helden. Im Alter von achtzehn Jahren jagte er fünfzig Tage lang den Löwen von Kithairon, bis er ihn endlich tötete. Währenddessen schlief er mit fünfzig Töchtern des Königs Thespios. Laut Pausanias machte er in einer einzigen Nacht Liebe mit allen fünfzig Mädchen (s. Graves 1974b: 90-91; Grant/Hazel 2005: 252).

⁷³⁸ „Od svake Lemnjanke moraju uzeti po kovrdžicu ženskosti da bi od njih ispleli vuneni privid Ovna koji će u Kolhidi zameniti za pravo Zlatno runo.“

Kleite ein, doch im weiteren Verlauf ändert sich der Inhalt dieser Episode. Kyzikos äußert den Wunsch, gleich wie seine halbgöttlichen Gäste zu werden. Um in „die heroische Bruderschaft“⁷³⁹ (ZR VII 319) aufgenommen zu werden, müsse er sich ihre Lebensphilosophie zu eigen machen, was bedeutet, dass er auf seine Reichtümer verzichten und stattdessen sich der Sammlung von Ruhm und Macht widmen müsse (s. ZR VII 315). Auf Anregung des Orpheus, für den alles Irdische vergänglich und somit belanglos ist, zerschmeißen die Argonauten die Wertgegenstände ihres Gastgebers. Widerwillig macht der König mit, da er sich vom gerade erworbenen Heroendasein die Unsterblichkeit erhofft. Diesen Zwischenfall auf dem Vermählungsfest fügt Pekić ein, um seine Idee vom Unterschied zwischen Helden- und Menschenwelt zu zeigen.

Weiterhin modifiziert Pekić das Ende der Kyzikos-Episode, in der er ums Leben kommt. Nach dem tragischen Vorfall vollziehen die Argonauten anstelle der Begräbnisspiele zu Ehren des Königs, wie der Mythos es bezeugt (s. Graves 1974b: 217), ein anderes Ritual: sie verzehren seinen Körper aus Befürchtung, dass sein Geist sie nach dem Tod verfolgen werde. Hier handelt es sich um die pragmatische Transformation nach Genettes Klassifizierung (s. Genette 1993: 429).

Im ursprünglichen Mythos ist der Tod nur weniger Argonauten überliefert. So wird Idmon von einem wilden Eber tödlich verwundet, Tiphys erkrankt und stirbt, Kanthos wird von einem Hirten getötet und Mopsos erliegt einem Schlangenbiss. Pekić modifiziert die Sterbeursache des Idmon, Tiphys und Mopsos und erweitert die Liste der Argonauten, die den Tod finden. So lassen Augias, Askalaphos, Admetos, Tiphys, Palaimon und Nauplios ihr Leben auf Lemnos. Ankaios der Große, Argos und Butes fallen im Kampf in der Stadt Kyzikos. Bei der Vernichtung der Kostbarkeiten auf der Hochzeitsfeier des Königs Kyzikos verwandelt sich Kaineus in eine korinthische Vase und wird von einem der Gäste gegen die Wand geworfen und zerschlagen. Noemis überzeugt Pelias' Sohn Akastos, dass die Argonauten beabsichtigen, ihn den Göttern zu opfern, so dass er auf einer Insel bleibt, wo Ortsansässige ihn enthaupten. Mopsos wird vom Blitzschlag des Zeus getroffen und Idmon und Phaleros werden von großen Wasserwellen in die Tiefe gezogen. Die drei letztgenannten Argonauten verunglücken, weil die Götter, wütend, dass sich auf dem Schiff ein Eindringling befindet, versuchen, den Unerwünschten zu töten. Im Endeffekt misslingt das Vorhaben der Götter, weil Noemis die Sitzplätze mit diesen drei tauscht. Euphemos und Atalante verbrennt der eherne Riese Talos. Echion stirbt plötzlich vor Angst, wenn Noemis als Argoanführer Befehle erteilt. All diese Todesfälle nutzt Pekić nicht nur, um mit der Vorlage zu spielen, sondern auch, um die listige Natur seines Haupthelden in den Vordergrund zu stellen.

6.2.7.3.3 Kontamination in Pekićs Argonautenroman

Die Erweiterung umfasst auch die Kontamination, bzw. die Mischung zweier oder mehrerer Hypotexte (s. Genette 1993: 359). Pekić verwebt ein ganzes Arsenal an anderen mythologischen Motiven in seine Argonautensage. Am Anfang des Romans begegnet Noemis den drei Moiren Klotho, Lachesis und Atropos, die, von einem Schiff, einem Pfahl und einem Pferdeapfel in Rätseln singend, sein Schicksal voraussagen. Bei den Kyaneischen Felsen bewahrheitet sich ihre

⁷³⁹ „herojsko bratstvo“

Prophezeiung, denn Noemis wird von den Argonauten ausgesetzt, an einen Pfahl gefesselt und mit Pferdedreck eingeschmiert. Pekić unterstreicht die Bedeutung, die die Schicksalsgöttinnen in der griechischen Mythologie hatten. An einigen Stellen im Roman verweist er darauf, dass nur die Moiren die volle Wahrheit wissen sowie den Lebensfaden der Götter wie der Menschen bestimmen können (s. ZR VII 528, 536, 551). Der Autor beruft sich auf den Glauben der alten Griechen, dem zufolge die Moiren selbst über die Götter herrschten. Selbst Zeus war ihnen untertan und konnte ihre Beschlüsse nicht beeinflussen (s. Graves 1974a: 39). In der Fesselung des Noemis an einen Pfahl ist die Fesselung des Odysseus an den Schiffsmast zu erkennen. Odysseus wird von Kirke vor den Sirenen, die mit ihrem hinreißenden Lied Matrosen in die Wassertiefen locken, gewarnt. Als er mit seiner Mannschaft an ihrer Insel vorbeisegelt, wird er an den Mast geschnürt, um dem verleitenden Gesang der Meerjungfrauen nicht nachzugeben (s. Graves 1974b: 351). Kirke verspricht Odysseus die Unsterblichkeit. Dasselbe verheißt die Göttin Demeter dem Haupthelden Noemis. Odysseus selbst taucht in Pekićs Argonautenroman auf. Der seit zehn Jahren irrfahrende Trojakrieger erfährt von Orpheus, dass in seiner Heimat Freier seine Frau Penelope zu einer Heirat drängen.

Eine weitere Anspielung auf die Erfahrungen des Odysseus stellt der Abstieg des Noemis in den Hades dar. In der Unterwelt begegnet Odysseus zahlreichen Schatten der Verstorbenen wie des Sehers Tiresias, seiner Mutter Antikleia, Agamemnon, Achilles, Patroklos, Aias, Minos, Tantalos, Sisyphos, Iokaste, Ariadne und viele anderen (s. ebd.: 350). Auch Noemis trifft im Totenreich viele Figuren aus der griechischen Mythologie. Mit Entsetzen stellt er fest, dass die Menschen sich auch nach dem Tod nicht ändern und ihr irdisches Leben nicht vergessen. So trauert Iokaste ihrem bitteren Schicksal nach, Antikleia wartet immer noch auf die Rückkehr ihres Sohnes Odysseus aus Troja, Eurydike liebt immer noch Orpheus und Achilles verfolgt Hektor, um sich an ihm für den Mord an Patroklos zu rächen. Sisyphos hat sein schlaues Gemüt behalten, denn er versucht, seinen Stein Noemis unterzuschieben, aber dieser durchschaut ihn. Dadurch, dass er sich von Sisyphos, der als „Meister der Schlaueit“⁷⁴⁰ (Grant/Hazel 2005: 478) galt, nicht überlisten lässt, unterstreicht Pekić einen wichtigen Charakterzug seines fiktiven Helden. Zu diesem Zweck erwähnt der Autor, dass es Sisyphos sogar geschafft hat, den Tod zu umgehen. Einmal fesselte er Hades und hielt ihn gefangen, als dieser von Zeus geschickt wurde, um ihn in sein dunkles Reich zu holen. Der Göttervater wollte Sisyphos bestrafen, weil er die Geheimnisse der Götter an Menschen verraten hatte. Schließlich befreit Ares den Unterweltgott und liefert ihm den Frevler aus. Im Totenreich angekommen, gelingt es Sisyphos, der mittlerweile seiner Gemahlin Merope befohlen hat, ihn nicht zu bestatten, Persephone zu erbitten, ihn freizulassen, um für sein eigenes Begräbnis zu sorgen. Obwohl er ihr verspricht, wiederzukehren, fehlt hiernach jedoch jede Spur von ihm (s. ZR VII 499; vgl. Graves 1974a: 195). Vom ewigen Steinroller erlernt Noemis die List, in einer Notsituation seinen Namen in permutierter Form zu benutzen, denn Sisyphos stellt sich ihm als Sophysis vor. So versucht Noemis, sich vor dem Gericht im Hades vor den Mordvorwürfen seiner Argomitreisenden zu verteidigen, indem er leugnet, ein Kentaur zu sein und sich für einen Menschen namens Simeon ausgibt. Auch Noemis' Nachkommen werden sich in gefährlichen Situationen dieser Taktik bedienen und ihren Nachnamen von Njagos in Njago und schließlich in Njegovan ändern.

⁷⁴⁰ „master of cunning“

In der Unterwelt weiter schweifend, begegnet Noemis dem Sänger Thamyris, der seine Leier repariert. Er forderte die Musen zum Wettsingen heraus und da er verlor, beraubten sie ihn seines Augenlichtes und seiner Musikbegabung (s. Grant/Hazel 2005: 354, 504). Thamyris zupft Noemis ein Haarbüschel aus, um dadurch die kaputten Saiten seiner Leier zu ersetzen, aber beim Spannen reißen die Haare.

Weiterhin trifft Noemis auf Theseus und Peirithoos, die auf Herakles warten, der sie befreien soll. Dem Mythos zufolge sind sie in die Unterwelt hinabgestiegen, um Persephone zu entführen, aber werden dabei von Hades erwischt und an einen steinernen Stuhl gefesselt. Je nach verschiedenen Versionen hat Herakles sie beide bzw. nur Theseus aus dem Totenreich erlöst (s. Graves 1974a: 331). Noemis sieht auch den vor ewigem Hunger und Durst gequälten Tantalos. Noemis' Höllenfahrt endet mit dem Gerichtsverfahren vor Hades und Persephone.

Hades gibt Noemis am Ausgang aus der Unterwelt einen Granatapfel, den dieser abweist. Von einer der Moiren war er schon vor einem Mann, der diese Früchte anbietet, gewarnt worden. Dies ist eine direkte Anspielung auf den Persephone-Mythos, denn sie hat den Granatapfel, der als Totenspeise gilt, von Hades genommen und davon gekostet, weswegen sie immer wieder zu ihm zurückkehrt (s. Graves 1974a: 79; Grant/Hazel 2005: 171).

Die Gestalt des Iphitos hat Pekić nach dem Vorbild des Pygmalion erschaffen. Iphitos ist in seiner Version ein Maler, dessen Figuren aus dem gemalten Bild heraussteigen und lebendig werden. Dem Mythos nach verliebte sich Pygmalion in Aphrodite und schuf eine Elfenbeinstatue nach ihrem Ebenbild. Er flehte die Göttin an, ihm eine Frau so schön wie seine Skulptur zu bescheren. Aphrodite erbarmte sich letztendlich seiner und hauchte Leben in die Statue ein (s. Graves 1974a: 189).

In Pekićs Roman kennt die Welt der Götter keinen Begriff des Eigentums. Um Orpheus diesen nahezubringen, lehrt Noemis ihn Dinge gegeneinander zu tauschen, wobei der Sänger sich beim Verzicht auf seiner Lyra am härtesten zeigt. Die Szene baut Pekić auf der Grundlage der Erzählung vom Tausch zwischen Hermes und Apollon ein. Als Kind stahl Hermes eine Herde edler Kühe des Apollon. Als dieser ihn fand, spielte der Knabe auf seiner vom Schildkrötenpanzer angefertigten Leier so bezaubernd, dass Apollon ihm anbot, seine Kühe gegen die Leier zu tauschen (s. Graves 1974b: 53-54). Als Beschützer der Kaufleute ist Hermes der beliebteste Gott des Noemis und seiner Nachfahren (vgl. Ahmetagić 2001: 34) und somit mit diesem identifizierbar, während Apollon als Schutzgott der Künste und der Musik ein Pendant zu Orpheus erscheint (vgl. ebd.).

In Pekićs Version bringt der ersonnene Argonaut Noemis den Schöpfer der Argonautenballade Orpheus ums Leben. Der Tötungsakt gleicht demjenigen, wie er im Mythos beschrieben ist, denn Noemis begeht den Mord getarnt als eine Mänade. Er streicht den Körper mit Wolfsmilchsaft ein, verziert den Kopf und den Stab, den er stets mit sich trägt und der aus dem Dachbalken des Hauses seines Pflegevaters Pholos geschnitzt war, mit Eichenkranz. So verummmt, überfällt er den Sänger und zerfleischt dessen Körper. Bekannt ist, dass die Mänaden bei den orgiastischen Festen sich die Körper bemalten sowie den Efeukranz und den Thyrsosstab trugen (s. Graves 1974a: 90-91). Die Veränderung des Objektes, in diesem Fall Eichen- statt Efeukranz sowie Noemis' Wanderstock statt Thyrsosstab, zählt Genette (1993: 429) zur pragmatischen Transformation.

Das weiße Mal auf der Stirn, das das Pferd Arion als erbliches Abzeichen auf Noemis und seine weiteren Nachfahren übertrug, ist ein Verweis auf den Mythos von Pelops. Um die Allwissenheit der Götter zu prüfen, schnitt Tantalos seinen Sohn Pelops in Stücke und setzte ihn anderen Olympiern als Speise vor. Seine göttlichen Tischgäste erkannten sofort den Betrug, außer Demeter, die um den Verlust der Kore trauerte und von der Schulter aß. Auf Zeus' Geheiß wurde der Knabe wieder belebt, wobei Demeter die verzehrte Schulter durch Elfenbein ersetzte. Deshalb haben alle Nachfahren des Pelops ein weißes Mal auf der Schulter (s. Graves 1974b: 22-24; Grant/Hazel 2005: 405).

Das weiße Mal auf der Stirn des Pferdes Arion fungiert als Symbol für die Erbsünde (vgl. Ahmetagić 2006: 118), da er in einem inzestuösen Verhältnis zwischen Demeter und Poseidon empfangen wurde. Außer der Erbsünde benutzt Pekić auch andere biblische Motive und auf diese Weise kombiniert er die antike Mythologie mit der christlichen Tradition. So wird mit dem Stab, den Noemis bei sich trägt und den er „den Wanderstock des Auszugs aus Arkadien“⁷⁴¹ (ZR VII 485) nennt, auf den Stab des Moses angespielt. Beim Auszug aus Ägypten trug Moses einen Stab, mit dem er Wunder wirkte. So teilt er mit diesem das Meer, damit die Israeliten vor den nachjagenden Ägyptern fliehen können (s. Die Bibel 1985: 73, Das 2. Buch Mose, Kapitel 14.21, 22) oder lässt mit seiner Hilfe in der Wüste eine Wasserquelle aus dem Felsen entspringen, damit sein Volk nicht verdurstet (s. Die Bibel 1985: 76, Das 2. Buch Mose, Kapitel 17.5, 6). Noemis' Wanderstock war ein Teil des Dachbalkens vom Haus seines Ziehvaters Pholos. Im Kampf mit den Kentaurern entriss Herakles die Dachlatte und benutzte sie als eine Keule, die er gegen Noemis schleuderte, aber ihn nicht traf. Noemis nahm die Latte als Stab mit sich als ein Erinnerungsstück an sein Heim in Arkadien. Später wird dieser Stab von Noemis' Nachkommen als Beweis ihrer kentaurenischen Herkunft aufbewahrt und bei jedem Umzug mitgenommen.

Der Dichter Orpheus sieht seiner äußeren Erscheinung nach Christus ähnlich: „Er trug eine weiße *Chlamys*, einen kurzen Reiseumhang, hatte Ledersandalen an den Füßen und das war alles.“⁷⁴² (ZR VII 74) Im Übrigen wird Orpheus in der christlichen Ikonografie als Personifizierung des Christus aufgefasst (s. Ahmetagić 2006: 61)⁷⁴³. Bei Pekić ist Orpheus im Gegensatz zu den anderen Argonauten als ein höheres, geistliches Wesen dargestellt (vgl. ebd.: 62). Seine erhabene Natur kommt zum Vorschein, wenn er sich aus Sehnsucht nach seiner geliebten Eurydike weigert, an der lemnischen Orgienfeier teilzunehmen (vgl. ebd.). In Noemis erkennt Ahmetagić Judas Iskariot. Noemis tötet Orpheus, der Analogien zu Christus aufweist, während Judas' Verrat am Gottmenschen zu dessen Verhaftung und Hinrichtung führte (vgl. ebd.: 64). Wie Jesus bei der Erscheinung vor seinen Jüngern drei Tage nach der Kreuzigung mit keinem einzigen Wort Judas' Verrat erwähnt, so verschweigt auch Orpheus seinen wahren Mörder (vgl. ebd.). Eine weitere Referenz auf die Bibel ist die idyllische Beschreibung Arkadiens, die an den Garten Eden erinnert. Zu guter Letzt erinnert Noemis als Stammvater des Njegovan-Geschlechts an einen biblischen Patriarchen.

⁷⁴¹ „putnički štap Izlaska iz Arkadije“

⁷⁴² „Odeven je bio u belu *hlamidu*, kratak putnički ogrtač, na nogama imao kožne sandale, i to beše sve.“

⁷⁴³ Über die Verbindung von Orpheus und Christus spricht auch Miloš Đurić in seinem Aufsatz *Orfizam i helenska filozofija (Orphik und die hellenische Philosophie)*, s. Đurić 1955: 258.

Das Vorhandensein der biblischen Motive hat der Autor in seinem KommentARBuch zu *Das Goldene Vlies* selbst erläutert (s. Pekić 1997: 153-155). Seiner eigenen Interpretation zufolge ist das glückliche Leben von Adam und Eva im Paradies mit dem glücklichen Leben von Arion und Nephele in Arkadien zu vergleichen (ebd.: 153). Wie im christlichen Mythos ist auch bei Pekić dieses Glück nicht vollkommen und diese Unvollkommenheit des Glücks symbolisiert das weiße Mal auf der Stirn Arions (ebd.: 153-154). Adams Erkenntnisdrang entspricht der Sehnsucht Arions nach Menschwerdung. Die Vertreibung des Noemis aus Arkadien gleicht der Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradies (ebd.: 154). Wie der Mensch nach dem Tod je nach Verdienst ins Paradies oder in die Hölle kommt, so steht auch Noemis vor zwei Möglichkeiten. Demeter bietet ihm ein Leben im Paradies, aber wegen seiner begangenen Sünden endet er in der Hölle, die in diesem Fall die menschliche Geschichte ist (ebd.: 155). Wie der Mensch aus dem Paradies zu einem mühsamen Leben voller Leiden und dem Verlust der Unsterblichkeit verurteilt wurde, so müssen sich die Nachkommen des Noemis durch die Geschichte abplagen (vgl. ebd.: 154). Letztendlich ist die Gerichtsverhandlung im Hades gegen Noemis mit dem Jüngsten Gericht gleichzusetzen (ebd.: 155). Hinzugefügt sei, dass der Roman mit dem Brand in Turjak endet, der an die Apokalypse aus der Offenbarung des Johannes erinnert.

Auch die nordische Mythologie wird in Pekićs Argonautenroman miteinbezogen. So greift der Autor auf die Legende von Ragnar Lodbrog und Prinzessin Aslog zurück. Der Sage zufolge, die Saxo Grammaticus in seiner *Geschichte Dänemarks* aus dem 12. Jahrhundert aufzeichnet, stellte der dänische König Ragnar Lodbrog Prinzessin Aslog auf die Probe, um sich zu vergewissern, dass sie seines Heiratsantrags würdig ist. Er befahl ihr, weder zu Fuß noch zu Pferde, weder bekleidet noch unbekleidet, weder satt noch hungrig, weder in Begleitung noch allein zu ihm zu kommen. Sie erschien daraufhin auf einer Ziege reitend, trug ein Fischernetz, hielt eine Zwiebel zwischen den Zähnen und führte einen Hund mit (s. Graves 1992⁷⁴⁴). Vergleichsweise gibt Persephone Noemis folgende Anweisungen für den Ausstieg aus dem Hades:

„Sie sagte zu ihm, er müsse sich so anziehen, dass er weder bekleidet noch nackt ist, in der Hand müsse er einen Sack, der weder voll noch leer sein sollte, sowie einen Stab, der ihm gehörte und gleichzeitig nicht gehörte, tragen. Auf dem Kopf müsse er eine Mütze, die eine ist und nicht ist, haben. An seiner Seite müsse er jemanden haben, der weder Gott noch Mensch ist, so dass sie ihm einen schwarzen Wolf mitgeben werde. Zu Fuß dürfe er nicht gehen, aber auch nicht fliegen, so dass sie ihm ein schwarzes Pferd mitgeben werde.“⁷⁴⁵ (ZR VII 535)

Noemis hatte bereits ein nur mit ein paar Schleudersteinen gefülltes Bündel sowie seinen Wanderstock, der vom Dachbalken seines Hauses in Arkadien stammte. Am Ausgang aus der Hölle

⁷⁴⁴ s. Kapitel: Die Dreifältige Muse (<https://arsfemina.de/die-wei%C3%9F-g%C3%B6ttin/die-dreif%C3%A4ltige-muse>)

⁷⁴⁵ „Reče mu da se obući mora tako da nije ni odeven ni go, u ruci da mora držati vreću što nije ni puna ni prazna, i štap koji i jeste i nije njegov. Na glavi mora imati kapu koja to jeste i nije. Sa sobom mora imati nekog ko nije ni Bog ni čovek, pa će mu crnog vuka dati. Peške ne sme ići, ali ni leteti, pa će mu dati crnog konja.“

„stieß Noemis in einer feuchten Höhle auf einen Toten, der mit einem schwarzen Leichentuch in der Form einer *Chlamys* bedeckt war und nahm es als Umhang, um weder nackt noch bekleidet zu sein. Unterwegs fand er ein Stück schwarzes Schaffell und bedeckte seinen Kopf damit, so dass er eine Mütze aufhatte und gleichzeitig barhäuptig war. Etwas weiter weg kamen ihm ein schwarzer Wolf und ein schwarzes Pferd entgegen, ein Geschenk der Persephone, damit er weder in Gesellschaft eines Gottes noch eines Menschen war, damit er weder lief noch flog.“⁷⁴⁶ (ZR VII 547).

Eine Arbeitsweise von Pekić beim Umgang mit Quellen ist, mehrere Mythologeme zu einem verschmelzen zu lassen. So verflucht der Autor die Geschichte des Pferdes Arion mit jenen von Nephele, den Amazonen und den Mänaden. Wie die Überlieferung erzählt, ist Arion ein Produkt der Inzucht zwischen Demeter und ihrem Bruder Poseidon. Pekić amplifiziert die verfügbare Geschichte und schreibt einen neuen Mythos von diesem Wunderpferd. Er lässt es mit der Wolkengöttin Nephele in eine Liebesbeziehung treten, aus der das Kentaurengeschlecht hervorgeht. Die Wahl der Nephele ist logisch, denn sie hat das Goldene Vlies geschickt, um ihre Kinder Phrixos und Helle vom Opferaltar zu retten. Durch ihre Gestalt werden die Kentauren- und Argonautensage miteinander verbunden.

Graves beschreibt Arion als „das schwarzmähnige Pferd“ (Graves 1974b: 169). Bei Pekić hat er ein weißes Mal auf der Stirn als Zeichen dafür, dass er aus einer inzestuösen Verbindung entsprossen ist. Im Rudel arkadischer schwarzer Wildpferde war er der einzige mit einem Schandmal, weswegen er von seinen Artgenossen geächtet wurde. Einsam und ausgestoßen zog er sich in eine Grotte zurück. Als Dionysos mit seinen Mänaden durch Arkadien zog, fiel Arion ein Mädchen namens Nephele auf, die Amazonenanführerin war. In Liebe entbrannt, sehnte er sich danach, ein Mensch zu werden. Zunächst versuchte er, seine äußere Form zu verändern, aber als seine Anstrengungen, auf zwei Beinen zu laufen, misslangen, nahm er sich vor, sich das menschliche Benehmen anzueignen. Er bildete sich ein, dass er sich seines großen Gliedes schämte und verbarg es hinter einem Olivenzweig. Das ist ein Verweis auf die biblische Erzählung von Adam und Eva, die mit einem Feigenblatt ihre Blöße bedecken, nachdem sie vom Baum der Erkenntnis gegessen haben. Weiterhin merkte Arion, dass Eigentum den Unterschied zwischen Menschen ausmachte und fing an, unnötige Sachen zu sammeln. Da er sich immer einsamer fühlte, versuchte er Selbstmord zu begehen, indem er sich von einem Felsen in den Pferdefriedhof warf. Unter aufgestapelten Gebeinen befand sich eine verirrte Mänade, in der Arion seine geliebte Amazone wiedererkannte. Im erotischen Rausch zerstückelte sie seinen Körper und verzehrte rituell sein Fleisch. Schließlich entpuppte sie sich als die irdische Gestalt der Wolkengöttin Nephele. Während des Liebesakts nannte sie ihren Liebhaber „*Ixion*, die Mondkraft“⁷⁴⁷ (ZR VII 615) sowie „die Goldene Mistel“⁷⁴⁸ (ZR VII 615). Beide Epitheta gehen auf die Bedeutung des Namens *Ixion* zurück, die Graves in seiner *Griechische Mythologie* folgenderweise erklärt: entweder ist er aus *ischys* („Stärke“) und *io* („Mond“) zusammengesetzt

⁷⁴⁶ „u nekoj vlažnoj špilji naiđe Noemis na mrtvacu prekritog crnim pokrovom u obliku *hlamide*, te ga za ogrtač uze da ne bude ni go ni odeven. Putem naiđe okrajak crnog ovčijeg krzna i njime glavu pokri da kapu ima, a i golglav bude. Još dalje ga sretoše crni vuk i crni konj, dar Persefonin, da ne bude u društvu ni Boga ni čoveka, da niti hoda nit leti“

⁷⁴⁷ „*Iksionom*, Mesečevom Snagom“

⁷⁴⁸ „Zlatnom Imelom“

oder stammt von dem Wort *ixias*, was ‚Mistel‘ heißt (Graves 1974a: 187). Hiermit knüpft Pekić an den originalen Mythos an, der besagt, dass Nephele ursprünglich eine Wolke war, die Zeus in ein Abbild der Hera verwandelte, als Ixion, der König der Lapithen, sie zu verführen versuchte. Die Legende erzählt weiter, dass Ixion und Nephele ein Mischwesen aus einem Menschen und einem Pferd zeugten (ebd.). Pekić korrigiert den Mythos, indem er den ersten Kentauren tatsächlich aus der Verbindung eines Menschen und einem Pferd entspringen lässt.

Pekićs Wahl für die Kentauren rührt von seinem Anliegen her, die Geschichte des Balkans⁷⁴⁹ zu erzählen. In Band VII taucht der Autor tief in die Vergangenheit ein, in die Zeit der hellenischen Kolonisation Südosteuropas. Wie er in seinen autopoetischen Kommentaren erklärt (s. Pekić 1997: 92, 125, 290), waren die Kentauren Ureinwohner des Balkans. Zusammen mit den Lapithen gehörten sie zu den pelasgischen Volksstämmen. Diese zwei Bevölkerungsgruppen bekriegten sich oft gegenseitig, bis die Lapithen letztendlich die Kentauren aus Thessalien ins südliche Arkadien verdrängten. Dieser Kampf, die Kentaumachie genannt, fand Niederschlag im Mythos (s. Graves 1974a: 327-330). Pekić erwähnt, ohne die Quelle anzugeben, eine andere Deutung, der zufolge die Lapithen ein hellenischer Stamm waren, so dass der Mythos eigentlich vom Sieg der Griechen über die primitiven prähellenischen Stämme spricht (s. Pekić 1997: 92, 125). Die Fehde zwischen diesen zwei Stammesverbänden wird im Roman *Das Goldene Vlies* auf den Konflikt zwischen dem Kentauren Noemis einerseits und den Lapithen Mopsos und Kaineus andererseits übertragen.

Bei der Beschreibung der Kentaurenschlacht hält sich Pekić an die überlieferte Sage, wandelt sie aber in einigen Details ab. Dem Mythos zufolge kam es auf der Hochzeit des lapithischen Königs Perithoos mit Hippodameia, der Tochter des Bienenmeisters Butes, zu einer Auseinandersetzung. Die wilden Kentauren waren so betrunken, dass sie sich an den Frauen der Gastgeber vergriffen. Eurytion versuchte die Braut zu vergewaltigen, aber Theseus rettete sie. Eurytion wurden daraufhin Nase und Ohren abgeschnitten (s. Graves 1974a: 328). Bei Pekić wird Eurytion von Peirithoos erwürgt und entmannt. In der Schlacht, die sich hierauf entspannt, wurden die Kentauren aus Thessalien ins südliche Arkadien verbannt. Schließlich wird das Kentaurengeschlecht von Herakles vernichtet. Auch in diese Episode bringt Pekić Änderungen ein. Als Herakles geschickt wurde, den Erymanthischen Eber zu fangen, kehrte er beim Kentauren Pholos ein und erinnerte seinen Gastgeber an ein Fass Wein, das der Gott Dionysos allen Kentauren gestiftet und ihnen dabei befohlen hat, es nicht zu öffnen, bis Herakles eines Tages vorbeikäme. Als andere Kentauren den Wein rochen, wurden sie böse, dass ihr gemeinsames Eigentum ausgeschenkt wird und stürmten auf Herakles los, der sich mit seinen mit dem Blut der Hydra vergifteten Pfeilen verteidigte. Ein Pfeil durchbohrte Elatos' Arm und traf Cheiron, der eigentlich unsterblich war, aber da die Wunde unerträgliche Schmerzen verursachte, erbat er sich von Zeus, den Tod des Prometheus auf sich zu nehmen⁷⁵⁰. Nach dem

⁷⁴⁹ zu Topos des Balkan im Roman *Das Goldene Vlies* s. Dobrivoje Stanojević (2009): Topos Balkana u Zlatnom runu Borislava Pekića. In: Pijanović Petar /Aleksandar Jerkov (Hrsg.): *Poetika Borislava Pekića. Preplitanje žanrova*. Beograd: Institut za književnost i umetnost/Službeni glasnik, S. 329-336

⁷⁵⁰ Einer Version zufolge befreite Herakles den an den Kaukasus gefesselten Prometheus, indem er den Adler, der an der Leber des Titanen fraß, mit seinem Pfeil erschoss. Eine andere Version besagt, dass Zeus angeordnet hat, dass Prometheus erlöst werden kann, wenn sich ein Unsterblicher bereit erklärt, statt seiner zu sterben, und dies war der

Kampf mit Herakles zog Pholos aus einem toten Verwandten den giftigen Pfeil heraus, ließ ihn versehentlich auf seinen Fuß fallen und erlag den Wunden (s. Graves 1974b: 108). Pekićs Hinzuschreibung des Mythos bezieht sich auf den Beitrag des Noemis zum Untergang der Kentauren, denn Noemis war es, der die Kentauren gegen Herakles aufhetzte, als dieser von Pholos mit dem Wein des Dionysos bewirtet wurde. Herakles tötete zahlreiche seiner Angreifer mit Pfeilen und dem herausgerissenen Dachbalken des Hauses des Pholos, das infolge dessen einstürzte. Wie im überlieferten Mythos drang ein Pfeil durch den Arm des Elatos und traf Cheiron am Knie. Im weiteren Verlauf weicht Pekićs Version in einigen Einzelheiten vom Original ab. Erstens ist Pholos bei ihm der Vater des Elatos, zweitens stirbt Elatos infolge der Verwundung und drittens zieht Pholos absichtlich den Pfeil aus dem toten Körper seines Sohnes und durchbohrt sich damit. Diese Episode nutzt Pekić, um seinem erdichteten Argonauten eine göttliche Herkunft zu verleihen. Bevor Pholos den letzten Atemzug macht, verrät er seinem Pflegesohn Noemis, dass Cheiron sein echter Vater ist. Weiterhin spielt Pekić mit den vorliegenden Motiven wie im Fall der Absprache zwischen Cheiron, Zeus und Prometheus. So wirft sich der von der Verletzung gequälte Cheiron von einer Klippe ins Meer und befindet sich hernach auf der Flucht, weil er zu vermeiden versucht, Prometheus im Hades zu ersetzen. Hier ist noch ein Beispiel des parodistischen Umgangs, den der Autor bei seiner Mythenbearbeitung betreibt.

Mit der Verwandlung Simeon Gazdas in eine Tiergestalt knüpft Pekić an die literarische Tradition an, vor allem an Ovids *Metamorphosen* und Franz Kafkas Erzählung *Die Verwandlung*, in der Gregor Samsa eines Morgens plötzlich als ein Käfer aufwacht.

Die wichtigste Kontamination, die der Roman *Das Goldene Vlies* beinhaltet, ist die Vermischung der Argonautensage mit dem Demeter- und Kore-Mythos. Da dieses Motiv für die pragmatische Transposition eine ausschlaggebende Rolle spielt, werden wir es in Kapitel 6.2.7.4.3, das dieses Verfahren behandelt, besprechen.

6.2.7.4 Semantische Transposition in *Das Goldene Vlies*

Die folgenden Unterkapitel gehören alle zu den drei Arten der semantischen Transposition gemäß des Genetteschen Theoriemodells: die diegetische, rein semantische und pragmatische Transposition.

6.2.7.4.1 Diegetische Transposition in Pekićs Argonautenroman

Was die räumliche und zeitliche Darstellung betrifft, spielt die Handlung auf zwei Ebenen, der mythischen und der historischen. Der mythische Raum ist das antike Hellas, während die historischen Ereignisse auf den Balkan-Gebieten inszeniert werden.

Für die Romankomposition ist das Konzept der Zeit von ausschlaggebender Bedeutung. Es lassen sich, wie bereits erwähnt, zwei Zeitebenen unterscheiden: die historische Zeit und die

weise Kentaure Cheiron, der durch die von Herakles' Pfeil zugefügte Wunde große Qualen zu leiden hatte (s. Kerényi 1968a: 174-175).

mythologische Zeit (s. Lazić 2013: 199, Ahmetagić 2013: 159)⁷⁵¹. Die historische Zeit umfasst beinahe siebeneinhalb Jahrhunderte, ausgehend von 1205, wenn Noemis, der Stammvater der Familie Njegovan, aus dem Mythos in die Geschichte vertrieben wird, bis hin zu 1941, wenn Simeon Gazda durch die Verwandlung in das schwarze Pferd Arion zu den mythischen Ursprüngen zurückkehrt. Damit schließt sich der Kreis, der aus dem Mythos in die Geschichte und wiederum aus der Geschichte in den Mythos führt. Im Roman stehen die historische und die mythologische Zeit in einem Spiegelverhältnis zueinander. Nach Pekićs Auffassung dient der Mythos als Muster, nach dem die Geschichte in Zeit und Raum verwirklicht wird (vgl. Lazić 2016: 201). Als „Sammelpunkt der Archetypen“⁷⁵² (Ahmetagić 2001: 130) bestimmt der Mythos die historischen Abläufe. So wiederholen sich die Ereignisse des Noemis in der mythischen Welt bei seinen Nachfahren in der historischen Wirklichkeit (s. Kapitel 6.2.7.4.3.2). Damit bestätigt sich die Universalität der mythischen Vorlage, in der die Essenz der menschlichen Natur enthalten ist (vgl. Ahmetagić 2001: 130). Die unendliche Wiederholbarkeit ist ein Charakteristikum der mythischen Urzeit, wie Mircea Eliade in seiner Abhandlung *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen* festgestellt hat (s. Eliade 1957: 40). Der Mythos erzählt, so Eliade, eine heilige Geschichte, die sich am Uranfang der Zeit zugetragen hat (ebd.: 56) und die in der profanen Zeit durch Feste und Rituale immer wieder gegenwärtig gemacht wird (s. ebd.: 40, 46). Bei Pekić wird die heilige Geschichte von der Teilnahme des Urvaters der Njegovans an der mythischen Argonautenfahrt nicht durch Rituale vergegenwärtigt, sondern in ihren Einzelteilen in historisch bedingten Gegebenheiten immer von neuem materialisiert.

Für die historische Zeit sind Chronologie und Kausalität kennzeichnend, während in der mythologischen Zeit Simultaneität, d. h. ein Nebeneinanderbestehen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, herrscht (vgl. Ahmetagić 2001: 131). Auch die Zyklizität, die im Kreislauf der Natur ihren Ursprung findet, ist den mythischen Denkformen eigentümlich (vgl. Lazić 2016: 210). In Pekićs Roman kann man aufgrund dieser Kategorien keine klare Trennlinie zwischen historischen und mythologischen Zeitebenen ziehen. Auf der einen Seite erscheint das zyklische Zeitkonzept im historischen Rahmen des Romans, womit Pekić „die Geschichte mythisiert“⁷⁵³ (Ahmetagić 2013: 165). Auf der anderen Seite wird die Kausalität als Eigenart der objektiv historischen Zeit in die mythische Erzählung eingeführt (vgl. ebd.). Auch der Autor selbst hat davon in seinen Kommentaren zum Roman *Das Goldene Vlies*, getitelt *U traganju za zlatnim runom (Auf der Suche nach dem Goldenen Vlies)* geschrieben:

„Der Mythos ist zeitlos ausschließlich in Bezug auf die chronologische, lineare Zeit, die die Säule unserer Menschheitsgeschichte darstellt. Im Mythos selbst verläuft eine Zeit, die wie jede Zeit linear ist, er stellt

⁷⁵¹ Mit der Untersuchung der Zeitkonzeption im Roman *Das Goldene Vlies* befassen sich die Studie von Nebojša Lazić: *Vreme i prostor u Zlatnom runu Borislava Pekića* (2016) und der Aufsatz desselben Autors: „Izgradnja vremena u Zlatnom runu Borislava Pekića“ (2013), sowie der Artikel: „U traganju za izgubljenim runom: Konceptija vremena u Zlatnom runu Borislava Pekića“ (2013) von Jasmina Ahmetagić. Das Problem der Zeit wird auch in Jasmina Ahmetagićs Studie *Antički mit u prozi Borislava Pekića* (2001) angeschnitten.

⁷⁵² „stecište arhetipova“

⁷⁵³ „istorija mitizovana“

eigentlich das Ergebnis des Zusammenflusses gewisser Ursachen, die gewisse Folgen erzeugen, die aber immer aus deren Ursachen hervorgehen.“⁷⁵⁴ (Pekić 1997: 229)

Die Idee der ewigen Wiederkehr des Gleichen war im antiken philosophischen Denken unter den Pythagoreern, Stoikern und Platonikern verbreitet (s. Eliade 1957: 65). In der modernen Philosophie vertrat sie Friedrich Nietzsche. Die ewige Wiederkehr des Gleichen findet in Pekićs Roman in den Leben der verschiedenen Generationen der Familie Njegovan während ihrer historischen Existenz statt, hat aber ihre Wurzeln im Schicksal ihres Urahnen Noemis in der mythologischen Zeit. So wird Noemis bei der Vertreibung von der Argo am Schiffsmast festgebunden und mit Pferdedreck eingeschmiert. Diese Szene findet ihre Entsprechung beim achtjährigen Simeon Lupus, der von anderen Knaben an einen Pfahl gebunden und mit Kot bestrichen wird. Simeon Moshopolit stirbt, indem er von den Türken auf den Pfahl gespießt wird. Simeon Hadžija springt aus dem Fenster und schlägt mit dem Kopf auf einen Balken auf. Die Parallele zum Mast, an den Noemis gebunden wird, findet Jelena Lukić auch im Sessel, in dem der bewegungsunfähige und sterbende Simeon Gazda sitzt. Sein Sohn Stefan befestigt mit einer Stecknadel den Mantel des Gazda an die gepolsterte Stuhllehne (s. Lukić 2001: 247-248; s. auch ZR VI 388). Die Zerstörung des Palastes des Königs Kyzikos wiederholt sich im revolutionären Jahr 1848 in der Residenz des Simeon Lupus am Stephansplatz in Wien, in der Nacht der Übergabe der Stadtschlüssel durch die Türken im Jahr 1867, wenn der übergeschnappte Simeon Hadžija die feiernde Masse ins Haus lässt, sowie am Weihnachtsabend 1941 in Turjak, wenn die JUB-Arbeiter in das Grundstück der Familie Njegovan-Turjaški einbrechen. „Der uralte Erzfeind des Genos Njegovan“⁷⁵⁵ (ZR VII 557) ist das „*pirkea*“ (ZR VII 557), das Feuer. Noemis' Vertreibung aus dem Mythos wird von Flammen begleitet. Sobald er in die Geschichte eintritt, gerät er mitten in das Kriegsgeschehen. Die Schrecken des Krieges werden auch das Schicksal seiner Nachkommen in den darauffolgenden Jahrhunderten prägend beeinflussen. So zwingen die durch historische Turbulenzen verursachten Brandverwüstungen die Familie immer wieder zum Ortswechsel und Neuanfang. Vor dem Feuer flüchten sie aus Adrianopel, Konstantinopel, Moscopole, Belgrad, und es holt sie wieder am Vorabend des Kriegsausbruchs beim Familienbeisammensein in Turjak ein.

Durch die Zyklizität ist auch der Übergang aus der mythischen Existenz in die historische Wirklichkeit gekennzeichnet. Diese Zyklizität wird durch „die doppelte Metamorphose“⁷⁵⁶ (Lazić 2016: 207) zwischen Pferd und Mensch realisiert. Der Urvater der Njegovans ist das göttliche Pferd Arion, in das sich nach vielen Generationen Simeon Gazda zurückverwandelt. Arion hatte einen weißen Fleck auf der Stirn als Schandzeichen wegen einer inzestuösen Beziehung seiner Eltern Poseidon und Demeter. Dies hatte zur Folge, dass er aus der Gemeinschaft seiner Artgenossen ausgeschlossen wurde, weshalb er nach Menschwerdung strebte. Dahingegen haben seine Sprösslinge den umgekehrten Wunsch, nämlich die Gestalt eines Pferdes wieder anzunehmen. Das Leben in der empirischen Realität, zu dem Noemis

⁷⁵⁴ „Mit je bezvremen isključivo u odnosu na hronološko, linearno vreme koje predstavlja kostur naše ljudske istorije. U samome mitu, međutim, odvija se jedno vreme koje je kao i svako vreme linearno, on predstavlja, u stvari, plod spoja izvesnih uzroka kojima slede izvesne posledice, ali slede uvek iza uzroka.“

⁷⁵⁵ „drevni dušmanin genosa Njago“ (ZR 557)

⁷⁵⁶ „dvostruka metamorfoza“

wegen begangener Sünden verurteilt worden ist, wird als „die Hölle“ (Pekić 1997: 148, 155; s. auch Lazić 2016: 164; Lukić 1997: 13) erfahren, so dass Simeon Gazda sich nach einer perfekten Form in einer höheren Existenz sehnt. Letztendlich gelingt es ihm, sich in ein vollkommen schwarzes Pferd, diesmal ohne den weißen Fleck, zu verwandeln und in die Urheimat seiner Vorfahren, in das mythische Arkadien, zurückzukehren. Pekić kontrastiert, wie Nebojša Lazić feststellt, die mythische Welt der Freiheit und die historische Welt der Notwendigkeit (Lazić 2016: 201), wobei Arkadien eine Utopie und die menschliche Geschichte eine Antiutopie darstellt (s. ebd.: 164). Auch Jasmina Ahmetagić sieht Arkadien als „ein utopisches Konzept“⁷⁵⁷ (Ahmetagić 2013: 160), einen Raum „außerhalb der Geschichte und außerhalb der Materie“⁷⁵⁸ (ebd.: 168), in dem wahres Glück erreicht werden kann (ebd.: 160). Wenn die Familie glaubt, das Goldene Vlies, „ein Symbol für irdischen Reichtum und Macht“⁷⁵⁹ (Lazić 2016: 237) errungen zu haben, begreift Simeon Gazda, dass dies alles eine Täuschung ist und dass die jahrhundertelangen Bemühungen seiner Vorfahren, zu diesem Ziel zu gelangen, sinnlos waren, weswegen er zum ewigen Leben im Mythos zurückkehrt (vgl. ebd.). Pekić schreibt in seinen Kommentaren zum *Goldenen Vlies*, dass es nach der Rückkehr des letzten Simeon nach Arkadien keine neue Inkarnation gebe (Pekić 1997: 47). Dabei soll das schwarze Pferd als „ein Symbol der ewigen Urform, eigentlich eine Kunstdarstellung des Nirwana“⁷⁶⁰ (ebd.: 95) verstanden werden. Trotzdem suggeriert das Ende des Romans einen neuen Lebenszyklus, eine erneute Wiederkehr des Gleichen⁷⁶¹:

„die Geschichten aus dem Altertum erzählen, dass Heroen aus den Fußspuren im Sand, die sie selbst eingedrückt haben, als sie einst an unseren Ufern landeten, wieder hervorwachsen werden, dass die Kielwasser ihre verschollenen Schiffe, die sie zu uns gebracht haben, zurückholen werden, und dass nichts schwindet, nichts, was in das Buch des Lebens eingetragen wird, gelöscht wird.

Alles kehrt wieder.

Darum pass auf dich auf, Arion!

Hörst du den Jauchzer in der Nacht und der Nephelē Ruf?

Dionysos ist zurück in Arkadien.

Und wenn du jemals wieder ein Mensch sein willst, obwohl ich nicht glaube, dass du es möchtest, und noch weniger, warum du dir so etwas Verrücktes herbeiwünschen würdest, gedenk deiner *V e r g a n g e n h e i t*, deines *B e s i t z e s* und deiner *N a c h k o m m e n s c h a f t*.

S i e w a r t e n a u f d i c h.“⁷⁶² (ZR VII 621-622)

⁷⁵⁷ „utopijski koncept“

⁷⁵⁸ „izvan istorije i izvan materije“

⁷⁵⁹ „simbol zemaljskog bogatstva i moći“

⁷⁶⁰ „simbol večne prvobitne forme, u stvari umetnička slika nirvane“

⁷⁶¹ Die Kommentare enthalten nur Entwürfe, nicht die endgültige Version des Romans.

⁷⁶² „priče iz starina vele da će iz ljudskih stopa u pesku ponovo izrasti Heroji koji su ih utisnuli kad su se na naše obale iskrcavali, da će tragovi u vodi vratiti svoje iščezle lađe koje su ih do nas dovele, i da ništa ne iščezava, ništa se što u Knjigu života uđe ne briše.

Sve se vraća.

Zato se čuvaj Arione!

Čuješ li klicanje iza noći i Nefelin zov?

Dionis je opet u Arkadiji.

I ako još jednom poželiš da budeš čovek, mada ne verujem da ćeš hteti, ni zašto bi tako nešto ludo želeo, seti se svoje *P r o š l o s t i*, *P o s e d a* i *P o t o m s t v a*.

Bei der Gestaltung der Zeit in der mythologischen Erzählung des siebten Bandes des *Goldenen Vlieses* stützte sich Pekić auf die Zeitauffassung im Mythos, die von den Anthropologen Mircea Eliade, Ernst Cassirer, Karl Kerényi und Claude Lévi-Strauss vertreten wird (s. Pekić 1997: 380). Cassirer zufolge besteht im Mythos die „Zeitlosigkeit“ (Cassirer 2010: 125). Im Gegensatz zur objektiv-historischen Zeit, in der eine Abfolge von früheren und späteren Zeitabschnitten deutlich zu unterscheiden ist, ist Cassirer zufolge eine „Scheidung der einzelnen Zeitstufen [...] dem Mythos fremd“ (ebd.: 130-131). Diese Zeitlosigkeit Cassirers begreift Pekić als Simultaneität:

„jede Zeitlosigkeit des Mythos ist in erster Linie als Allzeitigkeit zu verstehen. Andernfalls würden wir uns in einer Situation befinden, in der wir einen zeitlosen Mythos gleichzeitig für etwas völlig Außerzeitliches und mithin Außerexistentes erklären. Nur indem wir die Zeitlosigkeit als Allzeitigkeit definieren, umfassen wir den Mythos und die Zeit in dieselbe Kategorie“⁷⁶³ (Pekić 1997: 380)

In einer solchen Allzeitigkeit gibt es keine Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, kein Vorher und kein Nachher, wie Orpheus erklärt: „Die Zeit gibt es nicht. [...] Alles geschieht in ein und demselben Moment. Die Zukunft ist schon vorbei und die Vergangenheit wird erst kommen“⁷⁶⁴ (ZR VII 232). Bei der ersten Begegnung mit Noemis singt Orpheus von einer glorreichen Reise der Heroen um das Goldene Vlies. Aus dem Lied geht aber nicht hervor, ob das Unterfangen in Vorbereitung befindlich ist oder ob es bereits abgeschlossen ist. Die Verwischung der Grenzen zwischen Vergangenen und Zukünftigem sieht man auch bei der Versammlung der Helden in Iolkos, als Orpheus seine Verspätung damit rechtfertigt, dass er die Fahrt der Argonauten und deren Suche nach dem Goldenen Vlies besingen musste, obwohl diese in dem Augenblick noch nicht abgereist waren.

Das mythische Zeitkonzept wird in Pekićs Roman zum Anlass für ironische Kommentare. Die Abschaffung der Zeit in der mythischen Welt hat zur Folge, dass ein Ereignis endlos aufgeschoben werden kann. So sind die Heroen bei der Ausführung ihrer Aufgaben überaus träge: „Die Nichtexistenz der Zeit machte jede Eile überflüssig [...], denn sie könnten nach Belieben, da für sie keine Zeit bestand, die scheinbare Verspätung nachholen und nach einer Million Jahren Verzögerung rechtzeitig sein“⁷⁶⁵ (ZR VII 227).

Die Transgression der Zeitebenen wird auch in der Vision des Orpheus vom Untergang Trojas, der etwa zwei Generationen nach der Argonautenfahrt stattfand (s. Graves 1951: 12), vorgenommen. Dieses in der Zukunft liegende Ereignis löst unter den Besatzungsmitgliedern einen heftigen Streit und sogar eine Schlägerei aus, weil sie sich darüber nicht einigen können, wessen Nachkommen sich in der Schlacht besonders ausgezeichnet haben. Bei einer Gelegenheit

Č e k a j u t e.”

⁷⁶³ „svaku bezvremenost mita treba u stvari u prvom redu shvatiti kao svezvremenost. U protivnom, našli bismo se u situaciji da jedan mit koji je bezvremen istovremeno proglasimo nečim što se nalazi potpuno izvan vremena, pa dakle i iznad postojanja. Jedino definicijom bezvremenosti kao svezvremenosti obuhvatamo i mit i vreme u istu kategoriju.“

⁷⁶⁴ „Vreme ne postoji. [...] Sve se u isto vreme dešava. Budućnost je već prošla, a prošlost će tek doći“

⁷⁶⁵ „Nepostojanje vremena svaku je hitnju činilo izlišnom [...] jer, budući da za njih vremena nema, kad god im je volja mogli su prividno zakašnjenje nadoknaditi, i posle milion godina kašnjenja baš na vreme biti.“

schmeichelt Noemis Peleus, indem er ihn mit dem Titel „Vater des berühmten Achilles, des Siegers über Hektor“⁷⁶⁶ (ZR VII 333) anspricht. Die kausalchronologische Zeitabfolge wird mit der Einführung des Odysseus in die Argonautengeschichte noch einmal durchbrochen. Nach dem Fall Trojas befindet er sich bei der Suche nach dem Weg zu seiner Heimat Ithaka seit zehn Jahren auf einer Irrfahrt. Der Bericht des Odysseus, dass alle ihre Nachfahren im Trojanischen Krieg ums Leben gekommen sind, lässt die griechischen Heroen in Jammern und Wehklagen ausbrechen. Odysseus ist seinerseits erstaunt über die Begegnung mit den Argonauten, weil er dachte, dass ihre Fahrt nach Kolchis längst vorbei ist. Nach diesem Konzept nimmt die Argonautenfahrt kein Ende und geht ewig und kontinuierlich weiter. Dies knüpft an die Auffassung von Eliade an, der zufolge die Zeit im Mythos nicht abläuft (Eliade 1957: 40), sondern aus einer „ewigen Gegenwart“ (ebd.: 52) besteht. Das bedeutet, dass für die mythologische Zeit die Handlungen und Taten wichtiger sind als deren Reihenfolge (vgl. Ahmetagić 2001: 131). Mit einem solchen Umgang mit Zeitschichten hat Pekić das Problem der Temporalität im Roman *Das Goldene Vlies* ins Absurde geführt und so den Mythos von innen dekonstruiert (vgl. ebd.: 79)

Außer der mythologischen und der historischen Zeit beinhaltet der Roman *Das Goldene Vlies* noch eine weitere Zeitebene, nämlich „die psychologische Zeit“ (Ahmetagić 2013: 159, 164), die im Bewusstseinsstrom des Simeon Gazda vorkommt. In den ersten sechs Bänden hält Simeon Gazda einen langen inneren Monolog, in dem die ganze Geschichte der Familie Njegovan erzählt wird. Das Merkmal der psychologischen Zeit ist die Gleichzeitigkeit, da in Gazdas Bewusstsein Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zusammenfließen. Zwischen den weit auseinander liegenden historischen Ereignissen wird ein psychologischer und kein kausaler Zusammenhang (vgl. Ahmetagić 2001: 132) hergestellt, was die Durchbrechung der Chronologie im Roman ermöglicht. Die Gegenwart wird durch die Stimmen der Njegovan-Turjaškis, die der auf dem Sterbebett liegende Gazda hört, repräsentiert, während die Zukunft an die Erwartungen Gazdas hinsichtlich der Fortdauer der Familie geknüpft ist (vgl. Ahmetagić 2013: 164). Angesichts der vordringenden kommunistischen Ideologie, die der familiären Philosophie völlig entgegengesetzt ist, sieht Gazda keine guten Aussichten für die Zukunft der Njegovans und entschließt sich, durch den Feuergang und die Verwandlung in ein Pferd sein Geschlecht aus dem historischen Kreislauf in den mythischen Raum zu führen.

Mit dem Konzept der Zeit ist das Konzept des Raums eng verbunden. Die Orte des *rite du passage*, in denen sich zwei Welten, die des Mythos und die der Geschichte, berühren, sind Eleusis, in dem die Göttin Demeter Noemis in ihre Mysterien einweihet und die Kyaneischen Felsen, bei denen Noemis über Bord der Argo geworfen wird. In diesen Übergangsorten verschmelzen Zeit und Raum zu einem Chronotopos im Sinne von Bachtin⁷⁶⁷ (s. Bachtin 1989: 193). Zeit und Raum stellen eines der wesentlichsten Strukturelemente im *Goldenen Vlies* dar, besonders innerhalb der mythischen Erzählung des siebten Bandes, in dem es „keine zeitlichen und räumlichen Einschränkungen“ (Lazić 2016: 209) gibt. Wie Zeit und Raum verschränkt werden, um das mythische Bewusstsein zu konstituieren, zeigt die Diskussion über den

⁷⁶⁶ „[nazva ga] [...] „ocem slavnoga Ahila, Hektorovog pobedioca““

⁷⁶⁷ Bachtin zufolge stellt ein Chronotopos <Griechisch für „Zeitort“> die Durchdringung von Zeit und Raum innerhalb einer Erzählung dar (Bachtin 1989: 193).

Aufenthaltort des Talos. Dem Mythos nach war der bronzene Riese Talos auf Kreta stationiert, um feindliche Schiffe abzuschrecken. In Pekićs Version wird er auf eine kleine Insel im Bosphorus versetzt, was die Argonauten als ein eindeutiges Zeichen deuten, dass sie die Gunst der Götter nicht genießen, da diese ihnen dadurch den Weg zum Goldenen Vlies erheblich erschweren. Dann entfacht sich eine Debatte, in der zu Noemis' Erstaunen die göttlichen Heroen behaupten, dass sich Talos seit jeher und noch immer im Bosphorus gleich wie auf Kreta befinde und sogar, dass er noch nicht erschaffen worden sei, aber trotzdem auf der herannahenden Insel auf sie lauwere. Das Nichtvorhandensein von Zeit und Raum als messbare Kategorien in mythischen Denkformen lässt zu, dass Talos zu gleicher Zeit an zwei verschiedenen Orten verweilen kann. Die unterschiedliche Auffassung von Zeit- und Raumverhältnissen im menschlichen und heroischen Weltbild sorgt immer wieder für Missverständnisse zwischen Noemis und seinen Fahrtgenossen, womit der Autor komische und groteske Effekte erzielt.

Bei der Strukturierung seines siebenbändigen Romans hat sich Pekić mit besonderer Sorgfalt dem Zeit- und Raumkonzept gewidmet. Zeit und Raum bilden im *Goldenen Vlies* die künstlerische Einheit und konstruieren somit eine kohärente Bedeutung dieses ohnehin komplexen Werkes.

6.2.7.4.2 Rein semantische Transposition in Pekićs Argonautenroman

Von der ersten Unterkategorie dieses Verfahrens, die nach Genettes Intertextualitätsmodell den Motivtausch umfasst, ist die Transmotivation vorhanden. Von der zweiten Unterkategorie, der Umwertung, sind alle drei dazugehörige Vorgehensweisen Aufwertung, Abwertung und Transumwertung anzutreffen.

6.2.7.4.2.1 Transmotivation in Pekićs Argonautenroman

Außer der in Kapitel 6.2.7.3.2.2 erwähnten Emanzipation der lemnischen Frauen sind im Roman *Das Goldene Vlies* noch einige Beispiele der Transmotivation zu belegen.

So wird Hylas nicht wirklich von Nymphen in einen Teich gezogen, sondern er verlässt Herakles auf Einreden des Noemis. Die Entführung Hylas durch Wasserjungfrauen wird bei Pekić ein erdachter Traum des Noemis, mit dem er Herakles über die wahren Umstände des Verschwindens seines Lieblings hinwegtäuscht.

Der Motivtausch ist auch darin zu sehen, dass Herakles die Argo nicht verlässt, weil er in Mysien zurückgelassen wird, als er dort Hylas suchte, sondern weil er von einem Boten des Eurystheus abberufen wird, um den Stier des Minos einzufangen.

Die Motivation für die Erlangung des Goldenen Vlieses unterscheidet sich bei Pekić von der, die der Mythos kennt. Der Überlieferung zufolge bewirkt der Thronstreit zwischen Pelias und seinem Neffen Jason die Suche nach dem Vlies, während Pekićs Helden andere Ziele verfolgen. Während die Argonauten die Unsterblichkeit anstreben, um als niedrigere Gottheiten auf den Olymp übersiedeln zu können, betrachtet Noemis die Reise rein materialistisch, als eine Gelegenheit, großen Reichtum zu erwerben.

6.2.7.4.2.2 Umwertung in Pekićs Argonautenroman

Was die Umwertung betrifft, sind alle drei Verfahren laut der Genetteschen Theorie in *Das Goldene Vlies* vertreten.

6.2.7.4.2.2.1 Aufwertung in Pekićs Argonautenroman

Die Figur, die bei Pekić erhöht wird, ist Orpheus. Auch der Großen Muttergöttin wird unter Einfluss von Robert von Ranke-Graves eine größere Aufmerksamkeit gewidmet.

6.2.7.4.2.2.1.1 Orpheus

Eine aufgewertete Figur im Roman ist der thrakische Poet Orpheus. In seinem KommentARBuch *Auf der Suche nach dem Goldenen Vlies* spricht Pekić selbst darüber, dass er neben Noemis ausgerechnet Orpheus die wichtigste Rolle im Roman zugewiesen hat (Pekić 1997: 132). Der Dichter gewinnt bei Pekić in vielfacher Hinsicht an Bedeutung. Der Autor nutzt die Figur des Dichters, um auf den Prozess der Dogmatisierung des Mythos aufmerksam zu machen. Durch die Mottos aus Apollonios' Epos sowie durch die Gesänge des Orpheus während der Fahrt nach Kolchis bringt Pekić die offizielle Version der Argonautensage ins Bewusstsein des Lesers. Gleichzeitig untergräbt er diesen in der literarischen Tradition tief verwurzelten Mythos, indem er eine Variante der Geschehnisse auf der Argo, die hätten stattfinden können, bietet. Die Gegenüberstellung zweier Fassungen, der offiziellen einerseits und einer möglichen andererseits, ist eine Strategie, die der Autor verwendet, um die parodistische Wirkung seines Textes zu erzielen (s. Kapitel 6.2.6). Darüber hinaus bedient sich Pekić der Figur des Orpheus in der Episode, in der Noemis das Kommando über die Argo übernimmt, um auf die Rolle des Künstlers in totalitären Regimen hinzuweisen (s. Kapitel 6.2.7.3.2.1). Schließlich ist die orphische Lehre von der Seelenwanderung eines der Hauptmotive des Romans *Das Goldene Vlies*. (s. Kapitel 6.2.7.4.3.1).

6.2.7.4.2.2.1.2 Die Große Muttergöttin

Erwähnenswert ist die im Vergleich zum originalen Mythos wichtigere Rolle der Großen Muttergöttin, die sie in Pekićs Roman unter Einfluss von Robert Graves zugewiesen bekommt. Der Autor bestätigt in seinen autopoetischen Kommentaren, Graves' Fachbuch *Griechische Mythologie* sowie dessen Roman *The Golden Fleece* konsultiert zu haben (s. Pekić 1997: 68, 212, 347-361). Die Argonauten segeln nicht nur unter dem Schutz des Zeus, sondern auch der Großen Göttin. In Pekićs Roman ist Demeter „die Erdgöttin [...] die Dreifaltige Große Mutter, unter deren Krone alles, was lebt und noch nicht lebt, aber leben wird, stand [...] die größte Kraft des Alls und Urgebärerin Aller Dinge“⁷⁶⁸ (ZR VII 58-9). In seinen Kommentaren erläutert der Autor, dass Demeter die oberste Göttin der paleobalkanischen Stämme, zu denen auch die

⁷⁶⁸ „Boginja Zemlje [...] Trojna Velika Majka, pod čijom je krunom stajalo sve što živi i još ne živi, ali će živeti [...] najveća Sila vasseljene i Praroditeljka Sviju Stvari“

Kentauren gehörten, war (Pekić 1997: 295-296). Pekić fügt hinzu, dass es für ihn von besonderer Wichtigkeit war, dass Demeter außer als Fruchtbarkeits- und Erdgöttin auch als Pferdegöttin galt und oft mit einem Stutenkopf dargestellt wurde, so dass er sie mit den Kentauren verbinden konnte (ebd.: 297).

Pekićs Argonauten scheinen mehr der Göttin als Zeus zugetan zu sein. Eine besondere Stelle in ihrem Denksystem nimmt die Zahl Drei ein, die eine heilige Zahl ist, denn alles, was damit zusammenhängt, steht unter der Obhut der Dreifaltigen Göttin. Die Tatsache, dass sie nur bis drei zählen können, verweist darauf, dass all die Dinge und Erscheinungen, die in Mengen, die größer als die Zahl Drei sind, vorkommen, für sie keinen Belang haben.

Auf die Drei als Zahl der Göttin wird auch an anderen Stellen im Roman zurückgegriffen. So alludiert der Autor in der Szene der Begegnung des Noemis mit drei weiblichen Schatten im Hades, nämlich mit Eurydike, Iokaste und Antikleia, auf die drei Erscheinungsformen der Göttin in Mädchen-, Frau- und Greisingestalt⁷⁶⁹. Um das Feuer, in das Noemis als Eingeweihter in ihre Mysterien treten soll, zeichnet Demeter ein Dreieck, in dem er das magische Zeichen der Dreifaltigen Göttin erkennt.

Dass in Pekićs Roman auf die Muttergöttin großes Gewicht gelegt wird, zeigt auch die Tatsache, dass die Orakelleiche von Dodona, die laut Mythos dem Zeus geweiht war, bei ihm der Hera, der „olympischen Gestalt“⁷⁷⁰ (ZR VII 280) der Großen Mutter, gehört. Durch sie spricht sie zu den Argonauten und warnt sie vor einem sich an Bord befindenden götterlosen Wesen, das ihnen Unglück bringt.

Wie in Graves' Roman *The Golden Fleece* besteht auch bei Pekić der Antagonismus zwischen den Eiferern der Olympischen Götter und denen der Muttergöttin. Diese Auseinandersetzung findet im Hintergrund statt und ist nicht wie bei Graves das Hauptthema. So wird es berichtet, dass in einigen Gebieten wie beispielsweise auf der Insel Kyzikos immer noch die Große Mutter, und nicht die Olympier, verehrt wird oder dass der Konflikt zwischen Männern und Frauen auf Lemnos entstand, weil die Frauen die Urschöpferin des Weltalls Eurynome und ihre Männer den Schmiedegott Hephaistos anbeteten (s. ZR VII 183-184). Dieses Detail hat Pekić dem Graves' Roman *The Golden Fleece* entlehnt (s. GF 188-189). Wie in allen anderen Versionen bilden auch bei Pekić die Lemnerinnen, seitdem sie ihre untreuen Gatten ermordet haben, eine matriachale Gemeinschaft und leben nach amazonischen Regeln. Eine andere Amazone, die Kriegerin und Anhängerin des Artemiskultes Atalante, fand sich bei Pekić unter den Teilnehmern am Argonautenzug, obwohl sie als Argonautin in den antiken Quellen nur bei Diodor von Sizilien erscheint. Auch in Graves' Roman ist sie Besatzungsmitglied, während bei Apollonios Jason sie aus Angst, dass „Liebeshändel“ (Apollonios 1947: 29, I 773) zwischen ihr und anderen Gefährten entstehen könne, vom Unterfangen der Heroen fernhält (s. Apollonios 1947: 29, I 770-773). Auf die matriachale Gesellschaftsstruktur verweist auch das Fehlen von Privateigentum und Handelsverkehr in Arkadien. Die Kentauren verstießen gegen diese Gesetze, weshalb die Götter Herakles schickten, um sie zu vernichten. Mit Noemis' Beharrlichkeit auf Besitz- und Profitgier deutet Pekić auf den Sieg der materialistischen Werte in der menschlichen Zivilisationsgeschichte hin.

⁷⁶⁹ s. dazu Kapitel 4.2.6.3.3.3

⁷⁷⁰ „u olimpskom prividu“

6.2.7.4.2.2.2 Abwertung in Pekićs Argonautenroman

Pekić untergräbt den Heldenmythos, den er zum Gegenstand des siebten Bandes seines Romans gewählt hat. Dies ist in der Abwertung der Heroen am deutlichsten zu sehen. Wie in Kapitel 6.2.6 beschrieben, karikiert sie Pekić, indem er sie als streitsüchtig, aufbrausend, feige, destruktiv und ungehobelt zeichnet. Der Autor zeigt keinen Heldenakt, durch den sie ihren guten Ruf beweisen können. Zum Zweck der parodistischen Neuschreibung lässt Pekić mit Absicht zwei bedeutende bis zur Durchfahrt der Symplegaden stattfindende Episoden aus der ursprünglichen Sage weg, und zwar die Überwältigung der sechsarmigen Riesen von der Bäreninsel sowie den Faustkampf des Polydeukes mit König Amikos. Der Einzige, der als Held bezeichnet werden kann, ist der hinzuerfundene Argonaut Noemis. Dies ist jedoch nur unter Vorbehalt zu betrachten, denn die Weise, wie er die Harpyien verscheucht und Talos besiegt, wirkt eher komisch als heldenmütig.

Bei der Gestaltung seiner Geschichte verringert Pekić die Bedeutung der sagenhaften Heroen auch dadurch, dass er sie in kleinerer Anzahl als im originalen Mythos auftreten lässt. Von etwa sechzig Argonauten bei Apollonios von Rhodos sind bei Pekić insgesamt nur vierunddreißig Mannschaftsmitglieder an der Vliessuche beteiligt.

6.2.7.4.2.2.2.1 Pekićs Entlegitimierung des Jason

Die leitende Figur der Argonautenfahrt Jason wird bei Pekić in seiner Würde herabgesetzt. Zum Anführer der Mannschaft wird er nur deshalb, weil Theseus eine göttliche Aufgabe daran hinderte, sich an die Spitze der Expedition zu setzen. Jasons Anspruch auf den iolkischen Thron als Motiv für die Reise wird in Pekićs Roman weggelassen, so dass er weniger Ansehen unter seinen Fahrtgenossen genießt. Darüber hinaus bezweifeln die Argonauten seine Fähigkeiten, was zur Folge hat, dass er unter einem „Minderwertigkeitskomplex und ausgeprägtem Geltungsbedürfnis“⁷⁷¹ (Ahmetagić 2001: 65) leidet. Von Anfang an ist Jason nur formell der Anführer. Wie Noemis merkt, herrscht keine Einigkeit auf dem Schiff und jeder Argonaut trifft seine eigenen Entscheidungen, so dass auch Jason häufig Entschlüsse nicht selbstständig fasst, sondern in Beratung mit anderen Mitfahrern. Dass ihm wenig Respekt gezollt wird, zeigt sich auch darin, dass sein Befehl, die Argo zurückzusteuern, weil sie nicht in der Gunst der Götter stehen, nicht befolgt wird und Unterstützung nur von Noemis und Orpheus findet. Wenn Orpheus Noemis zum Anführer der Argo vorschlägt, weil sie mit Jason kein Glück haben, stellt sich nur Atalante auf Jasons Seite. Obwohl Jason der einzige an Bord ist, dem Noemis Sympathie entgegenbringt, treibt diesen seine neue Rolle als Gebieter dazu, seinen Vorgänger loszuwerden, so dass er es bewerkstelligt, dass Jason an der Küste zurückgelassen wird. Erst wenn Noemis als Betrüger entlarvt wird, kann Jason das Steuer wieder übernehmen und dank dem Lied des Orpheus als alleiniger Anführer der Argo in die Legende eingehen.

Auch Jasons Äußeres entspricht nicht dem im Mythos vermittelten Bild von ihm als einem charismatischen und glänzenden Helden. Er hat eine untersetzte Körperstatur, neigt zur Weiblichkeit und ist nicht beredsam (s. ZR VII 110). Indem Pekić den Hauptcharakter der

⁷⁷¹ „kompleks inferiornosti i snažnu želju za dokazivanjem“

Argonautensage als eine schwache Figur darstellt, werden fundamentale Postulate der epischen Heroik destabilisiert, was die ganze Geschichte in eine Parodie übergehen lässt.

6.2.7.4.2.2.2 Pekićs Entmystifizierung der Helden und Götter

Der größte aller griechischen Heroen Herakles wird auch degradiert. Pekić porträtiert ihn als eine ambivalente Figur. Einerseits wird er als ein Schatten seiner selbst und andererseits als gewalttätig dargestellt. In beiden Fällen kennzeichnet sich Pekićs Gestaltungsart dieses Helden durch enorme Übertreibungen. Die Argonauten finden ihn auf der Insel Lemnos vor, wie er sich vor den dortigen Frauen unter Schaffellen versteckt. Die unangenehme Erfahrung mit den Lemnerinnen hat sein Gemüt völlig verändert: „er sah so zerknirscht und eingeschüchtert aus“⁷⁷² (ZR VII 191). Er ist nicht nur sanft geworden, sondern auch dichterisch veranlagt, was für diesen Helden untypisch ist. Seine gutmütige Art weist sich besonders Noemis gegenüber aus. Er ist nämlich von Reuegefühlen geplagt, weil er dessen Vater Cheiron getötet sowie zum Tod dessen Pflegevaters Pholos beigetragen hat. Aus Mitleid adoptiert er Noemis als seinen Sohn, nachdem sein Günstling Hylas verschwunden ist. Unerwarteterweise zeigt sich Herakles auch gegenüber Augias, dem König von Elis, der auch mit an Bord der Argo dabei war, versöhnlich. Dies steht in Widerspruch zu den mythologischen Fakten, denn laut Überlieferung wurden die beiden Feinde, nachdem Herakles die Arbeit von Eurystheus bekam, die Rinderställe des Augias zu reinigen. Der Heros schloss ein Abkommen mit dem König, ihn mit einem Zehntel des Viehbestands als Gegenleistung zu belohnen. Herakles leitete die nahegelegenen Flüsse Alpheus und Peneis um, so dass ihre Gewässer die Ställe säuberten. Mittlerweile erfuhr Augias, dass Herakles im Dienstverhältnis bei Eurystheus stand und weigerte sich, das Abkommen einzuhalten. Später eroberte Herakles Elis und tötete Augias (s. Graves 1974b: 111-112, 169). Die andere Seite des launischen Charakters von Herakles in Pekićs Roman manifestiert sich in seinen Wut- und Gewaltausbrüchen, wie wenn er Euphemos über Bord wirft oder die Argo mit wuchtiger Kraft beinahe zum Kentern bringt. Durch Hervorhebung seiner animalischen Natur, die in unmäßigem Essen und Trinken und übersteigter sexueller Potenz mit lemnischen Frauen zum Vorschein tritt, erzielt Pekić karikierende und groteske Effekte in seinem Roman (vgl. Ahmetagić 2001: 63).

Abgewertet wird auch der Herold der Argonauten. Der im Mythos „redegewandte Echion“ (Graves 1974b: 215) ist bei Pekić ein Stotterer, der bei der Botschaftsüberbringung Missverständnisse verursacht: „Niemand hat je herausgefunden, was Echion zu Hypsipyle gesagt hat, was die Königin so wütend machte, dass sie sich wie eine rasende Hausfrau benahm, wenn ihr besoffener Mann nach Hause kam.“⁷⁷³ (ZR VII 202) Für die Sprechstörung des Sohns des Götterboten Hermes ersinnt Pekić eine bizarre Erklärung, die diese Episode zu einer Burleske⁷⁷⁴ macht: „(Als er Antianeira, Echions irdische Mutter, befruchtete, muss der Gott, sicherlich bei

⁷⁷² „toliko izgledaše skrušeno i ustrašeno“

⁷⁷³ „Niko nikad nije dokučio šta je Ehion rekao Hipsipili, što je kraljicu tako razbesnelo da se ponese kao razgoropađena domaćica kad joj muž našljaman kući dođe.“

⁷⁷⁴ Genette zufolge kennzeichnet sich die Burleske durch die „Behandlung eines vornehmen Themas in einem vulgären Stil“ (Genette 1993: 193).

nächtlichen Raubüberfällen erkältet, gehustet haben, so dass er die Samen stockend hinauswarf. Deshalb sprach Echion stockend.)“⁷⁷⁵ (ZR VII 121)

Die Abwertung betrifft ebenfalls den Unterweltgott Hades. Er ist als kein furchtbarer Totengott dargestellt, sondern eher als eine Karikatur. Er ist nicht imstande, selber Beschlüsse zu fassen, sondern steht unter dem starken Einfluss seiner Gemahlin Persephone. Die Herrscherin des Totenreichs führt den Gerichtsprozess gegen Noemis und fällt das Urteil. Als Noemis zum ersten Mal Hades sieht, erscheint ihm dieser als ein schwacher Alter, der Mitleid erregt. Noemis zeigt ihm Tricks, wie er das Würfelspiel gegen seine Gattin, die ihn darin immer übertrifft, gewinnen kann, wodurch er den Unterweltgott zu seinem Komplizen macht. Da Hades vor Persephone bei der Gerichtsverhandlung gegen Noemis seine Unterstützung nicht laut aussprechen darf, wirft er dem Angeklagten aufmunternde Blicke zu. Deshalb fällt Noemis der Abschied vom Herrscher der Schattenwelt schwer: „Der Alte tat ihm leid. Hades war der einzige gute Mann hier. Alt, griesgrämig, ungeduldig, zerstreut, wahrscheinlich auch senil, aber gutmütig, gütig. Vielleicht war er nicht gerecht, aber mehr als das war er – gut.“⁷⁷⁶ (ZR VII 537) Durch die Milderung des Charakters des Gottes der Finsternis unterminiert Pekić die grundlegenden mythischen Vorstellungen und lässt sie zu einer Farce verkommen.

6.2.7.4.2.3 Transumwertung in Pekićs Argonautenroman

Bei einigen Personen nimmt Pekić die Transumwertung, bzw. den Rollentausch vor. In der Argonautensage mahnt Herakles seine Fahrtgenossen auf Lemnos an ihren Auftrag und drängt sie zur Weiterfahrt. Pekić nutzt dieses Motiv auf spielerische Weise und lässt es sich statt auf alle Argonauten nur auf Noemis beziehen. Noemis wird nämlich mitten im Geschlechtsakt mit Atalante von seinem angeblichen Vater Cheiron, der sich ihm aus dem Jenseits meldet, unterbrochen und an sein Ziel erinnert. Sobald Noemis von Gold hört, versagt er als Liebhaber, was eine komische Situation verursacht.

Im Mythos vom Kalydonischen Eber verliebt sich Meleager in seine Jagdgefährtin Atalante. Dieses Detail übernimmt Robert Graves in seinem Roman *The Golden Fleece* und lässt die beiden eine Liebesbeziehung eingehen. Pekić entlehnt dieses Motiv von Graves und da Meleager kein Teilnehmer an der Argonautenfahrt ist, verbindet er Atalante mit Noemis. Anders als in Graves' Roman, in dem zwischen Meleager und Atalante wahre Liebe herrscht, basiert die Beziehung von Noemis und Atalante auf rein körperlicher Anziehungskraft, die nach dem gescheiterten Geschlechtsverkehr auf Lemnos in offene Animosität umschlägt.

Statt Phineus gibt bei Pekić der weise Cherion in einer seiner Erscheinungen vor Noemis den Rat, eine Taube durch die beweglichen Kyaneischen Felsen fliegen zu lassen. Im Mythos befreien Kalais und Zetes den blinden Seher Phineus von den Harpyien. Bei Pekić ist es Noemis, der sie vertreibt, indem er vor ihnen davonläuft, sobald er in den vogelgestaltigen Frauen die Moiren, die er als drei alte Spinnerinnen am Kreuzweg in Iolkos getroffen hat, erkennt. Seine

⁷⁷⁵ „(Antijaniru, mater mu zemnu oplođujući, Bog je, jamačno, u noćnim razbojništvima prehladen, kašljao, te seme napreskok izbacivao. Zbog toga je Ehion napreskok govorio.)“

⁷⁷⁶ „Bi mu zao starca. Had beše jedini dobar čovek ovde. Star, džangrizav, nestrpljiv, rasejan, možda i izlapeo, ali dobroćudan, dobar. Možda pravedan nije bio, ali je više od toga – dobar.“

Flucht vor den Harpyien ist der Schlüsselmoment, in dem Orpheus begreift, dass Noemis kein Halbgott ist, sondern ein gewöhnlicher Mensch.

Das letzte Abenteuer der Argonauten ist die Bezwingung des Talos durch Medea. Der Bronzeriese beaufsichtigte die Insel Kreta und wehrte alle sich nähernden Schiffe ab, indem er sie mit Felsbrocken bewarf. Erwischte er jemanden auf der Insel, erhitzte er sich vor Wut und verbrannte den Eindringling in seinem Körper. Medea tötete den Riesen, indem sie ihm den Nagel aus der Ferse, seiner einzigen verwundbaren Stelle, zog (s. Graves 1974b: 237-238). Wie er in seinen Kommentaren zu *Das Goldene Vlies* erklärt, nahm sich Pekić angesichts verschiedener bereits bestehender Versionen die Freiheit, diese Episode neu zu interpretieren und sie früher als im Original stattfinden zu lassen (s. Pekić 1997: 130-131, 342). Die Überwindung des Talos spielt sich auf der Rückreise der Argonauten nach Griechenland ab, doch Pekić verlegt die Konfrontation mit Talos auf die Hinfahrt der Heroen nach Kolchis. Zu diesem Zweck lässt er Talos auf eine kleine Insel im Bosphorus versetzen. Auf Zeus' Geheiß soll er dort Nektar und Ambrosia für Götter sowie Wunderpilze, den kentaurischen *Soma*, bewachen. Noemis wird mutbeseelt, nachdem er den *Soma* gegessen hat und jagt dem Riesen durch Drohungen, dessen Höhle zum Einsturz zu bringen, Angst ein. Noemis macht Talos gefügig, bringt ihn aber nicht um. Später wird er der bronzenen Kreatur die ihm abgeneigte Atalante gnadenlos ausliefern.

Dem Mythos zufolge gilt Periklymenos als der Gestaltwandler unter den Argonauten (Graves 1974b: 209), doch bei Pekić besitzt diese Gabe ein anderer Zauberkünstler, Kaineus. Anzunehmen ist, dass der Autor zur Substitution dieser zwei Figuren dadurch inspiriert war, dass Kaineus der Überlieferung zufolge als eine Frau geboren wurde (s. Grant/Hazel 2005: 109; s. auch Graves 1974a: 236)⁷⁷⁷.

6.2.7.4.3 Pragmatische Transposition in Pekićs Argonautenroman

Die pragmatischen Gründe für die Modifizierung der Handlung nach eigener Vorstellung liegen in der Absicht des Autors, die gewünschte Botschaft seines Textes zu übermitteln. Pekić geht von der These aus, dass im Mythos das Uranfängliche, Angeborene und Archetypische begründet liegt. Um die Wiederholung der mythischen Muster auf der historischen Bühne zu zeigen, verbindet er die sagenumwobene Reise der Argonauten, die als Symbol für die historische Reise des Menschengeschlechts steht, mit dem Wiedergeburtmythos, der durch die Mutter- und Tochtgöttinnen Demeter und Kore personifiziert wird. Daran knüpft sich die orphische Seelenwanderungsvorstellung sowie die Archetypenlehre Carl Gustav Jungs an. Nachstehend werden wir zeigen, wie diese Motive und Konzepte das Hauptgestaltungsprinzip des Romans *Das Goldene Vlies* bilden.

⁷⁷⁷ Die Nymphe Kainis wurde von Poseidon vergewaltigt. Als Reue für seine Tat verhiess er ihr, jeden Wunsch zu erfüllen. Sie bat ihn, sie in einen Mann zu verwandeln, damit sie eine solche Demütigung nie wieder erleiden muss. So wurde aus der hübschen Nymphe Kainis der Lapithe Kaineus (s. Grant/Hazel 2005: 109).

6.2.7.4.3.1 Wiedergeburtstmythos als Hauptmotiv in Pekićs Argonautenroman

Neben der Argonautensage ist der Mythos von Demeter und Kore bzw. Persephone das wichtigste Motiv im Roman *Das Goldene Vlies*. Die Grundidee dieses siebenbändigen Werkes beruht auf diesem Mythos, dessen Bedeutung, wie wir bereits in Kapitel 4.2.6.3.3.4 ausgeführt haben, in der Regeneration des Lebens liegt.

Zu Romanbeginn flieht Noemis aus seiner Heimat Arkadien vor Herakles, der seine ganze Familie ausgerottet hat, und erreicht Eleusis, wo er der verzweifelten Demeter begegnet. Die Landschaft ist öde und eisbelegt, weil die Göttin infolge der Entführung ihrer Tochter durch Hades die Erde unfruchtbar gemacht hat. Laut Mythos suchte Demeter neun Tage und Nächte nach ihrer Tochter, bis sie nach Eleusis kam, wo sie in den Dienst des Königs Keleus als Amme seines Sohnes Demophoon genommen wird (s. Graves 1974a: 78). Pekić verkürzt die Suchzeit auf fünf Tage (s. ZR VII 48, 50). Mitleidvoll gibt Noemis der alten trauernden Frau das Stück Fleisch, das ihm eine Wölfin vom Oberschenkel abgebissen hat, sowie die übriggebliebene Eichel aus seinem Bündel. Demeter belohnt ihn mit der „*Heiligen Hiera*“ (ZR VII 54) und weiht ihn als ersten Menschen in die Mysterien ein, die sie durch ihn begründet.

Die Eleusinischen Mysterien, in deren Mittelpunkt die Geschehnisse um Demeter und Kore standen, wurden um 1500 v. Chr. etabliert und jedes Jahr bis zu ihrem Verbot Ende des 4. Jahrhunderts n. Chr. gefeiert (s. Powell 2009: 101-102). Bei der Prozession, die von Athen nach Eleusis zog, wurden die *hiera*, die heiligen Dinge, getragen und im Telesterion, dem Tempel der Demeter und der Kore/Persephone in Eleusis, den Mysten als das größte Geheimnis gezeigt (s. ebd.: 101). In Pekićs Interpretation ist *Hiera* ein aus Kräutermischung zubereitetes Gericht, das Demeter ihrem Initianten Noemis verabreicht.

So bringt Pekić die Argonautensage mit einem der ältesten griechischen Kulte in Zusammenhang. Nach Pekićs Auffassung liegt die symbolische Bedeutung des Goldenen Vlieses in demselben Geheimnis, das in den Eleusinischen Mysterien offenbart wurde. In beiden Fällen geht es um die Erlangung der Unsterblichkeit (vgl. Lukić 1997: 20).

Wie wir in Kapitel 4.2.6.3.3.4 erläutert haben, verkörpert Demeter die Mutter Erde und ihre Tochter Kore die Frucht. Die Rückkehr der Kore zu ihrer Mutter wird mit der Wiederbelebung der Vegetation im Frühjahr gleichgestellt. Dementsprechend war das Ziel der Mysterien von Eleusis, die Initiierten von Todesangst zu befreien und sie mit Hoffnung auf ein neues Leben zu erfüllen (vgl. Đurić 1985: 93).

Durch die Einweihung in die Mysterien schenkt Demeter Noemis die Möglichkeit des ewigen Lebens, das er sich aber vorerst in einem heroischen Unterfangen verdienen muss. Seine Initiation bleibt aber ohne Erfolg, nicht nur angesichts der Sünden, die er während der Argonautenfahrt begangen hat, sondern auch, weil er der Göttin belogen hat. Es galt nämlich die Regel, dass jeder, der hellenischen Ursprungs war, auch Frauen und Sklaven, an den Eleusinischen Mysterien teilhaben konnte, vorausgesetzt, dass kein Blut an seinen Händen klebte (vgl. ebd.: 89). Noemis hat zur Vernichtung der Kentauren beigetragen, da er sie gegen Herakles aufgehetzt hat, so dass er unrein die Weihen empfängt. Er verschweigt es Demeter und dafür muss er im Nachhinein büßen, indem er auf das verheißene ewige Leben zugunsten einer Reihe von Reinkarnationen verzichten muss. In seinen Aufzeichnungen zum Roman *Das Goldene Vlies*

betont Pekić mehrmals, dass die ersten sechs Bände eigentlich die zweite Initiation des Noemis darstellen, die im Endergebnis erfolgreich ist, weil er nach zahlreichen „*Metanasteuses*“⁷⁷⁸ (Pekić 1997: 47, Hervorhebung im Original) als Simeon Gazda in ein vollkommen schwarzes Pferd ohne das weiße Mal, mit dem sein Urahn Arion gebrandmarkt war, verwandelt wird (ebd.: 46-47, 84, 95, 288). In einer perfekten Form, dargestellt im Bild des Schwarzen Pferdes, das laut Pekić „die ewige prima materia“ (ebd.: 95) symbolisiert, erreicht Noemis die Vollkommenheit und findet endlich seine Ruhe in der Ewigkeit und Zeitlosigkeit (s. ebd.: 47, 95, 100).

Die Idee der Metempsychose bzw. der Seelenwanderung durchdringt den ganzen siebenbändigen Roman *Das Goldene Vlies*. Die Seelenwanderung ist der zentrale Begriff des Orphischen Kultes. Gleich wie die Anhänger der Eleusinischen Mysterien erhofften sich die Orphiker einer erneuten Existenz nach dem Tod. In seinen Kommentaren gibt Pekić an, dass gerade wegen des Reinkarnationsglaubens beide Mysterien, die eleusinischen wie die orphischen, für seine Njegovan-Saga von großer Bedeutung sind (s. ebd.: 302).

Nach der orphischen Lehre findet das ganze Naturgeschehen in einem ewigen Kreislauf von Leben und Tod statt (vgl. Đurić 1955: 238). Die Seele ist göttlichen Ursprungs, wird aber wegen begangener Sünden zum irdischen Dasein verurteilt (vgl. ebd.: 235). Zur Buße muss sich die Seele in eine Mehrzahl von vergänglichen Körpern, welche die Orphiker als Gefängnis ansehen, inkarnieren, bis sie endlich geläutert in ihre göttliche Heimat zurückkehrt (s. ebd.: 235, 237). So deutet Orpheus in Pekićs Roman das Goldene Vlies als „die geistige oder vielleicht die körperliche Verwandlung in eine neue Form und ein neues Leben für Unvollkommene und die Rückkehr ins glückselige Nichts für Vollkommene“⁷⁷⁹ (ZR VII 240). Laut Auffassung der Orphiker muss die Seele, um sich von den Sünden zu erlösen, strenge orphische Lebensregeln einhalten (s. Đurić 1955: 242). Dazu gehören die Askese, die Unterdrückung von Trieben und jegliche Vermeidung von Blutvergießen (ebd.: 243). Das Letztgenannte umfasst die Enthaltensamkeit vom Verzehr von tierischen Produkten wie Fleisch und Eiern sowie die Darbringung unblutiger Opfer (ebd.). Das Tötungsverbot beruht auf dem Glauben, dass die Seele nicht nur in menschliche Körper, sondern auch in Tiere oder Pflanzen eingehen kann (ebd.: 237). Die ethischen Normen der orphischen Lehre finden auch Eingang in Pekićs Roman. So beteiligt sich Orpheus nicht am lemnischen Abenteuer und geht nicht auf die Jagd mit anderen Argonauten.

Nach Pekićs Interpretation der Reinkarnationsvorstellung lebt die Seele der Ahnen in ihren Nachfahren weiter. So setzt Noemis seine Existenz in allen nachfolgenden Simeons fort.

6.2.7.4.3.2 Die Kraft des Archetyps

Pekić verbindet die orphische Lehre mit Jungs Theorie der Archetypen⁷⁸⁰, worauf er auch in seinen Kommentaren hinweist: „Was ich in *Das Goldene Vlies* tue, nähert sich gewissermaßen

⁷⁷⁸ Metanasteusis: Griechisch zu Seelenwanderung; ein anderer üblicher Terminus ist die Metempsychose.

⁷⁷⁹ „duševni, pa možda i telesni preobražaj u neki novi oblik i nov život za nesavršene, a povratak u srećno ništavilo za savršene“

⁷⁸⁰ In ihrem Aufsatz *Zlatno runo u svetlu dubinske psihologije* (2012) sowie in ihrer Studie *Antički mit u prozi Borislava Pekića* (2001, S. 80-103) wendet Jasmina Ahmetagić Jungsche Theorieansätze des kollektiven Unbewussten und der Archetypen auf den Roman *Das Goldene Vlies* an.

Jungs Interpretation von Archetypen, jedoch führe ich diese Interpretation aus rein psychologischer Sphäre hinaus, ungeachtet dessen, dass sie hier ihre kollektive Form angenommen hat, und übertrage sie [diese Interpretation] auf ontologische Sphären.“⁷⁸¹ (Pekić 1997: 383)

All die historischen Simeons weisen archetypische Eigenschaften und Verhaltensmuster ihres mythischen Vorfahren Noemis auf. Dies betrifft in erster Linie Reichtumsgier, Machtstreben sowie Handelsleidenschaft.

Den Grundzweck des Lebens sehen die Njegovan-Familienmitglieder darin, ihren Besitz zu vermehren und die Firma zu vergrößern. Die ständige Sorge um den Fortbestand der Firma, von der alle Njegovans geplagt werden, hat ihre Wurzeln im Fluch der Hera, mit dem sie Noemis belegt, wenn sie in ihm den Frevler auf der Argo erkennt.

Pekićs Hauptintention beim Schreiben dieses Romans war, die Wiederholbarkeit des mythischen Musters in der historischen Zeit zu zeigen (s. ebd.: 313). So hat der Lebensgang des Noemis die Schicksale seiner Nachkommen vorbestimmt. Im Folgenden werden wir zeigen, dass die Schlüsselereignisse aus seinem Leben immer wieder bei seinen Nachfahren zurückkehren.

Die Zerstörung des Hauses des Pholos durch Herakles und die dadurch bedingte Flucht des Noemis aus Arkadien nach Attika finden ihre Parallele im zeitweiligen Untergang und Exodus der Familie Njegovan, die durch historische Umwälzungen verursacht werden. So führt der Lauf der Geschichte sie von Adrianopel über Konstantinopel, Thiva, Ioannina, Moscopole, Kragujevac, bis nach Belgrad und Turjak. Immer wieder sind sie gezwungen, im jeweiligen Ort das Familiengeschäft neu zu gründen. Die Richtung der Umsiedlung von Osten nach Westen ist auch von ihrem Vorfahren Noemis vorgegeben worden, denn beim Auszug aus dem Hades wählt er die Nordwestpassage. So begeben sich auch die Njegovans auf der Jagd nach Reichtum stets von neuem nach Westen. Dass der Autor sich für die entgegengesetzte Richtung von der mythischen Fahrt der Argonauten, die gegen Osten segelten, entscheidet, ist kein Zufall. Es korrespondiert mit seiner poetischen Absicht, denn der Westen symbolisiert den Materialismus, dem die Njegovans so sehr anhängen. Wie Nebojša Lazić feststellt, ist die westliche Richtung „eine historische Notwendigkeit“⁷⁸² (Lazić 2016: 70). Es ist die Route der Völkerwanderungen, der Verbreitung der monotheistischen Religionen sowie der Entdeckungen neuer Welten (ebd.: 135). Des Weiteren weist Lazić darauf hin, dass die Nordwestpassage ein Begriff aus der Geschichte der Seefahrt ist. Es handelt sich um Versuche, die unternommen wurden, um einen sicheren Seeweg zu finden, der den Atlantischen mit dem Pazifischen Ozean verbinden würde. Nach 400 Jahren erfolgloser Expeditionen, von denen viele unter den Eisbergen verschwanden, gelang 1905 dem Norweger Roald Amundsen endlich die Durchfahrt (s. ebd.: 134-135). Lazić zufolge hat Pekić betonen wollen, dass die Migrationen der Njegovans in Richtung Nordwesten genauso unsicher und lebensgefährlich sind wie die Schiffsroute Nordwestpassage (ebd.: 135). Dies ist am deutlichsten darin zu sehen, dass jede Epoche in der Geschichte der Familie Njegovan mit einem Brand endet. Aus beinahe jedem Ort, in dem sie sich niederlassen, müssen

⁷⁸¹ „Ono što ja radim u *Zlatnom runu* približava se donekle Jungovom tumačenju arhetipova, s tim što ja izvodim ovo tumačenje iz čisto psihološke sfere, bez obzira što je ona ovde uzela svoj kolektivni oblik, i prenosim ga u ontološke sfere.“

⁷⁸² „istorijska nužnost“

sie vor Brandverheerungen fliehen. Das Feuer erscheint als zentrales Leitmotiv im Roman. Es symbolisiert die Zerstörung und die Schöpfung zugleich und kennzeichnet das Ende des einen und den Beginn des neuen Lebenszyklus (vgl. Lukić 2001: 223). Das belehrt Demeter Noemis, wenn sie ihn in die Eleusinischen Mysterien einweihet: „Feuer ist Leben. Was das Leben gibt, das tötet, aber auch was tötet, gibt das Leben.“⁷⁸³ (ZR VII 36) Das Feuer ist auch „ein Medium, durch das man in einen anderen Raum und in eine andere Zeit gelangt“⁷⁸⁴ (Lazić 2016: 71). So muss Noemis als Demeters Initiant durchs Feuer gehen, um in die mythische Wirklichkeit einzusteigen. Und wenn er aus dem Mythos verbannt wird, verlässt er, begleitet von Höllenfeuer, den Hades. Letztendlich schließt Simeon Gazda den von Noemis begonnenen Kreislauf (vgl. ebd.), indem er in der Gestalt eines schwarzen Pferdes durch das Feuer in die mythische Zeitlosigkeit zurückkehrt. Der Wunsch nach Verwandlung in ein Pferd, den alle Simeons im Herzen tragen, stammt auch von ihrem Vorvater Noemis. Auf Demeters Frage hin, was er sein möchte, antwortet er eben: „Ein Pferd“⁷⁸⁵ (ZR VII 54). Dieses Begehren findet schließlich seine Erfüllung in Gazda als den letzten Simeon.

Ein weiteres Leitmotiv, das als archetypischer Erzfeind der Njegovans fungiert, ist ein stangenartiger Gegenstand. Mit einem Dachbalken zerstört Herakles Noemis' Zuhause. An einen Schiffsmast wird Noemis gefesselt und von der Argo in den Hades geworfen. Moshopolit wird 1769 auf einen Pfahl gespießt. Mit einer Fahnenstange stemmen die Wiener Revolutionäre des Jahres 1848 die Tür der Residenz des Simeon Lupus am Stephansplatz auf. Beim Sturz aus dem Fenster prallt Simeon Hadžija 1872 gegen einen Balken und bleibt auf der Stelle tot liegen. Schließlich brechen 1941 die streikenden Arbeiter mit einem Weihnachtsbaum das Tor der Villa Gradščina in Turjak auf.

Ein wichtiges und häufig vorkommendes Leitmotiv ist auch die Schminke. Die Schminke hat im Roman zweierlei Bedeutungen, eine wörtliche und eine symbolische (vgl. Lukić 1997: 14). Auf wörtlicher Ebene ist sie mit der Tätigkeit der Njegovans verbunden. Bereits der erste Simeon, Simeon Kir Njagos der Thraker, handelt mit Schminke und Düften in Adrianopolis. Diese Tradition setzen seine Nachkommen fort und im 20. Jahrhundert sind sie Besitzer eines Farbenunternehmens. Auf symbolischer Ebene wird die Schminke mit Maske und Betrug in Zusammenhang gebracht (ebd.: 248). Am deutlichsten ist dies im dritten Buch zu sehen, wenn Simeon Sigetski den toten Sultan schminkt, damit dieser lebendig aussieht. Diese Szene hat ihre Parallele am Ende des sechsten Bandes, wenn Stefan seinen gerade verstorbenen Vater schminkt, um dessen Tod vor den anderen Gästen zu verbergen. Die Verwendung der Maske zum Zwecke des Betrugs stammt auch von Noemis, wenngleich seine Schminke ganz anderer Art war. Da er ein gewöhnlicher Sterblicher ist, schmiert sich Noemis mit Pferdemist ein, um wie die Kentauren zu riechen und so seinen Fahrtgenossen die göttliche Herkunft vorzutäuschen. Eine andere Bedeutung der Verunreinigung bezieht sich auf den Akt der Demütigung, erläutert Pekić in seinen Kommentaren. Als Noemis als Betrüger entlarvt wird, beschmieren die Argonauten ihn mit Pferdeäpfeln, um ihn zu erniedrigen (Pekić 1997: 85). Durch diese rituelle Handlung wird er mit einer stofflichen Existenz symbolisch bestraft, so Pekić: „Die Beschmierung mit Kot

⁷⁸³ „vatra je život. Što život daje, ubija, ali i što ubija, život daje.“

⁷⁸⁴ „medijum posredstvom koga se prelazi u drugi prostor i drugo vreme“

⁷⁸⁵ „Konj“

symbolisiert eigentlich die endgültige Verurteilung des Noemis zur Materialisation, die schmutzig ist und die ihn für immer von Geistigkeit und geistigen Dingen trennt. Noemis, also der künftige Simeon, wird zum Erdendasein, zur Ungeistigkeit und Materialität sowie zu allen damit einhergehenden Beschränkungen verurteilt.⁷⁸⁶ (ebd.: 51-52)

Einer der Nachkommen des Noemis muss wegen sündiger Gedanken seines Vorfahren Sühne leisten. In einem Moment überlegt sich Noemis nämlich, Demeter aufzufressen. Jahrhunderte später wird Simeon von Ioannina in Hungersnot bei der Großen Wanderung der Serben 1690 verzehrt.

Der archetypische Urvater ist nicht nur Noemis, sondern auch Arion. Während seines Menschwerdungsprozesses sammelte er Sachen in seiner Höhle. Als sie proppenvoll wurde, schlief er draußen und zog sich dabei die Gicht zu, an der seine Sprösslinge leiden werden. Arions Leidenschaft für die Amazone Nephele hat ihre Pendants in den verhängnisvollen Beziehungen seiner Abkömmlinge. So war Noemis am Anfang von Atalante bezaubert. Die *femme fatale* für Simeon Gazda war die Zirkustänzerin Juliana Tolnay. In seinen inneren Monologen nehmen Erinnerungen an diese Jugendliebe eine zentrale Stelle ein. Ihretwegen war er bereit, die Firma zu verlassen und auf ein bequemes Leben zu verzichten, wie das Pferd Arion für Nephele sein Pferdedasein abschütteln wollte. Ihre erste Begegnung im Platzregen ist mit der Szene zu vergleichen, in der sich Nephele in Liebesvereinigung mit Arion in eine Regenwolke verwandelt. In beiden Fällen ruft der Regen den ursprünglichen Mythos von Nephele und Ixion ins Gedächtnis, denn Nephele war ein Trugbild der Hera in Gestalt einer Wolke, die Zeus dem Ixion schickte. Juliana Tolnay weckt in Simeon Gazda das Verlangen danach, ein Pferd zu werden genauso wie Nephele Arions Wunsch, ein Mensch zu werden, beeinflusst (vgl. Lukić 2001: 226). Dem von Arion und Nephele vererbten archetypischen Modell der leidenschaftlichen Liebe folgt auch Gazdas Großvater, Simeon Lupus, der sich im hohen Alter in die dreißig Jahre jüngere Witwe Sapho verliebt, weshalb er im Nachhinein Reue empfindet, seinen Enkel von Juliana getrennt zu haben. Eine weitere Entsprechung findet der mythische Prototyp im Verhältnis zwischen Simeon Sigetski und dem Zigeunerknaben Murat, einem Mitglied der Schauspieltruppe, die das türkische Heer auf seinen Eroberungszügen begleitet. All diese Beziehungen sind vom Standpunkt der Firma her ungebührlich und unakzeptabel, so dass sie im Endergebnis zum Scheitern verurteilt werden.

In der Familie Njegovan gilt das Kollektivprinzip als höchster Wertmaßstab. Der Wohlstand der Familie und der Firma steht über dem Interesse eines Einzelindividuums. Jeder Versuch der Verwirklichung persönlicher Freiheiten, der das Verlassen der Firma und die Beschäftigung mit anderen Angelegenheiten mit sich zieht, stößt auf den Unmut der Familie. Dies betrifft in erster Linie die Künstler, die das Genos ab und an hervorbringt. Simeon II. läuft 1299 von zu Hause weg, um als Mimiker auf der Hochzeit des serbischen Königs Milutin mit der byzantinischen Prinzessin Simonida aufzutreten. Auch Simeon Sigetski verlässt das Familiennest, um als Visagist zu arbeiten. So bekommt er 1566 die Aufgabe, den toten Suleiman den Prächtigen zu schminken. Der Töpfer Simeon Moshopolit kümmert sich mehr um seine

⁷⁸⁶ „Mazanje govornima simbolizuje, u stvari, konačnu osudu Noemisa na materijalizaciju, koja je prljava i koja ga zauvek odvaja od duhovnosti i duhovnih stvari. Noemis je, dakle budući Simeon osuđen na zemlju, neduhovnost, materijalnost i sva ograničenja koja sa time idu.“

Kunst als um sein nacktes Leben. Statt vor dem türkischen Ansturm aus der brennenden Stadt zu flüchten, ist er davon besessen, das Geheimnis des schwarzen und roten Firnisses zu entdecken. Nicht nur Moshopolit, sondern auch Simeon II. muss seine Kunst mit dem Leben bezahlen, weil er in seinem Mimus zwar den Herakles spielt, aber sich in verborgener Form über König Milutin, der die minderjährige Prinzessin heiratet, lustig macht. Simeon Sigetski bleibt zwar am Leben, wird aber mit Blendung und Abschneidung der Zunge gestraft. Wie Jasmina Ahmetagić (2001: 101) bemerkt, wirkt im Fall all dieser Künstler das Karmagesetz, denn sie büßen für den Mord an Orpheus, den ihr Vorfahr Noemis begangen hat. Außerdem ist ihr künstlerisches Talent kein archetypisches Erbe, da Noemis gar keinen Sinn für die Kunst hatte (vgl. ebd.). Ahmetagić stellt weiterhin fest, dass der Archetyp nur auf die Simeons wirkt, angesichts der Tatsache, dass dieser Name ein Anagramm des Namens ihres mythischen Vorfahren Noemis ist (ebd.: 101-102). Deshalb endet die jahrhundertelange „Argonautika“ der Familie Njegovan mit Gazda als dem letzten Simeon (ebd.: 103). Gazdas erstgeborener Sohn Simeon ist im Jugendalter tödlich verunglückt, so dass „das Fehlen dieses Namens darauf hinweist, dass die Verbindung zum mythischen Ahnherrn unterbrochen worden ist“⁷⁸⁷ (ebd.).

Pekić hat alle sieben Bände seines *Goldenen Vlieses* durch Leitmotive verbunden, wobei der siebte Band die Basis für die vorangegangenen sechs Bände bildet. Durch dieses Verfahren hat er die Lehre von der Metempsychose, die den Eleusinischen und orphischen Mysterien zugrunde liegen, mit Jungs Konzept der Archetypen verschmelzen lassen und damit die Reproduzierbarkeit des Mythos in der historischen Zeit an den Tag gelegt.

In den vorausgehenden Kapiteln haben wir die Änderungen, denen Pekićs Version des Argonautenmythos unterzogen war, nach Genettes Klassifikation ermittelt. Pekić hat mithilfe postmoderner Formenelemente die archaischen Wiedergeburtmythen mit der Menschengeschichte auf meisterhafte Weise zusammengeführt und so ein einzigartiges Romangebilde in der Weltliteratur geschaffen.

⁷⁸⁷ „nedostatak ovog imena ukazuje da je pokidana veza sa mitskim pretkom“

7 Fazit

Das Variationspotential des Mythos zeigt sich in seiner Fähigkeit, nicht nur verschiedene Formen anzunehmen, sondern auch Bedeutungen zu modifizieren oder sogar umzukehren. In den vorangegangenen Kapiteln haben wir am Beispiel dreier Romane gezeigt, wie ein Mythos transformiert und mit neuem Sinn ausgestattet werden kann.

Alle drei hier untersuchten Autoren benutzen die mythische Vorlage als Folie, auf der sie Motive hinzufügen, anderweitige Interpretationen einbringen und neue Bedeutungen zuschreiben. Ein breites Spektrum von Themen, die Brakman, Wolf und Pekić behandeln, indem sie den Argonauten- und Medea-Mythos verwenden, erforderte methodologische Vielfalt. Wir haben uns in dieser Arbeit vorgenommen, drei Fragen zu beantworten, und zwar ‚was‘, ‚wie‘ und ‚warum‘. Die Fragen ‚was‘ und ‚wie‘ beziehen sich auf die formale Analyse, während die Frage ‚warum‘ die semantische Analyse umfasst. Aus der Frage ‚was‘ ergibt sich die Antwort, welche Mythen außer dem Hauptmotiv, der Argonautensage, in die Tiefenstruktur der jeweiligen Romane herangezogen werden. Die Frage ‚wie‘ bietet die Antwort, auf welche Weise ein Mythos in einen neuen Kontext transponiert werden kann und welche Verfahrensweisen den Autoren bei der Umgestaltung der Vorlage verfügbar sind. Zu der Frage ‚warum‘ wird untersucht, welche Ziele die Autoren bei der Neuschreibung des Mythos verfolgen und zu welchen Zwecken sie zu uralten Denk- und Lebensformen greifen.

7.1 Forschungsergebnisse der vergleichenden Analyse der Romane *Ein fremder Stamm hat mich geraubt*, *Medea. Stimmen* und *Das Goldene Vlies*

Bei aller Unterschiedlichkeit der Rezeption der Argonautensage bei den drei hier analysierten Werken lassen sich dennoch Ähnlichkeiten und Differenzen feststellen. Im Folgenden werden wir auf die vergleichende Analyse der in der vorliegenden Arbeit besprochenen Romane detailliert eingehen.

Wir haben gezeigt, dass alle drei in dieser Arbeit analysierten Neugestaltungen der Argonautensage in kompositorischer, erzähltechnischer sowie thematischer Hinsicht der postmodernen Poetik zuzuordnen sind. Postmoderne Techniken wie Fragmentarisierung, Gattungshybridisierung, Problematisierung des Verhältnisses von Wirklichkeit und Fiktion, unzuverlässiges Erzählen, Metafiktion und damit verbundene Selbstreflexivität, Parodierung, Dekanonisierung und Intertextualität sind in allen drei Romanen vorhanden.

Alle drei Romane zeichnen sich durch eine fragmentarische Darstellung der Ereignisse aus. Obwohl *Ein fremder Stamm hat mich geraubt* chronologisch verläuft, schreibt Brakman an manchen Stellen suggestiv. Viele Geschehnisse sind nur in Andeutungen dargestellt, für deren Verständnis der Roman *The Golden Fleece* von Robert von Ranke-Graves als Nachschlagewerk konsultiert werden muss. Graves' Roman liest sich als Kommentar zu Brakmans Buch. In *Medea. Stimmen* wird das linear gestaltete Gegenwartsgeschehen immer wieder durch Rückblenden in die Vergangenheit abgelöst, so dass der Leser sich aus den Bruchstücken von in einzelnen Monologen präsentierten Ereignissen ein Gesamtbild machen muss. Pekićs historische Teilromane des *Goldenen Vlieses* kennzeichnet achronologisches Erzählen, in dem innere

Monologe und Dramenpassagen eingeschoben werden. Der kontinuierliche Handlungsablauf des mythologischen Teilromans wird durch Kommentare der Hauptfigur Noemis und des Autors selbst sowie durch epische Verse des Orpheus unterbrochen.

Alle drei hier erforschten Romane zeichnen sich durch Genrehybridität aus. Brakman hat in den Prosatext auch Verse eingearbeitet, während Pekić sein siebenbändiges Prosawerk mit Dramenpassagen sowie lyrischen und epischen Versen durchsetzt hat. Christa Wolf ist in der Hybridisierung am weitesten gegangen. Ihr in Monologform abgefasster Text nimmt eine Mittelstellung zwischen Prosa und Drama ein. Durch Hinzufügung neuer Personen und Intrigen hat sie eine neue Geschichte nach dem Prinzip des klassischen Dramas aufgebaut. So entwickelt sich die Handlung nach dem Fünfsaktschema eines traditionellen Trauerspiels von der Einleitung über die Steigerung zum Höhepunkt, wonach eine Umkehr erfolgt und zum Schluss eine Katastrophe eintritt. Auch andere Elemente des klassischen Dramas wie *hamartía*, *hybris* und *agnitio* sind in dieses in Bezug auf das Genre multivalente Werk eingebaut.

Das problematische Verhältnis von Fakt und Fiktion kommt in postmodernen Texten in der kritischen Hinterfragung institutionalisierten Wissens zum Tragen. So wird in den postmodernen historischen Romanen, die Linda Hutcheon als historiographische Metafiktionen bezeichnet, die Möglichkeit der objektiven Rekonstruktion historischer Begebenheiten bezweifelt. Wie wir gezeigt haben, weisen Wolfs *Medea. Stimmen* und Pekićs *Das Goldene Vlies* Merkmale dieses Genres auf. Wolf schreibt eine alternative Geschichte von Medea, an deren Beispiel sie Mechanismen der Manipulation der Sachverhalte durch historische Sieger aufzeigt. In ihrer Interpretation ist Medea im Zuge der Dämonisierung des Weiblichen durch patriarchale Eroberer zwecks Festigung ihrer Macht zur mörderischen Mutter und Schwester gemacht worden. Pekić entwirft in den ersten sechs Bänden seines Romans einen alternativen Geschichtsverlauf, in dem die Familie Njegovan politische Entscheidungen in Serbien prägend mitbestimmt. Die ganze Menschheitsgeschichte führt er auf den Kampf um Macht und Profit zurück. Die Ursache für diesen Zustand sucht er im Mythos, in dem archetypische Verhaltensmuster enthalten sind. Wie ihr mythischer Vorfahre Noemis goldgierig und herrschsüchtig war, so streben auch die Njegovans nach Reichtum und gesellschaftlicher Dominanz. Sowohl im Mythos als auch in der Geschichte inszeniert Pekić mögliche Welten. In gleicher Weise wie die Geschichte in den ersten sechs Bänden durch die Einführung der Njegovans in den historischen Schauplatz erfährt auch der Mythos im siebten Band durch die Einführung eines neuen Argonauten eine radikale Änderung. Eine mögliche Welt des Mythos schafft auch Brakman. Die Tatsache, dass die ganze Handlung sich im Kopf des Erzählers abspielt, soll darauf hinweisen, dass die Verschriftlichung bestimmter Geschehnisse auf der Interpretation des Autors beruht. Die Darstellung möglicher Welten ist eine der postmodernen Strategien, die alle drei hier untersuchten Autoren benutzen, um die Glaubwürdigkeit der überlieferten Quellen zu untergraben.

Eine andere postmoderne Manier, um die in einem Werk geschilderte Wirklichkeit in Zweifel zu ziehen, erfolgt durch unzuverlässiges Erzählen. So ist auf Brakmans Jason kein Verlass. Bis zum Ende des Romans bleibt ungelöst, ob Medea und Jason eine Beziehung hatten und ob sie ihm beim Raub des Goldenen Vlieses sowie beim Mord an ihrem Bruder Adsurpos geholfen hat. Auch Wolfs Jason weiß nicht mehr, wie er das kostbare Widderfell gestohlen hat.

Pekić als empirischer Autor gesteht ein, nicht auseinanderhalten zu können, was er in Turjak selber erlebt und was er von anderen gehört hat.

Dass die objektive Erkennbarkeit der Wirklichkeit illusorisch ist, bringen postmoderne Autoren zur Sprache, indem sie metafiktionale Techniken verwenden. Metafiktion ist eine Strategie, mittels derer postmoderne Werke ihre eigene Konstruiertheit bloßlegen sowie über den Prozess der eigenen Entstehung reflektieren. Zu metafiktionalen Verfahrensweisen, die in den drei hier analysierten Werken anzutreffen sind, gehören laut Linda Hutcheon, Patricia Waugh und Werner Wolf Selbstreflexivität, *mise en abyme*, Allegorisierung, Parodie und Intertextualität.

Selbstreflexive Aussagen sind in den Romanen von Brakman und Pekić zu finden. Brakmans Jason gibt explizit Kommentare über den unzuverlässigen Charakter des Erzählens im Rückblick ab. Orpheus als der zweite Erzähler im Roman thematisiert den schöpferischen Prozess des Dichtens sowie sein eigenes Ringen um Inspiration. Pekić als auktorialer Autor fällt mitten in die Erzählung hinein, um das Verhalten seines Hauptakteurs Noemis zu rechtfertigen oder die Missbilligung von dessen Handlungen auszudrücken, sowie um das heroische Weltbild näher zu verdeutlichen oder bestimmte Ereignisse vorauszudeuten.

In allen drei Romanen wird anhand der Argonautensage der Mythenbildungsprozess beispielhaft aufgezeigt. Dies erfolgt bei Brakman und Pekić durch die Gegenüberstellung zweier Versionen der Ereignisse. Bei Brakman bringen Jason und Orpheus und bei Pekić Noemis und Orpheus jeweils ihre eigene Sicht auf das Geschehene ein. In beiden Fällen ist der Dichter derjenige, der Tatsachen selektiert, beschönigt, ergänzt oder sogar vertuscht. Bei Christa Wolf ist es Jason, der seine kolchischen Abenteuer ausschmückt, um den Bedürfnissen der korinthischen Zuhörer nachzukommen. Wolf versucht aufzuklären, warum Medea als eine Hexe in die Legende eingegangen ist und findet mögliche Gründe im politischen Konflikt ihrer Titelheldin mit den patriarchalen korinthischen Machthabern, die als historische Sieger ihre Wahrheit an künftige Generationen weitergeben. So zeigen alle drei hier untersuchten Romane durch die Thematisierung des Legendenbildungsprozesses, dass den wahren Ereignissen durch Mythisierung nie stattgefundenen Sachverhalte im Laufe der Zeit hinzugefügt oder sie umgedeutet werden. Im Einklang mit der postmodernen Poetik bringt dieser Prozess dem Leser ins Bewusstsein, dass in schriftlichen Quellen festgehaltene Narrative nur diskursive Konstruktionen sind.

Die *mise en abyme* als eines der metafiktionalen Mittel ist die Spiegelung des Textganzen in einem seiner Teile. Dieses Verfahrens bedienen sich Brakman und Pekić. So ist bei Brakman die von Jason erzählte Geschichte von der Suche nach dem gelben Bart des Priesters Neleus das Ebenbild der Suche der Argonauten nach dem Goldenen Vlies. Bei Pekić wird der Tontopf des Simeon Moshopolit, auf dem dieser die mythischen Argonauten mit den Gesichtern seiner Familienmitglieder anbringt, zum Symbol, in dem sich das Mythische und das Historische vereinen und ineinander widerspiegeln.

Die *mise en abyme* steht im engen Zusammenhang mit der Allegorisierung des Textes. So werden die Neleus-Geschichte sowie der Tontopf des Simeon Moshopolit zur Allegorie für die in den jeweiligen Romanen geschilderten Ereignisse. Außerdem ist bei Brakman das gefälschte Vlies ein Signal für den Leser, dass er die gefälschte Argonautensage vor sich hat. Neben dem genannten Beispiel nimmt Pekić die Allegorisierung auch im abschließenden Teilroman vor. Der

siebte Band enthält den Schlüssel zur Interpretation, denn mit der darin beschriebenen mythischen Erzählung wird der ganze Roman zu einer Allegorie. Die mythische Reise der Argonauten um das Goldene Vlies wird bei Pekić zu einer Allegorie für die Reise des durch eine Familie repräsentierten Menschengeschlechts durch die Geschichte hindurch auf der Suche nach dem Goldenen Vlies, d. h. nach dem Sinn des Lebens und der Möglichkeit einer Neugeburt. Bei Christa Wolf stellt das Schicksal der Medea eine paradigmatische Allegorie für die Dämonisierung des Weiblichen in der Menschheitsgeschichte dar.

Die parodistische Neuschreibung der Argonautensage ist ein Charakteristikum der Romane von Brakman und Pekić. Bei Brakman wird die Parodie in der Entsakralisierung des Goldenen Widerfells sichtbar. Das gesuchte Vlies erweist sich als eine Fälschung und befindet sich paradoxerweise die ganze Zeit in Jasons Rucksack. Darüber hinaus erhält Jason den Auftrag, das Vlies zu stehlen und dann wieder zurückzuholen, von einer einfachen Bäuerin. Die Parodierung trägt dazu bei, dass das Erhabene und das Heilige der mythischen Erzählung weggenommen und ins Absurde gezogen werden. Für Brakman ist die Neuschöpfung des Argonautenmythos vor allem ein literarisches Spiel, eine Herausforderung, mithilfe seiner Einbildungskraft mit den bereits bestehenden Quellen kreativ umzugehen. Pekićs Parodie geht aus der Kollision zweier Weltanschauungen hervor, die immer wieder für Missverständnisse sorgen. Auf der einen Seite ist die Welt der Heroen und Götter, für die übernatürliche Phänomene einleuchtend sind, und auf der anderen ist die Welt der Menschen, deren Repräsentant Noemis ist, die auf Logik und Ratio fußt. Die Kontrastierung zweier Weltanschauungen ermöglicht es dem Autor, die ironischen Kommentare zu mythischen Denkmustern durch den Mund seines Hauptprotagonisten Noemis zu äußern. Durch Neuinterpretierung, Infragestellung und Parodierung der überlieferten Mythengeschichten wird der literarische Kanon aufgelöst. Dies ist in der Destruierung der Helden- und Männlichkeitsbilder am deutlichsten zu sehen, denn in keinem der drei hier behandelten Romane besitzen die Argonauten die heroischen und ethischen Qualitäten ihrer mythischen Vorfahren.

In der vorliegenden Arbeit haben wir den intertextuellen Bezügen besondere Aufmerksamkeit geschenkt und sie detailliert untersucht. Wir sind von der Intertextualitätstheorie Gérard Genettes ausgegangen und haben dabei eine Reihe von Verfahren identifiziert, die alle drei Autoren bei der Adaption des altgriechischen Mythos über die Argonauten benutzt haben.

Der Oberbegriff der Genetteschen Theorie ist die Transtextualität, die weiterhin fünf verschiedene Arten zwischentextueller Relationen umfasst: Intertextualität, Paratextualität, Metatextualität, Hypertextualität und Architextualität.

Für unsere vergleichende Untersuchung war die Hypertextualität von größter Relevanz, da sie sich mit den Beziehungen zwischen dem Hypo- und dem Hypertext befasst. Sie zerfällt in Transformation und Nachahmung. Der wesentliche Unterschied zwischen der Transformation und der Nachahmung liegt darin, dass die Transformation die Handlung und Figuren umgestaltet, während sich die Nachahmung auf die Imitation des Stils eines Autors bezieht. Der Untertyp der Transformation, der für unsere Untersuchung wichtig war, ist die Transposition, die formal und semantisch sein kann. Eine der formalen Transpositionsarten ist die quantitative Transposition, worunter Reduktion und Erweiterung fallen.

Beide dieser letztgenannten Verfahrensweisen treffen wir in allen drei hier analysierten Romanen an. Brakman lässt die Durchfahrt der Argo durch die gegeneinanderprallenden Felsen sowie alle mythischen Episoden, in denen Götter in das Schicksal der Menschen eingreifen, weg. Die Erinnerungen der Monologsprecher bei Christa Wolf setzen bei der Ankunft der Argonauten in Kolchis ein, so dass die Abenteuer der griechischen Heroen auf der Hinfahrt nach Kolchis nicht einmal erwähnt werden. Pekić beendet den siebten Band seines Romans, in dem die Argonautenfahrt geschildert wird, bei den Symplegaden, die ein Kreuzungspunkt zwischen der mythisch-heroischen und der historisch-menschlichen Welt markieren.

Charakteristisch für alle drei Romane ist die Erweiterung der originalen Sage. Dies erfolgt durch die Hinzufügung erfundener Figuren sowie neuer Ereignisse, die der Mythos nicht kennt. Brakman ergänzt Details aus Jasons Kindheit und lässt ihn nicht nur, wie der Mythos berichtet, von Cheiron, sondern auch von zwei weiteren hinzuverdichteten Figuren, Onkel Arie und De Kraker, erziehen. Auch Jasons Begegnung mit der Mutterfigur, Frau Boender, stellt eine thematische Erweiterung dar. Christa Wolfs Medea-Roman kennzeichnet sich durch massive Zusätze zur Originalsage. Angeregt von voreuripideischen Versionen des Medea-Mythos, sucht die Autorin nach möglichen Ursachen für die Dehumanisierung einer Frau, die in frühesten Quellen eine Göttin und Königin von Korinth war. Um Medea von allen Untaten freizusprechen, erfindet die Autorin eine ganze Reihe von Ereignissen, die dazu geführt haben könnten, dass Medea im kollektiven Gedächtnis zur Bruder- und Kindermörderin geworden ist. Um Medea als Opfer politischer Intrigen darzustellen, führt Wolf zahlreiche im Mythos nicht auftretende Personen in Medeas Umkreis ein, die sie weiterhin in Unterstützer und Gegner der Titelheldin einteilt. Von den neuersonnenen Figuren stehen auf der einen Seite Medeas Feinde Akamas, Agamede und Presbon und auf der anderen Seite ihre Freunde Leukon, Turon, Arethusa und Arinna. Zur thematischen Erweiterung gehört auch Medeas Liebesbeziehung mit dem Bildhauer Oistros. Pekić ergänzt die Argonautenfahrt ebenfalls in erheblichem Maße. Den ruhmvollen griechischen Helden halbgöttlicher Herkunft fügt er eine neue Figur, Noemis, bei, um die herum er die ganze Geschichte aufbaut. Die Anwesenheit des hinzuverdichteten Argonauten ermöglicht es dem Autor, die mythischen Kategorien von Raum, Zeit und Heldentum mit Ironie zu betrachten. Dabei gestaltet Pekić den Lebensweg seiner Hauptfigur nach dem Grundmodell einer Heldensage. Dazu gehören die geheimnisumwitterte Herkunft, die Erziehung bei Pflegeeltern, die Initiation und harte Bewährungsproben. Im Roman bleibt ungeklärt, ob Cheiron der echte Vater des Noemis ist. Als Kind wird er bei Pholos in Pflege genommen und als junger Mann nimmt er am Argonautenzug teil, der seine Initiationsreise darstellt. Im Gegensatz zu traditionellen Heldengeschichten besteht Noemis als Frevler die Prüfungen nicht und wird aus dem Mythos verjagt. Fernerhin erweitert Pekić die Vorlage durch die Szene der Wettbewerbsveranstaltung zwecks Aufnahme zur Argo-Expedition. Überdies weitet der Autor im Vergleich zu den Originalversionen die Liste der tödlich verunglückten Mannschaftsmitglieder aus.

Zur Erweiterung gehört nach Genettes Klassifikation auch die Kontamination, die Vermischung zweier Hypotexte. In allen drei in dieser Arbeit analysierten Werken ist dieses Verfahren vorhanden. So finden Mythologeme von Theseus und Ariadne, Antaios sowie Atlantis Eingang in Brakmans Roman. Bei Christa Wolf wird Absyrtos wie Agamemnon und Minos im

Bad ermordet. Eine harmonische und idyllische Gemeinschaft im Kreise von Medea und Oistros in Wolfs Roman erinnert an die ideale Gesellschaft in Thomas Morus' *Utopia*. Pekić baut in die Argonautenlegende Mythologeme von Moiren, Sisyphos, Hades und Persephone, Ixion und Nephele, Arion, Pelops, Pygmalion sowie vom Tausch zwischen Apollon und Hermes ein. Auch nordische Sagen wie die von Ragnar Lodbrog und Prinzessin Aslog finden Platz in Pekićs Roman. Die Episode, in der Noemis das Steuer über die Argo übernimmt, ist nach dem Vorbild der in 1984 von George Orwell geschilderten Dystopie aufgebaut. Die wichtigste Reminiszenz auf dieses Werk ist die Einführung der neuen Sprache, die die Meinungsgleichheit fördern soll, was dem Neusprech in Orwells Roman entspricht. Die beiden wichtigsten Kontaminationen bei Pekić sind der Kentauren- sowie der Demeter-und-Kore-Mythos. Besonders der Wiedergeburtmythos, personifiziert in den göttlichen Mutter- und Tochtergestalten Demeter und Kore, dient als Motivation der ganzen Njegovan-Saga.

Einige Mythologeme wie die von den Bacchantinnen und Ödipus kommen in allen drei Romanen vor. Auf den Ödipus-Mythos verweist Jasons Hinkebein sowie seine Mutterbindung bei Brakman, der Ausbruch der Pest bei Wolf und die Begegnung des Noemis mit Iokaste in der Unterwelt bei Pekić. Die *Odyssee* war für Brakman und Pekić eine wichtige Inspirationsquelle. Jasons Rückkehr in die Arme der Frau Boender bei Brakman ist mit der Heimkehr des Odysseus zu Penelope zu vergleichen. Der Abstieg des Noemis in den Hades bei Pekić ist dem Odysseus-Mythos entlehnt worden. Außerdem tritt Odysseus in *Das Goldene Vlies* in eigener Person auf.

Auch biblische Motive werden bei allen drei Autoren in das Romangeschehen verwoben. Brakmans Argonauten werden von einem Riesenwalfisch verschlungen, was ein direkter Verweis auf das Buch Jona ist. Darüber hinaus wird Jason gleich Moses in einem Korb ausgesetzt. Bei Christa Wolf ist das Sündenbock-Motiv die treibende Kraft der Handlung. Die Vertreibung des Noemis aus dem Mythos ruft bei Pekić die Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradies ins Gedächtnis. Der Gerichtsprozess gegen Noemis im Hades ähnelt dem Jüngsten Gericht. Pekićs Orpheus ist wie eine Christusfigur dargestellt. Als Familienschatz bewahren die Njegovans den Stab aus dem Zuhause ihres mythischen Vorfahren Noemis auf und vergleichen ihn mit dem Stab des Moses. Sowohl Brakmans Jason als auch Pekićs Noemis besitzen die Gabe, Träume zu deuten, was auf die biblische Geschichte von Joseph und seinen Brüdern hinweist.

Im Gegensatz zu Christa Wolf enthalten Brakmans und Pekićs Romane eine Vielzahl von Referenzen und Anspielungen auf andere mythologische Erzählungen. In diesem Fall können wir in Anlehnung an Genettes Theorie von der Imitation des Stils sprechen, wobei Apollonios von Rhodos und Robert von Ranke-Graves als Vorbilder dienen. Eine Besonderheit bei Brakman sind auch Referenzen auf die Werke der überwiegend niederländischen Literaturtradition.

Eine weitere in allen drei hier behandelten Romanen anzutreffende Kategorie nach Genette ist die semantische Transposition, die dieser Theoretiker in drei Arten unterteilt, in diegetische, pragmatische und rein semantische Transposition. Unter dem ersten hier genannten Typus, der auch Transdiegetisation genannt wird, versteht Genette die Verlegung der Handlung in einen neuen zeitlichen und/oder örtlichen Kontext. Brakmans Argonauten segeln statt im Mittelmeerraum längs der Nordseeküsten. Die Handlung findet in einem nicht genau nachvollziehbaren Zeitrahmen statt, denn im Roman überlagern sich die griechische Antike, das Mittelalter, das niederländische Goldene Zeitalter sowie das zwanzigste Jahrhundert. Während

Brakman die Diegese wechselt, behalten Wolf und Pekić den griechisch-archaischen Hintergrund bei. Sie lassen die Handlung in der mythischen Zeit spielen, jedoch dient sie als Paradigma für das historische Geschehen. Für beide Autoren ist der Mythos der Ausgangspunkt der ganzen Menschheitsgeschichte. Der Mythos enthält das Archetypische und Universelle, die sich stets von Neuem wiederholen. Während Pekić dies am Beispiel einer Familie durch ihren jahrhundertelangen Bestand zeigt, stellt bei Wolf das kolchische und korinthische Drama das Spiegelbild für die Situation in beiden deutschen Staaten im letzten Viertel des zwanzigsten Jahrhunderts dar.

Die Transgression der Zeitebenen kommt nicht nur bei Brakman vor, sondern auch bei Wolf und Pekić. Wolf lässt die Stimmen aus der tiefsten Vergangenheit sich an die heutigen Leser wenden. Die Monologsprecher versuchen die Zeitgrenzen zu überbrücken und uns zu erreichen, um ihre jahrhundertlang unter den Schichten der Fehldeutungen verborgene Wahrheit zu enthüllen. Bei Pekić ist die Zeitkategorie aufgehoben, es gibt kein Vorher und kein Nachher, so dass es möglich ist, dass die Flottenmitglieder über den noch nicht stattgefundenen Trojanischen Krieg disputieren oder dass der irrefahrende Odysseus mitten in die Argonautensage hineinläuft und erfährt, was er künftig in seiner Heimat Ithaka zu erwarten habe. Die Verstrickung der Zeitebenen ist eine typische Erscheinung für mythologische Romane, wie der russische Literaturforscher Eleazar Meletinsky aufgezeigt hat. Dies kommt daher, dass das mythische Bewusstsein keine Zeitfolge kennt, was Philosophen wie Schelling, Cassirer und Eliade, die sich mit mythischen Denkformen befasst haben, in ihren Arbeiten ausgeführt haben.

Die Änderung der Diegese zieht die Modifikation der Handlung sowie der Motivation der Figuren, die diese Handlung in Bewegung setzen, nach sich. Die Modifikation des narrativen Kerns ordnet Genette in die pragmatische Transposition ein, während der Motivtausch und der Status einer Person zur rein semantischen Transposition gehören. Der Motivtausch umfasst zusätzliche Motivation, Demotivation und Transmotivation im Vergleich zur ursprünglichen Erzählung. Das häufigste Verfahren in allen drei Romanen ist die Transmotivation. So ist bei Brakman und Pekić das treibende Motiv für die Argonautenreise nicht die Rückeroberung des iolkischen Throns durch Jason. Brakman geht es vor allem um Erzähllust sowie um das für die Postmoderne typische Spiel mit Vorgängertexten. Das Ziel des Unterfangens sehen bei Pekić nicht alle Protagonisten auf die gleiche Weise. Während die griechischen Heroen Unsterblichkeit und ewigen Ruhm erlangen wollen, hat es Noemis darauf angelegt, großen Reichtum an sich zu reißen. In Wolfs Interpretation flüchtet Medea aus Kolchis nicht aus Liebe zu Jason, sondern infolge unerträglicher Zustände im väterlichen Haus. Aus Korinth wird sie nicht wegen der anstehenden Heirat Jasons mit Glauke vertrieben, sondern weil sie ein wohlbehütetes Staatsgeheimnis entdeckt hat.

Was den Status der Figuren anbelangt, können sie in Bezug auf den Ursprungstext aufgewertet, abgewertet oder substituiert werden. So gewinnt bei Brakman Autolukos an Bedeutung, da er derjenige ist, der das goldene Widderfell entreißt. Sowohl bei Brakman als auch bei Pekić bekommt Orpheus als eine der Erzählinstanzen eine wichtigere Rolle zugewiesen. Christa Wolf lässt Glauke, die in Euripides' und Senecas Versionen ein ungesehener Charakter ist, zu Wort kommen, wodurch sie aufgewertet wird.

Die Abwertung betrifft in allen drei Romanen die Destruktion der in den Mythen festgehaltenen Heroenkulte. Das tradierte Idealbild des kraftvollen, abenteuerlustigen und unerschrockenen Mannes wird entmystifiziert und ins Gegenteil umgeschlagen. Dies ist kennzeichnend für die postmoderne Poetik, die auf Skeptizismus und Relativismus beruht. Wie Jean François Lyotard feststellt, werden die großen Narrative, deren Sinngebungsfunktion richtungweisend für die Menschen waren, in der Postmoderne in Frage gestellt und entlegitimiert. Linda Hutcheon zufolge besteht die postmoderne Ansatzweise darin, große Erzählungen zunächst herbeizuführen, um sie dann von innen her zu dekonstruieren. Alle drei Romane zeigen auf, dass die heroischen Akte der legendären griechischen Seefahrer in der Tat realitätsfern sind und nur in Legenden existieren. Das heldenhafte Auftreten der Argonauten erweist sich nur als Schein und wird als Ergebnis der nachträglichen Mythologisierung entlarvt. Außerdem ist laut Hutcheon den postmodernen Werken ein parodistischer und ironischer Umgang mit den zu bearbeitenden Quellen inhärent, was auch in den drei hier erörterten Romanen zum Ausdruck kommt.

Die Depotenzen der Helden sieht man vor allem in deren negativer Zeichnung. Sie sind feige, angstvoll und als solche zu keinen Großleistungen imstande. Von allen drei hier behandelten Autoren wird Jason als Schiffsführer als charakterschwach dargestellt. Bei Willem Brakman ist er von Natur aus melancholisch, träumerisch und kampfscheu. Bei Christa Wolf ist er passiv, zögerlich und schwankend, und wenn es um seine eigenen Interessen geht, ist er opportunistisch und eigennützig. Pekićs Jason ist entschlussunfähig und genießt wenig Respekt vor seinen Kameraden. Er ist nur formal der Flottenkapitän, weshalb er unter einem Minderwertigkeitskomplex leidet. Sein Sieg über die aus den Drachenzähnen stammenden Soldaten wird sowohl von Brakman als auch von Christa Wolf in Zweifel gezogen. Jasons Kampf mit den Drachenkriegern wird bei Brakman zu einem Traum und bei Wolf zu einer Halluzination degradiert. Der größte hellenische Held Herakles wird bei Brakman und Pekić ebenfalls lächerlich gemacht. Selbst die Götter fallen bei Brakman dem Spott anheim. Pekić macht sich über Hades lustig, indem er ihn als eine jammervolle, seiner Frau Persephone unterlegene Figur darstellt.

Bei allen drei Autoren vollzieht sich ein Rollentausch zwischen verschiedenen Figuren. Bei Brakman verdirbt Jason statt Ino das Korn und verursacht dadurch eine Missernte. Auf der Fraueninsel trifft der Hauptheld nicht Hypsipyle, sondern Kore. Bei Wolf wird Absyrtos nicht von Medea und Jason getötet, sondern von seinem eigenen Vater. Bei Pekić besiegt Noemis statt Medea den ehernen Riesen Talos.

Im Gegensatz zu Wolf und Pekić lässt sich in Brakmans Roman eine Inflation von Zitaten und Plagiaten feststellen. Brakman zitiert Verse bekannter niederländischer Dichter, ohne die Quelle anzugeben. Überdies plagiiert er Motive und ganze Passagen aus dem Roman *The Golden Fleece* von Robert von Ranke-Graves.

Christa Wolfs Roman unterscheidet sich von den anderen zwei hier untersuchten mythologischen Bearbeitungen durch Rationalisierung und Entmythisierung der Wirklichkeit. Anders als Brakman und Pekić, die auf das Fantastische und Märchenhafte nicht verzichten, fehlen in *Medea. Stimmen* alle dem Mythos innewohnenden übernatürlichen Elemente.

Die pragmatische Transposition in Genettes Theorie bezieht sich auf die semantische Modifikation, die an den Sinn des Prätextes rührt. Jeder der drei in dieser Arbeit analysierten Autoren setzt andere Akzente bei der Bearbeitung der Argonautensage. Damit weisen sie auf verschiedene Möglichkeiten der Mythosdeutung hin. In allen drei Werken können einerseits gemeinsame Themen und andererseits Unterschiede in der Repräsentations- und Interpretationsweise des Argonautenmythos festgestellt werden.

Willem Brakman geht von den Thesen Johann Jakob Bachofens und Robert von Ranke-Graves' aus, denen zufolge im Sagenkomplex um Jason, Medea und die Argonauten der Religionskonflikt zwischen den Anhängern der archaischen Großen Göttin und den Verehrern der männlichen Götter symbolisch festgehalten ist. Laut Bachofen und Graves ist der lange historische Prozess des Übergangs vom Matriarchat zum Patriarchat in diesem Mythos symbolisch zusammengefasst worden. In *Ein fremder Stamm hat mich geraubt* besetzen die Zeus anbetenden hellenischen Stämme die niederländischen Gebiete, in denen sie die die Dreifaltige Göttin verehrende einheimische Bevölkerung vorfinden. Brakman war angeregt von Graves' Roman *The Golden Fleece*, in dem der Antagonismus zwischen der matriarchalen Muttergöttin und dem patriarchalen Vatergott eine wichtige Rolle spielt. Brakmans Umschreibung der Argonautensage ist eine literarische Reminiszenz auf Graves' Roman. Inspiration für sein Buch fand Brakman auch in Graves' Studie *Die Weiße Göttin*, in der diese als Muse der Dichter dargestellt wird. Brakmans Jason bekennt sich zur Göttin, die für ihn einen hohen Symbolwert besitzt, denn sie ist der Inbegriff der Mutter, die er nie hatte. Da er ohne Mutter aufgewachsen ist, hegt er eine tiefe Sehnsucht nach Wiedervereinigung mit der Mutter, worauf das Ende des Romans hinweist, wenn er zu Frau Boender zurückkehrt. So wird der Mutterarchetyp zum Leitmotiv des ganzen Romans. Laut Carl Gustav Jung manifestiert sich der Mutterarchetyp in zweierlei Aspekten, und zwar als gute und als furchtbare Mutter. Alle Frauen, denen Jason begegnet, lassen sich nach diesen Aspekten unterscheiden. So sind Frau Boender und die Bäuerin aus Ossenisse die guten Mütter und Schwester Dillinger die furchtbare Mutter, während Neel bzw. Kore und Medea einen ambivalenten Charakter haben, denn sie greifen einerseits helfend und andererseits hindernd in Jasons Leben ein. Eine der Erscheinungsformen des Mutterarchetyps ist die Muttergöttin. Da sie an Geburt, Erhalt und Zerstörung des Lebens teilhat, erscheint sie in drei Gestalten, als junges Mädchen, fürsorgliche Mutter und destruktive Greisin. Alle Frauen in Jasons Leben sind irdische Inkarnationen der Großen Mutter. Neel ist die Personifikation der Mädchengöttin Kore. Frau Boender ist als Muttergeliebte mit Kybele und die namenlose Bäuerin mit der Göttin der sinnlichen Liebe Aphrodite zu identifizieren. Schwester Dillinger alias Schwester Ge nimmt Züge der furchteinflößenden Göttin Hekate, aber auch der Gea, Demeter und Hera an, während Medea als Amazone mit Artemis und als Magierin mit Hekate zu vergleichen ist.

Wichtig ist anzumerken, dass die Handlungen, die Jason als Ich-Erzähler beschreibt, lauter Projektionen seines Unbewussten sind, da sie sich in seinem Kopf abspielen. Er entwirft einen Heldenmythos, der Parallelen zum Sonnenmythos aufweist, dessen tiefere Bedeutung, wie Jung und Bachofen gezeigt haben, in der Wiedergeburt liegt. In diesem Sinne ist Jasons Rückkehr in den mütterlichen Schoß der Frau Boender als unbewusster Wunsch, ein ewiges Leben zu erlangen, zu verstehen.

Auch bei Christa Wolf ist der Sieg des Patriarchats über das Matriarchat das Hauptthema ihres Romans. In Wolfs feministischer Neudeutung des Medea-Mythos ist Medea im Zuge der Patriarchalisierung der Gesellschaft zur Übeltäterin geworden. Die Autorin äußert Kritik an der mythischen Tradition, die durch negative Repräsentationen der Frauenfiguren gekennzeichnet ist. Die Verwandlung der einst als Göttin und Königin geltenden Medea in eine blutrünstige Mörderin erfolgte nach Ansicht der Autorin durch die Tatsachenumkehrung seitens historischer Sieger. Damit verweist Wolf auf eine für die Postmoderne charakteristische Weise auf die Unglaublichkeit der überlieferten Schriften. Ihre Hauptintention ist, Medea von allen ihr angelasteten Verbrechen freizusprechen. Sie nimmt sich zum Ziel, das instrumentalisierte Gedächtnis von Medea als Kinder- und Brudermörderin in Frage zu stellen und zu dekonstruieren. Dabei beruft sich die Schriftstellerin auf die voreuripideischen Urfassungen, allen voran die von Kreophylos von Samos und Parmeniskos, in denen Medea ihre Kinder nicht tötet. Wolf nimmt die Rückkorrektur des Mythos vor, um das Bild der Medea in Geschichte und Kunst zu rehabilitieren. Sie zeigt Medea als Opfer der patriarchalen Machtstrukturen, die eine böse Hexe als repräsentativ für das Weibliche benötigten, um ihre Herrschaft zu legitimieren.

Am Beispiel der Medea wird das Bedürfnis einer Gesellschaft nach Sündenböcken, um die eigene Kohäsion herzustellen, thematisiert. Bei der Beschreibung der dabei einsetzenden Mechanismen der Ausgrenzung einer zur Diffamierung gewählten Person lehnt sich Wolf an die Thesen an, die der Kulturanthropologe René Girard in seinen Werken *Das Heilige und die Gewalt* und *Der Sündenbock* vorgebracht hat. Besonders Medea mit ihrem Selbststolz und ihrer Weigerung, sich zu assimilieren, wird als Bedrohung für die Homogenität der Gruppe wahrgenommen, weswegen sie mit Verbannung büßen muss.

Wolf nimmt den Medea-Mythos zum Anlass, um das Aufeinanderprallen zweier Kulturen zur Sprache zu bringen. Das Verhältnis der Korinther und Kolcher ist von gegenseitigem Unverständnis und Misstrauen gekennzeichnet. Die kolchischen Neuankömmlinge sind für die Korinther kulturell Andere, wobei die letzteren sich postkolonialer Diskurse, wie sie Edward Said in seiner bahnbrechenden Studie *Orientalismus* definiert hat, bedienen. Die Auffassung vom progressiven und zivilisierten Westen einerseits und dem primitiven und wilden Osten andererseits dient als Argument für die Ausgrenzung und Diskriminierung der Zuwanderer durch die einheimische Bevölkerung. Jedoch lässt die Autorin, um eine Verallgemeinerung zu vermeiden, nicht alle Korinther als intolerant, skrupellos und gefühllos darstellen, was sie an der Figur des Leukon demonstriert. Dementsprechend sind nicht alle Kolcher gütig, wie es auf den ersten Blick scheinen mag, was das Beispiel der Entmannung Turons zeigt.

Die Dichotomie zweier Kulturen kommt in den unterschiedlichen Sozialordnungen beider Staaten zum Ausdruck. In Kolchis sind matriachale Züge beibehalten, während Korinth durchweg patriarchalisiert ist. Korinth ist nach einem strengen hierarchischen System organisiert, während in Kolchis alle gleich behandelt werden. Während die Korinther großen Wert auf Materielles und Individualismus legen, setzen die Kolcher auf soziale Gleichheit, Freiheit und Solidarität. Angesichts solcher Gegenüberstellung zweier Gesellschaftsformen wurde *Medea. Stimmen* als Zeitroman interpretiert, in dem die Bundesrepublik Deutschland und die Deutsche Demokratische Republik wiedererkannt wurden. Jedoch wird so ein simplifiziertes Verständnis

des Romans relativiert, wenn man ins Auge fasst, dass die Autorin beide Staaten, sowohl Korinth als auch Kolchis, auf einem Gründungsmord beruhen lässt. Wolf äußert Geschichtspessimismus, wenn sie in uralter Zeit Parallelen mit der Gegenwart zieht, indem sie zeigt, dass alle Gesellschaftssysteme im Laufe der Menschheitsgeschichte gleich waren und sind. Der einzige, wengleich im Zusammenstoß mit der Realität vorübergehende Freiheitsraum ist in der Schaffung einer Mikrowelt zu verwirklichen, wie die utopische Künstlerkolonie um Oistros belegt.

Als einer der Indikatoren der Alterität gilt die Religion. Während die Kolcher im Einklang mit matriarchalen Prinzipien an die Große Göttin und Wiedergeburt glauben, endet das Leben nach korinthischer Vorstellung im Jenseits im Hades, der nur ein Abbild der hierarchisierten Gesellschaftsschichten im Diesseits darstellt.

Medea. Stimmen ist auch ein Roman über die Lage der Flüchtlinge in einem fremden Land. Die einen versuchen sich anzupassen, werden aber nie völlig integriert, während die anderen ihre heimatlichen Bräuche praktizieren und sich sogar von ihrer Umwelt abkapseln, wie die Gruppe um Medeas Amme Lyssa.

Wolfs *Medea*-Roman enthält auch autobiographische Elemente. In der Verleumdung Medeas hat die Autorin ihre bitteren Erfahrungen mit den westdeutschen Medien während des Literaturstreits nachverarbeitet.

Das Hauptanliegen von Borislav Pekić bei der Neufassung der Argonautensage ist, die Spiegelung des Mythos in der Geschichte vor Augen zu führen. Er deutet den Mythos anthropologisch und findet in ihm die ewigen Muster des menschlichen Verhaltens wieder. Überdies wird in diesem kapitalen Werk die Suche nach dem Goldenen Vlies zu einer Suche nach den Geheimnissen von Leben und Tod. Das Dasein betrachtet er im Einklang mit der mythischen Denkweise als einen endlosen Kreislauf von Geburt, Leben, Tod und Wiedergeburt. Zu diesem Zweck verbindet er die Argonautensage mit dem Mythos von Demeter und Kore, bzw. Persephone, der als Wiedergeburtmythos das Fundament für die ganze Njegovan-Saga bildet. Ihr Urvater Noemis wird von Demeter in die Eleusinischen Mysterien eingeweiht, deren Sinn in der Erlangung des ewigen Lebens liegt. Daran knüpfen sich die orphische Reinkarnationslehre sowie die Archetypentheorie von Carl Gustav Jung an. Die Archetypen als universelle Modelle der menschlichen Psyche sind im Mythos gespeichert und wiederholen sich in jedem einzelnen Individuum. Die Nachkommen des Noemis vererben seine Eigenschaften, so dass sie dieselben Denk-, Handlungs- und Verhaltensmuster wie ihr Vorfahre aufweisen. Ebenfalls finden im Leben des Noemis in der mythischen Zeit und im Leben seiner Abkömmlinge in der historischen Zeit identische Ereignisse statt. Diesbezüglich gewinnt der Kentauren-Mythos in Pekićs Roman an Wichtigkeit. Der Kentaure als Doppelwesen zwischen Mensch und Pferd steht als Symbol für die Einheit von Mythos und Geschichte.

Pekić benutzt den Argonautenmythos auch, um Kritik an totalitären Ideologien zu üben. Das Kapitel, in dem Noemis das Kommando über die Argo übernimmt, dient dem Autor dazu, die Mechanismen der autokratischen Herrschaftssysteme aufzudecken. Dazu gehört unter anderem die Instrumentalisierung der Sprache, die zum Mittel der Indoktrination wird, um die neukonstruierten „Wahrheiten“ von Großleistungen und Makellosigkeit des aktuellen Anführers zu verkünden. Damit zieht Pekić eine Parallele zur Geschichtsverfälschung seitens der Eroberer.

Der Höhepunkt der Tatsachenverzerrung wird erreicht, wenn Orpheus als Vertreter der Sieger seinen eigenen Mord den Mänaden zuschreibt, obwohl er genau weiß, dass Noemis dies getan hat. Überdies verweist Pekić auf das wohlbekanntes Phänomen aus der Massenpsychologie, wenn er das Verhältnis der Untertanen gegenüber ihrem Anführer, den sie zu einer göttlichen Gestalt erheben, schildert.

7.2 Schlussbemerkungen

Zusammenfassend lässt sich schließen, dass Christa Wolf und Borislav Pekić den Argonautenmythos als Kulisse benutzen, um philosophische, anthropologische, politische und religiöse Themen zu behandeln sowie die großen Fragen über die Natur des Menschen und seine Geschichte zu beantworten, während Brakmans Roman ein eklatantes Beispiel des postmodernen ludistischen Konzepts darstellt. Im Vordergrund steht ein literarisches und intellektuelles Spiel mit vorausgehenden Quellen. Brakmans Ziel ist es zu zeigen, wie Texte aus anderen Texten entstehen. In *Ein fremder Stamm hat mich geraubt* ruft jede Geschichte eine andere hervor, bis die Grenze zwischen Wirklichkeit und Fiktion verwischt wird.

Jeder der in dieser Arbeit besprochenen Autoren bearbeitet verschiedene Segmente des argonautischen Mythenkomplexes. Brakman verfolgt die Abenteuer der berühmten Helden auf der Hin- und Rückfahrt ihrer Expedition, während Pekić seine apokryphen Argonautika bei den Symplegaden enden lässt. Wolf konzentriert sich auf Medea, um die Position der Frau im Laufe der Geschichte in den Blick zu rücken.

Alle drei Autoren kombinieren die Argonautensage mit anderen Mythen, von denen sie einigen den gleichen Rang wie dem Hauptmythos zuweisen. Brakman verbindet die Argonautenlegende mit dem Mythos von der Weißen Göttin, Christa Wolf mit der Möglichkeit einer Utopie und Pekić mit dem Mythos von Demeter und Kore sowie mit der Kentaurensage. Eines der Hauptthemen in allen drei Romanen ist die Zivilisationskritik, wobei als Gegenstück zur modernen Industrieära das Goldene, vorachäische Zeitalter, das Zeitalter des Matriarchats, dient. Im engen Zusammenhang mit der matriarchalischen Lebensauffassung steht der Wiedergeburtmythos, der allen drei hier analysierten Romanen gemein ist.

Alle drei Autoren kontrastieren das Matriarchat und Patriarchat, wobei das erste positiv gewertet wird. In Brakmans Roman ist das an der Ablehnung der einheimischen Bevölkerung, sich den Eroberern zu fügen, zu erkennen. Bei Christa Wolf werden in Korinth Privateigentum und Individualismus und in Kolchis gemeinnütziges Vermögen und das Kollektiv hochgehalten. Bei Pekić hat der Besitz für die Kentauren und ihren Sprössling Noemis einen hohen Stellenwert, während unter Heroen die Güter gemeinschaftlich verteilt werden.

Ein wichtiger Aspekt in allen drei Romanen ist der Prozess der Mythenbildung. Dabei wird die Wahrhaftigkeit der mythischen und, im breiteren Sinne aufgefasst, historischen Quellen in Frage gestellt: Brakman zeigt, wie aus Erzählungen Mythen entstehen, Pekić verweist auf die Diskrepanz verschiedener Versionen der Ereignisse in der Historiographie und Wolf macht darauf aufmerksam, wie einzelne Geschehnisse in Übereinstimmung mit politischen Interessen der Herrscherkreise fehlgedeutet werden. In diesem konkreten Fall handelt es sich um die

Etablierung des Patriarchats und das Verwischen der Spuren des Matriarchats, weswegen die Frau, verkörpert in Medea, dämonisiert werden musste.

Der wesentlichste Unterschied zwischen den hier untersuchten Varianten der Argonautensage liegt darin, dass Brakman und Pekić im Umgang mit den Prätexten eine Parodie schreiben, während Christa Wolf bemüht ist, den Mythos zu korrigieren.

Alle drei in dieser Arbeit behandelten Romane zeigen, dass der Mythos in der Gegenwartsliteratur nichts von seiner schöpferischen Kraft eingebüßt hat sowie dass er dank seiner Transformierbarkeit auf verschiedenstmögliche Weisen interpretiert und für unterschiedlichste Themenbereiche angewendet werden kann. Alle drei Autoren haben je andere Aspekte des bekannten Mythos beleuchtet und ihn auf eine innovative Weise in den kulturgeschichtlichen Kontext eingeschrieben.

Die vergleichende Analyse dreier Romane aus der niederländischen, deutschen und serbischen Literatur in der vorliegenden Arbeit leistet einen Beitrag zur Mythosrezeption in der Erzählprosa der Postmoderne sowie zur Untersuchung der Relationen zwischen Quell- und Folgetexten und der dabei verfügbaren intertextuellen Verfahrensweisen, die ein Autor bei der Neuerzählung eines althergebrachten literarischen Stoffs einsetzt.

LITERATURVERZEICHNIS

Primärliteratur:

1. Appolonios von Rhodios (1947): *Die Argonauten*. Übersetzt von Thassilo von Scheffer. Wiesbaden: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung
2. Brakman, Willem (1992): *Een vreemde stam heeft mij geroofd*. Amsterdam: Querido
3. Euripides (2016): *Medea*. Übersetzt von Johann Adam Hartung. Berlin: Hofenberg Digital [Kindle-Ausgabe, abgerufen von www.amazon.de]
4. Graves, Robert (1951): *The Golden Fleece*. Toronto / Melbourne / Sydney / Wellington: Cassel & Co.
5. Ovid (2016): *Metamorphosen*. Übersetzt von Johann Heinrich Voß. Köln: Anaconda Verlag [Kindle Ausgabe, abgerufen von www.amazon.de]
6. Pekić, Borislav (2013): *Zlatno runo I-VII*. Beograd: Laguna
7. Seneca, Lucius Annaeus (2016): *Medea*. Übersetzt von Wenzel Alois Swoboda. Berlin: Hofenberg Digital [Kindle Ausgabe, abgerufen von www.amazon.de]
8. Wolf, Christa (2013): *Medea. Stimmen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp

Sekundärliteratur:

1. Adorno, Theodor W. (1974) *Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag [online] <https://vdoc.pub/documents/noten-zur-literatur-5dfjsjh499j0> [abgerufen am 19.2.2021]
2. Ahmetagić, Jasmina (2001): *Antički mit u prozi Borislava Pekića*. Beograd: Književna reč
3. Ahmetagić, Jasmina (2006): *Antropopeja. Biblijski podtekst u Pekićevoj prozi*. Beograd: Draslar partner
4. Ahmetagić, Jasmina (2012): Zlatno runo u svetlu dubinske psihologije. In: *Glas*. Vol. 419, H. 28, S. 13-28
5. Ahmetagić, Jasmina (2013): U traganju za izgubljenim runom: Konceptija vremena u Zlatnom runu Borislava Pekića. U: *Književna istorija*. Nr. 149. Cetinje: Obod, S. 159-171
6. Aigner, Petra (2012): Zum Maschalismos. In: Danek, Georg / Irmtraud Hellerschmid (Hrsg.): *Rituale. Identitätsstiftende Handlungskomplexe*. Wien (Dph 437 = Origines. Schriften des Zentrums Archäologie und Altertumswissenschaften 2) S. 107-121 [online] https://www.academia.edu/12743191/Zum_Maschalismos. In_Rituale. Identit%C3%A4tstiftende_Handlungskomplexe hg. von_Georg_Danek und_Irmtraud_Hellerschmid_Wien_2012_Dph_437_Origines. Schriften_des_Zentrums_Arch%C3%A4ologie_und_Altertumswissenschaften_2_107-121 [abgerufen am 26.12.2022]

7. Anbeek, Ton (1993): De recensent, ook der recensenten. De taalsmikkelaar. In: *Literatuur*. Jg. 10, S. 207-208 [online] [https://www.dbnl.org/tekst/ lit003199301_01/ lit003199301_01_0037.php](https://www.dbnl.org/tekst/lit003199301_01/lit003199301_01_0037.php) [abgerufen am 15.8.2021]
8. Anz, Thomas (Hrsg.) (1991): „*Es geht nicht um Christa Wolf*“. *Der Literaturstreit im vereinten Deutschland*. München: Edition Spangenberg
9. Anz (1996a): Anz, Thomas: Der Streit um Christa Wolf und die Intellektuellen im vereinten Deutschland. Ein Rückblick aus dem Jahr 1996. In: Montheat, Peter / Reinhard Alter (Hrsg.) *German Monitor. Kulturstreit – Streitkultur. German Literature since the Wall*. Nr. 38. 1996, S 1-17 [online] <https://literaturkritik.de/id/16181> [abgerufen am 20.7.2020]
10. Anz (1996b): Anz, Thomas: Christa Wolfs Arbeit am Mythos. Ihr Roman „Medea“ schreibt die Erzählung „Kassandra“ fort. In: *Süddeutsche Zeitung* [2./3. März 1996] [online] <https://literaturkritik.de/id/16180> [abgerufen am 10.8.2019]
11. Aristoteles (1997): *Poetik*. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Ditzingen: Reclam
12. Arnds, Peter (2001): Translating a Greek Myth: Christa Wolf’s Medea in a Contemporary Context. In: *Neophilologus* Vol. 85 (3), S. 415-428
13. Asmuth, Bernhard (2016): *Einführung in die Dramenanalyse*. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag / Carl Ernst Poeschel Verlag
14. Bachofen, Johann Jakob (1861): *Das Mutterrecht*. Stuttgart: Verlag von Kraiss & Hoffmann
15. Bachtin, Michail [Bahtin, Mihail] (1967): *Problemi poetike Dostojevskog*. Beograd: Nolit
16. Bachtin, Michail [Bahtin, Mihail] (1989): *O romanu*. Beograd: Nolit
17. Barthes, Roland (1973): *Le plaisir du texte*. Paris: Éditions du Seuil
18. Barthes, Roland (1984): La mort de l’auteur. In: Barthes, Roland: *Essais critiques, IV: Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil, S. 61-67
19. Barthes, Roland (1987): *S/Z*. Frankfurt am Main: Suhrkamp
20. Barthes, Roland (1993): *Die Lust am Text*. Frankfurt am Main: Suhrkamp
21. Barthes, Roland (2002): *S/Z*. Paris: Édition du Seuil [pdf, abgerufen von www.z-lib.org am 24.7.2021]
22. Barthes, Roland (2013): Der Tod des Autors [online] <https://independentliterature.wordpress.com/2013/04/27/roland-barthes-der-tod-des-autors-1/> [abgerufen am 10.12.2021]
23. Benjamin, Walter (1980): Über den Begriff der Geschichte. In: Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften. Band I-2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 691-704

24. Berger, Evelyn (2007): Antike Mythologie im Erzählwerk Christa Wolfs: ‚Kassandra‘ und ‚Medea. Stimmen‘. Dissertation an der Universität Köln
25. Bernaerts, Lars / Vervaeck, Bart (2012): *Het binnenste buiten. Werk en leven van Willem Brakman*. Gent: Academia Press
26. Bernheiden, Inge (2013): *Christa Wolf: Medea. Stimmen*. Interpretationen Deutsch. Hallbergmoos: Stark Verlag
27. Beutin, Wolfgang et al. (2008): *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler Verlag
28. Beyer, Martin (2007): *Das System der Verknennung: Christa Wolfs Arbeit am Medea-Mythos*. Würzburg: Königshausen & Neumann
29. Beyer, Martin (2012): „Der Wahrheit nachsinnen - / Viel Schmerz!“. Seherfiguren im Werk von Christa Wolf. In: Schmidt, Nadine J. (Hrsg.): *Text + Kritik. Heft 46. Christa Wolf*. München, S. 117-127
30. Bhabha, Homi (1997): Verortung der Kultur. In: Bronfen, Elisabeth / Marius, Benjamin / Steffen, Therese (Hrsg.): *Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, S. 123-148
31. Bierman, Wolf (1990): Nur wer sich ändert, bleibt sich treu. In: *Die Zeit* [24. 08. 1990] [online]
<https://www.zeit.de/1990/35/nur-wer-sich-aendert-bleibt-sich-treu/komplettansicht>
[abgerufen am 22.5.2020]
32. Blumenberg, Hans (1979): *Arbeit am Mythos*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag
33. Boardman, John / Griffin, Jasper / Murray, Oswyn (1991): *The Oxford history of Greece and the Hellenistic World*. Oxford / New York: Oxford University Press
34. Booth, Wayne C. (1983): *The Rhetoric of Fiction*. Chicago & London: The University of Chicago Press, second edition [1961]
35. Brakman, Willem (1983): *Een wak in het kroos*. Amsterdam: Querido
36. Brakman, Willem (1985): *De jojo van de lezer*. Amsterdam: Querido
37. Bridge, Helen: Christa Wolf's *Kassandra* and *Medea*: Continuity and Change. In: *German life and letters*. 2004-01. Vol. 57 (1). Oxford UK, Malden USA, Blackwell Publishing Ltd/Inc, S. 33-43
38. Campbell, Joseph (2004): *The Hero With A Thousand Faces*. Princeton and Oxford: Princeton University Press [Erstausgabe 1949]
39. Cassirer, Ernst (2010): *Philosophie der symbolischen Formen. Zweiter Teil: Das mythische Denken*. Hamburg: Felix Meiner Verlag
40. Cesana, Andreas (1983): *Johann Jakob Bachofens Geschichtsdeutung. Eine Untersuchung ihrer geschichtsphilosophischen Voraussetzungen*. Basel: Springer AG

41. Chatman, Seymour (1980): *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaka and London: Cornell University Press
42. Colombo, Daniela (2009): *Das Drama der Geschichte bei Heiner Müller und Christa Wolf*. Würzburg: Königshaus & Neumann
43. Davis, Elisabeth Gould (1971): *Am Anfang war die Frau. Die neue Zivilisationsgeschichte aus weiblicher Sicht*. Berlin: Ullstein Sachbuch [online] <https://arsfemina.de/buch/am-anfang-war-die-frau> [abgerufen am 19.5.2021]
44. Dällenbach, Lucien (1989): *The Mirror in the Text*. Chicago: The University of Chicago Press
45. Deel, T. van (1992): Argonauten op de Noordzee. In *Trouw* [08.10.1992] [online] <https://www.delpher.nl/nl/kranten/view?query=argonauten+in+scheveningen&coll=ddd&identificer=ABCDDD%3A010822314%3Ampg21%3Aa0294&resultsidentificer=ABCDDD%3A010822314%3Ampg21%3Aa0294> [abgerufen am 18.4.2021]
46. Deiritz, Karl / Hannes Krauss (Hrsg.) (1991): *Der deutsch-deutsche Literaturstreit oder „Freunde, es spricht sich schlecht mit gebundener Zunge“*. Analysen und Materialien. Hamburg / Zürich: Luchterhand
47. *Den spyghel der salicheyt van Elckerlijc* [online] https://www.dbnl.org/tekst/_elc001elck01_01/_elc001elck01_01_0001.php [abgerufen am 7.3.2021]
48. De Quincey, Thomas (o. J.): Levana en Onze-Lieve-Vrouwen der Smart. Übersetzt von Edward B. Coster. In: Ed. Verburgh / Victor de Meijere (Hrsg.): *De arbeid. Maandschrift voor Nederland en Vlaanderen gewijd aan literatuur en kunst*. Amsterdam: C. A. J. van Dieshoeck / Antwerpen / Gent: De Nederl. boekhandel. 4. jaargang, aflevering 6, S. 64-71 [online] https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c7/De_Arbeid_%28IA_dearbeid04unse%29.pdf [abgerufen am 10.3.2021]
49. Devigne, Rob (1971-1972): „Meneer Visser’s Hellevaart en Ulysses“. In: *Spektator. Tijdschrift voor Neerlandistiek*, S. 326-338 [online] https://www.dbnl.org/tekst/_spe011197101_01/_spe011197101_01_0050.php [abgerufen am 23.6.2021]
50. *Die Bibel* (1985). Übersetzt von Martin Luther. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft
51. Diepstraten, Johan (1981): *Het verlangen om er niet te zijn. Beschouwingen over het werk van Willem Brakman*. ’s Gravenhage: BZZTôH
52. Doležel, Lubomir (2008): *Heterokosmika. Fikcija i mogući svetovi*. Beograd: Službeni glasnik
53. DuPlessis, Rachel Blau (1985): *Writing beyond the Ending. Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*. Bloomington: Indiana University Press

54. Đokanović, Aleksandar (2018): Transformaties van de Argonautenmythe in de roman Een vreemde stam heeft mij geroofd van Willem Brakman. In: *Neerlandica Wratislaviensia* XXVIII. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, S. 149-163
55. Đurić, Miloš (1955): Orfizam i helenska filosofija. In: Đurić, Miloš: *Kroz helensku istoriju, književnost i muziku: studije i ogledi*. Beograd: Kosmos, S. 227-263
56. Đurić, Miloš (1985): Eleusinske misterije i njihov značaj za etičko držanje u svetlosti dubinske psihologije. In: *Letopis Matice srpske*. Jg. 161. Bd. 436. H. 1-2 (Juli-August 1985). Novi Sad, S. 84-115
57. Eco, Umberto (1977): *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag
58. Eco, Umberto (1984): *The Role of the Reader. Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana University Press
59. Ehrhardt, Marie-Luise (2000): *Christa Wolfs Medea – eine Gestalt auf der Zeitengrenze*. Würzburg: Königshausen & Neumann
60. Eliade, Mircea (1957): *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen*. Hamburg: Rohwolt
61. Engels, Friedrich (1892): *Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staats*. Zürich: Hottingen
62. Finkelberg, Margalit (2006): *Greeks and Pre-Greeks. Aegean Prehistory and Greek Heroic Tradition*. New York: Cambridge University Press
63. Foucault, Michel (1977): *Überwachen und Strafen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp
64. Frank, Joseph (1945): Spatial Form in Modern Literature: An Essay in Three Parts. In: *The Sewanee Review*. Vol. 53. No. 4. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, S. 643-653
65. Frazer, James George (1928): *Der goldene Zweig. Das Geheimnis von Glauben und Sitten der Völker*. Leipzig: C. H. Hirschfeld Verlag
66. Frye, Northrop (1964): *Analyse der Literaturkritik*. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag
67. Freytag, Gustav (1863): *Die Technik des Dramas*. Leipzig: Verlag von S. Hirzel
68. Fuhrmann, Manfred (1996): Honecker heißt jetzt Aietes. In: *faz* [02.03.1996] [online] <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/rezension-belletristik-honecker-heisst-jetzt-aietes-11306636.html> [abgerufen am 19.5.2020]
69. Geiger, Heinz / Haarmann, Hermann (1996): *Aspekte des Dramas. Eine Einführung in die Theatergeschichte und Dramenanalyse*. Wiesbaden: Springer Fachmedien
70. Gelfert, Hans-Dieter (2006): *Wie interpretiert man einen Roman*. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
71. Gelfert, Hans-Dieter (2010): *Wie interpretiert man ein Drama*. Stuttgart: Philipp Reclam jun.

72. Genette, Gérard (1972): *Figures III*. Paris: Edition du Seuil
73. Genette, Gérard (1993): *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp
74. Georgopoulou, Eleni (2001): *Antiker Mythos in Christa Wolfs Medea. Stimmen und Evjenia Fakinus Das siebte Gewand. Die Literarisierung eines Kultur-Prozesses*. Braunschweig: Romiosini
75. Gerbrandy, Piet (1999): Mythe van de zee. In: *De Groene Amsterdammer* [28.07.1999] [online] <https://www.groene.nl/artikel/mythe-van-de-zee--2> [abgerufen am 7.10.2021]
76. Gerbrandy, Piet (2000): Jason in een labyrint van mythen. In: Gerbrandy, Piet: *Boeken die ertoe doen. Over klassieke literatuur*. Amsterdam: Meulenhoff, S. 43-56 [online] <http://www.eco.rug.nl/~brakman/brakman/Gerbrandy.html> [abgerufen am 28.10.2021]
77. Gilardoni-Büch / Karin Birge (2002): *Spiegelungen. Mythosrezeption bei Christa Wolf. ‚Kassandra‘ und ‚Medea. Stimmen‘*. Marburg: Tectum Verlag
78. Gimbutas, Marija (2005): Učeći jezik boginje. U: Pešić, Radivoje / Gimbutas, Marija / Vin, Milton / Koruga, Đuro: *Prva Evropa*. Biblioteka Tragom Slovena. Bd. 31. Beograd: Pešić i sinovi, S. 47-181
79. Girard, René (2012): *Das Heilige und die Gewalt*. Ostfildern: Patmos Verlag
80. Goedegebuure, Jaap (1986): Ook een vulgaire melodie is een weg naar het paradijs. Over het werk van Willem Brakman. In: *Tirade*. Jg. 30 (Nr. 301-307), S. 527-548 [online] https://www.dbnl.org/tekst/tir001198601_01/tir001198601_01_0077.php [abgerufen am 12.9.2021]
81. Goedegebuure, Jaap (2012): Ondermijnende reverences. Parodistische strategieën in het werk van Willem Brakman. In: Bernaerts, Lars / Vervaeck, Bart *Het binnenste buiten. Werk en leven van Willem Brakman*. Gent: Academia Press, S. 151-158
82. Gottwald, Herwig (2000): *Der Mythos nach der „Wende“*. Christa Wolfs Medea. In: Zagreber Germanistische Beiträge. Vol. 9 (9). Odsjek za germanistiku - Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, S. 67-88
83. Göbel-Uotila, Marketta (2005): *Medea. Ikone des Fremden und des Anderen in der europäischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Am Beispiel von Hans Henny Jahnn, Jean Anouilh und Christa Wolf*. Hildesheim: Olms
84. Göttner-Abendroth, Heide (1982): *Die Göttin und ihr Heros. Die matriarchalen Religionen in Mythos, Märchen und Dichtung*. München: Verlag Frauenoffensive
85. Grant, Michael / Hazel, John (2005): *Who's Who in Classical Mythology*. London and New York: Routledge Taylor & Francis Group
86. Graves, Robert (1951): Introduction. In: *The Golden Fleece*. London/Toronto/Melbourne/Sydney/Wellington: Cassel & Co. Ltd., S. 9-35

87. Graves, Robert von Ranke (1974a): *Griechische Mythologie. Quellen und Deutung*. Band 1. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt
88. Graves, Robert von Ranke (1974b): *Griechische Mythologie. Quellen und Deutung*. Band 2. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt
89. Graves, Robert von Ranke (1992): *Die Weiße Göttin. Sprache des Mythos*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. [online]
<https://arsfemina.de/von-ranke-graves-robert/die-wei%C3%9Fg%C3%B6ttin>
 [abgerufen am 9.5.2021]
90. Greiner (1990a): Mangel an Feingefühl. In: *Die Zeit* [1.6.1990] [online]
<https://www.zeit.de/1990/23/mangel-an-feingefuehl> [abgerufen am 26.2.2020]
91. Greiner (1990b): Die deutsche Gesinnungsästhetik. Noch einmal: Christa Wolf und der deutsche Literaturstreit. In: *Die Zeit*. Nr. 45/1990 [02.11.1990] [online]
<https://www.zeit.de/1990/45/die-deutsche-gesinnungsaesthetik/komplettansicht>
 [abgerufen am 26.2.2020]
92. Gutjahr, Ortrud (1998): Mythos nach der Wiedervereinigung. Zu Christa Wolfs ‚Medea. Stimmen‘ und Botho Strauß‘ ‚Ithaka‘. In: Ehrich-Haefel, Verena / Schrader, Hans-Jürgen, Stern, Martin (Hrsg.): *Antiquitates Renatae. Deutsche und französische Beiträge zur Wirkung der Antike in der europäischen Literatur. Festschrift für Renalte Böschenstein zum 65. Geburtstag*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 345-360
93. Haas, Ursula (1987): *Freispruch für Medea*. Wiesbaden: Limes Verlag
94. Hage, Volker (1996): Kein Mord, nirgends. In: *Spiegel* [26.02.1996] [online]
<https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-8889781.html> [abgerufen am 16.3.2020]
95. Hassan, Ihab (2018): Postmoderne heute. In: Welsch, Wolfgang: *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Berlin: De Gruyter, S. 47-56
96. Herodotus (1859): *The Histories*. New York: Harper & Brothers Publishers
97. Hilmes, Carola / Nagelschmidt, Ilse (2016): *Christa Wolf-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Leipzig: Metzler Verlag
98. Hilzinger Sonja (2015): Kommentar. In: Wolf, Christa: *Medea. Stimmen. Text und Kommentar*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 201-255
99. Hochgeschurz, Marianne (1998): *Christa Wolfs Medea. Voraussetzung zu einem Text. Mythos und Bild*. Berlin: Janus Press
100. Horkheimer, Max / Adorno, Theodor W. (2016): *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag
101. Horn, Christian (2008): *Remythisierung und Entmythisierung: Deutschsprachige Antikendramen der klassischen Moderne*. Karlsruhe: Universitätsverlag Karlsruhe

102. Hussong, Marion (2000): „Finden, was niemals war“ – Christa Wolfs Umdeutung des Medea Mythos. In: *Glossen*. Vol. 10. Carlisle Pa. [online] www2.dickinson.edu/glossen/heft10/hussong.html
103. Hutcheon, Linda (1980): *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Waterloo/ Ontario: Wilfrid Laurier University Press
104. Hutcheon, Linda (2000): *A Theory of Parody*. Urbana and Chigaco: University of Illionois Press
105. Hutcheon, Linda (2004): *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York and London: Routledge
106. Iles Johnston, Sarah (1997): Corinthian Medea and the Cult of Hera Acraia. In: Claus, James J. / Iles Johnston, Sarah (Hrsg.): *Medea. Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art*. Princeton New Jersey: Princeton University Press, S. 44-70
107. Jacobi, Jolande [Jakobi, Jolanda] (2000): *Psihologija Karla Gustava Junga. Uvod u celokupno delo*. Beograd: Dereta [Originaltitel: Jacobi, Jolande: *Die Psychologie von C. G. Jung*]
108. Janke, Alena (2010): Antiker Mythos und moderne Literatur: Zum Problem von Tradition und Innovation im Werk von Christa Wolf („Kassandra“ und „Medea. Stimmen“). Dissertation an der Universität Hamburg [online] <https://d-nb.info/1006374507/34> [abgerufen am 21.12.2019]
109. Jannidis, Fotis et al. (2000): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Herausgegeben und kommentiert von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
110. Jirikowski-Winter, Karoline (2013): „Medea bin ich nun“. Aktualität, Bedeutung und Darstellung der mythologischen Figur Medea in Kunst und Kultur an der Schwelle zum 21. Jahrhundert. Dissertation an der Universität Wien [online] <https://docplayer.org/63017117-Dissertation-titel-der-dissertation.html> [abgerufen am 7.4.2021]
111. Jung, Carl Gustav (1988): *Symbole der Wandlung*. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag
112. Jung, Carl Gustav (1992): *Die Archetypen und das kollektive Unbewusste*. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag
113. Jung, Carl Gustav / Kerényi, Karl (1951): *Einführung in das Wesen der Mythologie. Das göttliche Kind. Das göttliche Mädchen*. Zürich: Rhein Verlag
114. Kallin, Britta (1999): „Gut sei gewesen, was die Entfaltung alles Lebendigen gefördert habe.“ Feminist Mythmaking and Christa Wolf’s Medea. Stimmen. In: *Focus on ‚Literature‘*. Nr. 6.1, S. 39-57

115. *Karel ende Elegast*. Originalversion und Übersetzung in die niederländische Gegenwartssprache von Karel Eykman [online]
https://bulkboek.online/bulkboek.online/wp-content/uploads/2020/05/1-Online_Karel_en_Elegast_2020.REVISED.pdf [abgerufen am 15.2.2022]
116. Kerényi, Karl (1968a): *Die Mythologie der Griechen. Band 1: Die Götter- und Menschheitsgeschichten*. München: Deutscher Taschenbuchverlag
117. Kerényi, Karl (1968b): *Die Mythologie der Griechen. Band 2: Die Heroengeschichten*. München: Deutscher Taschenbuchverlag
118. Kleinrensink, Gerrit Jan (1994): S. Vestdijk en Willem Brakman: hellevaart à deux. In: *Vestdijkkroniek*. Jg. 1994, S. 48-60 [online]
https://www.dbnl.org/tekst/_ves001199401_01/_ves001199401_01_0005.php [abgerufen am 19.9.2021]
119. Kleinrensink, Gerrit Jan (2004): Duivelse dokters. Arts, ziekte en geneeskunde in het werk van Willem Brakman. In: *Vestdijkkroniek*. Jg. 2004, S. 36-47 [online]
https://www.dbnl.org/tekst/_ves001200401_01/_ves001200401_01_0005.php [abgerufen am 23.9.2021]
120. Koskinas, Nikolaos-Ioannis (2012): „The Escape Backwards as an Escape Forwards”: Moments of Demythification in Christa Wolf’s *Cassandra and Medea*. In: *Myth and Subversion in Contemporary Novel*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, S. 187-198
121. Krischel, Volker (2013): *Textanalyse und Interpretation zu Christa Wolf Medea. Stimmen*. Königs Erläuterungen. Hollfeld: C. Bange Verlag
122. Kristeva Julia (1972): Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Ihwe, Jens (Hrsg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Band 3. Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft, II*. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, S. 345-375
123. Kun, N.A. (2003): *Legende i mitovi stare Grčke*. Beograd: Dečja knjiga
124. Kwiatkowski, Gerhard et. al. (1989): *Schülerduden: Die Literatur. Ein Sachlexikon für die Schule*. Mannheim / Leipzig / Wien / Zürich: Dudenverlag
125. Lazić, Nebojša (2013): Izgradnja vremena u Zlatnom runu Borislava Pekića. In: *Zbornik radova Filozofskog fakulteta Priština*. Priština, S. 199-222
126. Lazić, Nebojša (2016): *Vreme i prostor u Zlatnom runu Borislava Pekića*. Beograd: Univerzitet u Beogradu / Univerzitetska biblioteka „Svetozar Marković“
127. Lévi-Strauss, Claude (1972): *Strukturele Anthropologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp
128. Lindhoff, Lena (1995): *Einführung in die feministische Literaturtheorie*. Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler Verlag

129. Lukić, Jasmina (1997): Zlatno runo između mita i istorije. In: *Borislav Pekić: U traganju za Zlatnim runom*. Beograd: Bigz, S. 7-32
130. Lukić, Jasmina (2001): *Metaproza: Čitanje žanra. Borislav Pekić i postmoderna poetika*. Beograd: Stubovi kulture
131. Lyotard, Jean-François (1984): *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Manchester: Manchester University Press
132. Maertens, Shanna (2009): Een winterreis naar de zee: De evolutie van de romans van Willem Brakman. Masterarbeit an der Unversität Gent [online] https://libstore.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/414/367/RUG01-001414367_2010_0001_AC.pdf [abgerufen am 8.9.2021]
133. Mann, Thomas (1974): *Der Erwählte*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag
134. Mai, Klaus-Rüdiger [Maj, Klaus-Ridiger] (2014): *Tajne religije. Bogovi, zvezde i mistična iskustva*. Beograd: Laguna [Originaltitel: Mai, Klaus-Rüdiger (2012): *Die geheimen Religionen. Götter, Sterne und Extase*. Köln: Bastei Lübbe GmbH & Co. KG]
135. Martinez, Matias / Scheffel, Michael (2007): *Einführung in die Erzähltheorie*. München: Verlag C. H. Beck
136. Mayer, Friederike (1997): Potenzierte Fremdheit: Medea – die wilde Frau. Betrachtungen zu Christa Wolfs Roman ‚Medea. Stimmen‘. In: *literatur für leser* 20 (2), S. 85-94
137. McDermott, Emily A. (1989): *Euripides' Medea: The Incarnation of Disorder*. London: University Park: The Pennsylvania State University Press
138. McHale, Brian (1987): *Postmodernist Fiction*. New York and London: Methuen
139. Meletinsky, Eleazar Moiseevich (1998): *The Poetics of Myth*. New York and London: Garland Publishing
140. Messerschmidt, Astrid / Peters, Eva (2000): Kein Freispruch für Euripides. Zu den Medea-Romanen von Ursula Haas und Christa Wolf. In: *Weimarer Beiträge* 46. (4), S. 524-546
141. Milošević, Nikola (1996): Borislav Pekić i njegova mitomahija. In: *Književnost i metafizika: zidanica na pesku* 2. Beograd: Filip Višnjić, S. 105-158
142. Mitrache, Liliana (2002): Von Euripides zu Christa Wolf. Die Wiederbelebung des Mythos in Medea. Stimmen. In: *Studia neophilologica*. Vol. 74 (2). Taylor & Francis Group, S. 207-214
143. Moreau, Alain (1994): *Le mythe de Jason et Médée. La va-nu-pied et la sorcière*. Paris: Les belles lettres

144. Most, Glenn (2002): Eine Medea im Wolfspelz. In: Seidensticker, Bernd / Vöhler, Martin: *Mythen in nachmythischer Zeit*. Berlin / Boston: De Gruyter, S. 348-368
145. Mourits, Bertram (1993): Visnimfen met ronde sterke onderarmen. In: *Vooy's*. Jg. 11, S. 111-114 [online]
https://www.dbnl.org/tekst/voo013199301_01/voo013199301_01_0029.php
 [abgerufen am 30.9.2021]
146. Mudrak, Andreas (2009): *Lektüreschlüssel zu Christa Wolf: Medea. Stimmen*. Ditzingen: Philipp Reclam Verlag
147. Naumann, Günter (2008): *Deutsche Geschichte. Von 1806 bis heute*. Wiesbaden: Marix Verlag
148. Neumann, Erich (1956): *Die Grosse Mutter. Der Archetyp des Grossen Weiblichen*. Zürich: Rhein Verlag
149. Nick, Dagmar (1988): *Medea. Ein Monolog*. Düsseldorf: Eremiten Presse
150. Novak, Helga: *Brief an Medea*. [online]
https://terresdefemmes.blogs.com/mon_weblog/2014/12/helga-m-novak-lettre-%C3%A0-m%C3%A9d%C3%A9e.html [abgerufen am 9.6.2020]
151. Novaković-Lopušina, Jelica (2005): *Leksikon holandske i flamanske književnosti*. Beograd: Partenon
152. Nünning, Ansgar (Hrsg.) (2004): *Grundbegriffe der Literaturtheorie*. Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler Verlag.
153. Nünning, Ansgar (Hrsg.) (2013): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler Verlag
154. Nünning, Vera / Nünning, Ansgar (2010): *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse*. Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler Verlag
155. Oettl, Maria (2015): Euripideische Gestalten auf süditalischen Vasen und ihr Weiterleben in der römischen Wandmalerei und auf römischen Sarkophagen. Dissertation an der Universität Wien [online]
http://othes.univie.ac.at/38274/1/2015-03-22_7302293.pdf [abgerufen am]
156. [o.V.]: Die ängstliche Margarethe. In: *Spiegel* [4/1993] [online]
<https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13680284.html> [abgerufen am 23.4.2020]
157. [o.V.]: Einführung in die Dramenanalyse. Otto-Friedrich-Universität Bamberg [pdf online]
[http://s63545413553d3597.jimcontent.com/download/version/1321864938/module/5461037020/name/ThG%20\(2\)%20Dramenanalyse.pdf](http://s63545413553d3597.jimcontent.com/download/version/1321864938/module/5461037020/name/ThG%20(2)%20Dramenanalyse.pdf) [abgerufen am 17.11.2019]
158. Palaver, Wolfgang (2004): *René Girards mimetische Theorie: im Kontext kulturtheoretischer und gesellschaftspolitischer Fragen*. Wien: Lit Verlag

159. Pantić, Mihajlo (1989): Pekićeva sotija, roman Kako upokojiti vampira u svetlu autorske oznake i upotrebe žanra. In: Palavestra, Predrag (Hrsg.): *Srpska fantastika*. Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti, S. 611-616
160. Papenfuß, Monika (1998): *Die Literaturkritik zu Christa Wolfs Werk im Feuilleton. Eine kritische Studie vor dem Hintergrund des Literaturstreits um den Text „Was bleibt“*. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag (wvb)
161. Paul, Georgina (1997): Schwierigkeiten mit der Dialektik: zu Christa Wolfs Medea. Stimmen. In: *German life and letters*. Vol. 50 (2), S. 227-240
162. Pavel, Thomas G. (1986): *Fictional worlds*. Cambridge / Massachusetts / London: Harvard University Press
163. Pekić, Borislav (1997): *U traganju za Zlatnim runom*. Beograd: BIGZ
164. Pekić, Borislav (2007a) Vreme reči. XIII deo [online] <http://www.borislavpekić.com/2007/01/> [abgerufen am 4.7.2021]
165. Pekić, Borislav (2007b): Vreme reči. XVI deo [online] <http://www.borislavpekić.com/2007/01/> [abgerufen am 4.7.2021]
166. Pekić, Borislav (2008a): *Vreme reči*. IIIf deo [online] <http://www.borislavpekić.com/2008/02/vreme-rei-iiif-deo.html> [abgerufen am 6.7.2021]
167. Pekić, Borislav (2008b): Pismo N. Miloševiću. Pismo Borislava Pekića Nikoli Miloševiću [online] <http://www.borislavpekić.com/2008/07/pismo-n-miloeviu.html> [abgerufen am 7.7.2021]
168. Pekić, Borislav (2013): *Sentimentalna povest Britanskog carstva*. Beograd: Laguna
169. Pekić, Borislav (2018): Marginalije i moralije. Deo CXXIV [online] <http://www.borislavpekić.com/2018/11/> [abgerufen am 5.7.2021]
170. Perišić, Igor (2009): Postupak katalogizacije kao izvor smeha u Zlatnom runu Borislava Pekića. In: Pijanović, Petar / Jerkov, Aleksandar (Hrsg.): *Poetika Borislava Pekića. Preplitanje žanrova*. Beograd: Institut za književnost i umetnost / Službeni glasnik, S. 351-361
171. Peters, Arjan (1992): De moeder van Zeus ligt in Schuddebeurs. In: *Volkskrant* [13.11.1992] [online] <https://www.delpher.nl/nl/kranten/view?query=De+moeder+van+Zeus+ligt+in+Schuddebeurs&coll=ddd&identifier=ABCDDD%3A010866134%3Ampg21%3Aa0223&resultidentifier=ABCDDD%3A010866134%3Ampg21%3Aa0223> [abgerufen am 14.10.2020]
172. Petrović, Lena (1997): *U traganju za izgubljenim rajem. Paganska tradicija u delima Kucija, Tomasa i Pekića*. Niš: Tibet
173. Pfister, Manfred (2001): *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Wilhelm Fink Verlag

174. Pijanović, Petar (1991): *Poetika romana Borislava Pekića*. Beograd: Prosveta
175. Pijanović, Petar / Jerkov, Aleksandar (Hrsg.) (2009): *Poetika Borislava Pekića. Preplitanje žanrova*. Beograd: Institut za književnost i umetnost / Službeni glasnik
176. Powell, Barry B. (2009): *Einführung in die klassische Mythologie*. Stuttgart / Weimar: Verlag J. B. Metzler
177. Qin, Wenwen (2016): *Mythos und Gender. Medea-Adaptationen in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Dissertation an der Universität Tübingen [online] <https://d-nb.info/1199545937/34> [abgerufen am 15.2.2020]
178. Rank, Otto (2000): *Der Mythos von der Geburt des Helden*. Wien: Turia+Kant
179. Reinders, P. M. (1993): Het gulden vlies in de rugzak: Willem Brakmans grenzenloze fantasie. In: *NRC Handelsblad* (05.02.1993) [online] <https://www.nrc.nl/nieuws/1993/02/05/het-gulden-vlies-in-de-rugzak-willem-brakmans-grenzeloze-7171969-a1010864> [abgerufen am 16.3.2021]
180. Robert, Carl (1881): *Bild und Lied: Archäologische Beiträge zur Geschichte der griechischen Heldensage*. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung
181. Roser, Birgit (2000): *Mythenbehandlung und Kompositionstechnik in Christa Wolfs ‚Medea. Stimmen‘*. Frankfurt am Main: Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften
182. Russell, Bertrand [Rasel, Bertrand] (1998): *Istorijska zapadne filozofije*. Beograd: Narodna knjiga Alfa [Originaltitel: *History of Western Philosophy*]
183. Rötzer, Hans Gerd (2011): *Geschichte der deutschen Literatur*. Bamberg: C. C. Buchners Verlag
184. Said, Edward (2009): *Orientalismus*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag
185. Schafi, Monika (1997): „Falsch leiden sollte es das auch geben“. Konfliktstrukturen in Christa Wolfs Roman ‚Medea‘. In: *Colloquia Germanica*. Vol. 30 (4). Tübingen and Basel: Francke Verlag, S. 375-385
186. Shah, Mira (2014): Der erste Mord. Der Tod des Apsyrtos als Schlüsselmoment für moderne Interpretationen des Medea-Mythos: Jahnn, Pasolini, Wolf, Loher. In: *KulturPoetik*. Vol. 14 (1). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG, S. 43-69
187. Schauer, Hilda (2009): Mythosrezeption in Christoph Ransmayrs *Die letzte Welt* (1988) und Christa Wolfs *Medea. Stimmen* (1996). In: *Concordia Discors vs. Discordia Concors. Researches into Comparative Literature, Contrastive Linguistics, Cross-Cultural and Translation Strategies*. Ștefan Cel Mare University of Suceava (1), S. 13-29
188. Scheffel, Michael (2003): Vom Mythos gezeichnet? Medea zwischen ‚Sexus‘ und ‚Gender‘ bei Euripides, Franz Grillparzer und Christa Wolf. In: *Wirkendes Wort*. 53. Heft 2., S. 295-307

189. Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von (1907): Philosophie der Mythologie, Zehnte Vorlesung. In: *Werke. Band 3*. Leipzig, S. 583-608 [online] <http://www.zeno.org/Philosophie/M/Schelling,+Friedrich+Wilhelm+Joseph/%5BAus%3A%5D+Philosophie+der+Mythologie/10.+Vorlesung> [abgerufen am 9.8.2021]
190. Schenkluhn, Angela (1999): Matriarchat / Patriarchat. In: Auffarth, Christoph / Bernard, Jutta / Mohr, Hubert / Imhof, Agnes / Kurre, Silvia (Hrsg.): *Metzler Lexikon Religion. Gegenwart - Alltag - Medien*. Band 2. Stuttgart / Weimar: Verlag J. B. Metzler, S. 397-399
191. Schirmacher, Frank (1991): Dem Druck des härteren, strengeren Lebens standhalten. In: Anz, Thomas (Hrsg.): „*Es geht nicht um Christa Wolf*“. *Der Literaturstreit im vereinten Deutschland*. München: Edition Spangenberg, S. 77-89
192. Schmitt, Arbogast (2008): Erläuterungen. In: Aristoteles: *Poetik*. Berlin: Akademie Verlag, S. 43-137
193. Schnell, Ralf (2003): *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*. Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler Verlag
194. Schulte, Jörg (2009): Grčki mitovi u romanima Atlantida i Zlatno runo. In: Pijanović, Petar / Jerkov, Aleksandar (Hrsg.): *Poetika Borislava Pekića. Preplitanje žanrova*. Beograd: Institut za književnost i umetnost / Službeni glasnik, S. 317-329
195. Schwinge, Ernst-Richard (2003): Medea bei Euripides und Christa Wolf. In: *Poetica (München)*. Vol. 35 (3-4). Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, S. 275-305
196. Schwinge, Ernst-Richard (2004): Wer tötete Medeas Kinder? Einige Bemerkungen zu Euripides, Kreophylos und Christa Wolf. In: Bierl, Anton / Schmitt, Arbogast / Willi, Andreas (Hrsg.): *Antike Literatur in neuer Dichtung. Festschrift für Joachim Latacz anlässlich seines 70. Geburtstags*. München / Leipzig: K. G. Saur, S. 203-212
197. Sexl, Martin (2004): *Einführung in die Literaturtheorie*. Wien: UTB
198. Share, Perry (2005): Managing intertextuality – meaning, plagiarism and power [online] https://www.academia.edu/805799/Managing_intertextuality_meaning_plagiarism_and_power [abgerufen am 17.2.2021]
199. Simanowski, Roberto (2009): Wem gefallen gefallende Mythen? Christa Wolfs „Medea“ – eine Stimme. In: *Tabula rasa* [07.01.2009] [online] <https://www.tabularasamagazin.de/wem-gefallen-gefallende-mythen-christa-wolfs-medea-eine-stimme/> [abgerufen am 4.6.2020]
200. Snijder, J. H. (1993): De Argonauten landen in Harlingen. In: *Vestdijkkroniek*. Jg. 1993, S. 42-48 [online] https://www.dbnl.org/tekst/ves001199301_01/ves001199301_01_0010.php [abgerufen am 20.8.2021]

201. Spiegl, Sabrina (2008): *Medea – Transformationen in der Gegenwartsliteratur. Neuinterpretationen zeitgenössischer Autorinnen*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller
202. Stanojević Dobrivoje (2009): Topos Balkana u Zlatnom runu Borislava Pekića. In: Pijanović, Petar / Jerkov, Aleksandar (Hrsg.): *Poetika Borislava Pekića. Preplitanje žanrova*. Beograd: Institut za književnost i umetnost / Službeni glasnik, S. 329-336
203. Stephan, Inge (1997): *Musen & Medusen: Mythos und Geschlecht in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Köln: Bohlau
204. Stephan, Inge (2001): Die bösen Mütter. Medea-Mythen und nationale Diskurse in Texten von Elisabeth Langgässer und Christa Wolf. In: Fischer, Gerhard / Roberts, David (Hrsg.): *Schreiben nach der Wende*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, S. 171-180
205. Šušić, Branislava (2009): Autopoetika i fantastika u romanu Zlatno runo Borislava Pekića. In: Pijanović, Petar / Jerkov, Aleksandar (Hrsg.): *Poetika Borislava Pekića. Preplitanje žanrova*. Beograd: Institut za književnost i umetnost / Službeni glasnik, S. 363-384
206. Van Alphen, Ernst (1988): *Bij wijze van lezen. Verleiding en verzet van Willem Brakmans lezer*. Muiderberg: Dick Coutinho
207. Van Alphen, Ernst (1992): De toekomst van herinnering. In: *De Revisor*. Jg. 19, S. 16-22 [online]
https://www.dbnl.org/tekst/_rev002199201_01/_rev002199201_01_0048.php [abgerufen am 17.8.2020]
208. Van Boven, Erica / Kemperink, Mary (2006): *Literatuur van de moderne tijd. Nederlandse en Vlaamse letterkunde in de 19^e en 20^e eeuw*. Bussum: Uitgeverij Coutinho
209. Van der Paardt, Rudi (2012): Willem Brakman Een vreemde stam heeft mij geroofd. In: *Lexicon van literaire werken*. Nr. 94, S. 1-9 [online]
https://www.dbnl.org/tekst/_anbe001lexi01_01/_v1lw00074.php [abgerufen am 2.8.2020]
210. Verreck, Marcel (2012): ‚Ik laat nog één keer zien hoe mooi literatuur kan zijn‘. Een interview met Willem Brakman. In: Bernaerds, Lars / Vervaeck, Bart (Hrsg.): *Het binnenste buiten. Werk en leven van Willem Brakman*. Gent: Academia Press
211. Vervaeck, Bart (1986): Een moederzee alleen. De schrijfkunst van Willem Brakman. In: *Streven. Vlaamse editie*. Jg. 53, S. 725-731 [online]
https://www.dbnl.org/tekst/_str008198501_01/_str008198501_01_0075.php[abgerufen am 9.8.2020]
212. Vervaeck, Bart (1989): Willem Brakman verklaard? In: *Dietsche Warande en Belfort*. Jg. 134, S. 235-237 [online]
https://www.dbnl.org/tekst/_die004198901_01/_die004198901_01_0053.php [abgerufen am 5.12.2020]
213. Vervaeck, Bart (1990): Leunen en liegen: ontwikkelingen in de verhalenbundels van Willem Brakman. In: *Yang*. 26, afl. 145, S. 44-63

214. Vervaeck, Bart (1996): Een mild delire van associaties en herinneringen. Postmoderne aspecten in Ansichten uit Amerika. In: *Dietsche Warande en Belfort*. Jg. 141, S. 517-528 [online]
https://www.dbnl.org/tekst/die004199601_01/die004199601_01_0096.php [abgerufen am 28.7.2020]
215. Vervaeck, Bart (2012): Groen lachen: De humor bij Willem Brakman. In: Bernaerts, Lars / Vervaeck, Bart (Hrsg.): *Het binnenste buiten. Werk en leven van Willem Brakman*. Gent: Academia Press, S. 159-185
216. Vervaeck, Bart (2013): De wieg van Willem [online]
<http://magazinehetmoment.blogspot.com/2013/04/bart-vervaeck-de-wieg-van-willem.html> [abgerufen am 25.7.2020]
217. Vervaeck, Bart (2016): Willem Pieter Jacobus Brakman. Den Haag 13 juni 1922 – Boekelo 8 mei 2008. In: *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde*, S. 71-81 [online]
https://www.dbnl.org/tekst/jaa004201601_01/jaa004201601_01_0008.php#019T [abgerufen am 12.6.2020]
218. Vestdijk, Simeon (1979): *Aktaion onder de sterren*. Verzamelde romans. Deel 9. Den Haag / Rotterdam: Nijgh & Van Ditmar [online]
https://www.dbnl.org/tekst/vest002akta03_01/vest002akta03_01_0020.php [abgerufen am 2.4.2021]
219. Viergutz, Corinna / Holweg, Heiko (2007): „Kassandra“ und „Meda“ von Christa Wolf: utopische Mythen im Vergleich. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann
220. Vilar, M. Loreto (2005): Ausgrenzung vs. Einbürgerung: Medea und Agameda in Christa Wolfs Medea. Stimmen [online]
http://usuaris.tinet.cat/asgc2/Forum_2005/Autors/Vilar/Vilar_web.html [abgerufen am 3.4.2020]
221. Vogler, Christopher (2007): *The Writer's Journey. Mythic Structure for Writers*. Burbank: Michael Wiese Productions
222. Vogt, Martin (Hrsg.) (2006): *Deutsche Geschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag
223. Voss, Christine Lillie (1998): *Projektionsraum Mythos bei Christa Wolf. Von der Kassandra zur Medea. Eine literarische Analyse der feministisch-mythographischen Konzepte in diesen Werken*. Ann Arbor: UMI
224. Vöhler, Martin / Seidensticker, Bernd / Emmerich, Wolfgang (2011): *Mythenkorrekturen: Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption*. Berlin / New York: De Gruyter

225. Vučković, Radovan (2013): *Moderni roman dvadesetog veka*. Beograd: Službeni glasnik
226. Warren, Hans (1992): De oeverloze stijl van Willem Brakman. In: *Nieuwsblad van het Noorden* [20.11.1992] [online] <https://www.delpher.nl/nl/kranten/view?query=Het+Gulden+Vlies+in+het+Moddergat&coll=ddd&identificer=ddd%3A011020110%3Ampg21%3Aa0481&resultsidentificer=ddd%3A011020110%3Ampg21%3Aa0481> [abgerufen am 10.7.2020]
227. Waugh, Patricia (1984): *Metafiction. The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*. London and New York: Routledge
228. Wesel, Uwe (1990): *Der Mythos vom Matriarchat*. Frankfurt am Main: Suhrkamp
229. White, Hayden (1973): *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University
230. Wilke, Sabine (2003): Die Konstruktion der wilden Frau: Christa Wolfs Roman ‚Medea. Stimmen‘ als postkolonialer Text. In: *The German quarterly. American Association of Teachers of German*. Vol. 76 (1), S. 11-24
231. Wilkens, Iman Jacob (1990): *Where Troy once stood*. London: Rider / Century Hutchinson
232. Wittek, Bernd (1997): *Der Literaturstreit im sich vereinigenen Deutschland. Eine Analyse des Streits um Christa Wolf und die deutsch-deutsche Gegenwartsliteratur in Zeitungen und Zeitschriften*. Marburg: Tectum Verlag
233. Wittgenstein, Ludwig (1922): *Tractatus Logico-Philosophicus*. London / Harcourt: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd. / New York: Brace & Company, Inc. [online] <https://www.gutenberg.org/files/5740/5740-pdf.pdf> [abgerufen am 21.5.2021]
234. Wittstock, Uwe (1991): Die Dichter und ihre Richter. Literaturstreit im Namen der Moral: Warum Schriftsteller aus der DDR als Sündenböcke herhalten müssen. In: Anz, Thomas: „*Es geht nicht um Christa Wolf*“. *Der Literaturstreit im vereinten Deutschland*. München: Edition Spangenberg, S. 198-207
235. Wolf, Christa (2008): *Kassandra*. Frankfurt am Main: Suhrkamp
236. Wolf, Christa (1983): Büchner-Preis-Rede. In: Wolf, Christa: *Lesen und Schreiben. Neue Sammlung. Essays, Aufsätze, Reden*. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand, S. 319-332
237. Wolf, Christa (1996): Warum Medea. Christa Wolf im Gespräch mit Petra Kammann am 25.1.1996. In: Hochgeschurz, Marianne (Hrsg.) (1998): *Christa Wolfs Medea. Voraussetzung zu einem Text. Mythos und Bild*. Berlin: Janus Press, S. 49-57
238. Wolf, Christa (1997): Von Cassandra zu Medea. Impulse und Motive für die Arbeit an zwei mythologischen Gestalten. In: Hochgeschurz, Marianne (Hrsg.) (1998):

Christa Wolfs Medea. Voraussetzung zu einem Text. Mythos und Bild. Berlin: Janus Press, S. 11-17

239. Wolf, Christa (2000): *Voraussetzungen einer Erzählung: Cassandra.* Frankfurter Poetik-Vorlesungen. Werke. Bd. 7. München: Luchterhand Literaturverlag
240. Wolf, Christa (2007): „Wir leben verkehrt“. Interview mit Evelyn Finger. In: *Die Zeit* [25.10.2007] [online]
https://www.zeit.de/2007/44/Wir_leben_verkehrt/komplettansicht [abgerufen am 3.9.2019]
241. Wolf, Werner (1993): *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen.* Tübingen: Max Niemeyer Verlag
242. Wolf, Werner (2009): Metareference across Media. The Concept, its Transmedial Potentials and Problems, Main Forms and Functions. In: Wolf, Werner: *Theory and Case Studies.* Amsterdam / NewYork: Rodopi, S. 1-85
243. Züfle, Manfred (1996): Mythos nach dem Tod aller Götter. Gedanken zu Christa Wolfs Roman „Medea – Stimmen“. In: *Neue Wege: Beiträge zu Religion und Sozialismus.* Band 90. Heft 11, S. 311-317

Internet-Quellen:

1. <https://www.doriswolf.com/wp/prozesse-der-patriarchalisierung/ausschnitt-aus-dem-9-kapitel/> [abgerufen am 14.3.2020]
2. https://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_03108.php [abgerufen am 16.5.2020]
3. https://www.dbnl.org/tekst/elc001elck01_01/elc001elck01_01_0001.php [abgerufen am 12.10.2020]
4. <https://diotima-doctafemina.org/translations/greek/hypotheses-and-selected-scholia-to-euripides-medea/> [abgerufen am 3.11.2019]
5. <http://www.eco.rug.nl/~brakman/brakman/bricabrac2007.html> [abgerufen am 15.5.2020]
6. https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/littheo/glossar/erzaehler_unzuverl.html [abgerufen am 23.1.2020]
7. <https://griechische-goetter.info/> [abgerufen am 17.1.2020]
8. <https://historiek.net/liever-turks-dan-paaps-geuzen/104366/> [abgerufen am 9.12.2020]
9. https://www.museum-offenburg.de/html/aktuell/aktuell_u.html?&m=51&artikel=280&cataktuell=648 [zuletzt abgerufen 27.3.2020]

10. <https://www.neeltjecacoba.nl/neeltjecacoba-historie/> [abgerufen am 19.9.2020]
11. <https://lektuerehilfe.de/merkmale-textsorten/drama/die-klassische-tragoedie> [abgerufen am 4.11.2019]
12. <https://www.literaturwissenschaft-online.uni-kiel.de/glossary/eleos-und-phobos/> [abgerufen am 16.9.2019]
13. [https://www.planet-wissen.de/gesellschaft/verbrechen/piraten die herren der sieben meere/index.html](https://www.planet-wissen.de/gesellschaft/verbrechen/piraten_die_herren_der_sieben_meere/index.html) [abgerufen am 18.9.2020]
14. [https://physik.cosmos-indirekt.de/Physik-Schule/Mast \(Sternbild\)](https://physik.cosmos-indirekt.de/Physik-Schule/Mast_(Sternbild)) [abgerufen am 18.10.2020]
15. <https://www.psdnet.nl/veerboot-koningin-wilhelmina/> [abgerufen am 19.9.2020]
16. <https://www.psymag.de/5019/der-abstieg-in-die-unterwelt/> [abgerufen am 5.6.2020]
17. https://www.rene-girard.fr/57_p_44435/theorie-mimetique.html [abgerufen am 8.4.2020]
18. <https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13680284.html> [abgerufen am 29.9.2019]
19. [https://www.welt-der-bibel.de/bibliographie.1.3.zweite Brief Paulus Korinther.101.html](https://www.welt-der-bibel.de/bibliographie.1.3.zweite_Brief_Paulus_Korinther.101.html) [abgerufen am 30.3.2020]
20. <https://wortwuchs.net> [abgerufen am 6.10.2019]
21. <http://zeeroverly.nl/history/treslong.htm> [abgerufen am 18.9.2020]

Wörterbücher und Enzyklopedien:

1. Duden [online] www.duden.de
2. Gardin, Nanon / Olorenshaw, Robert et al. (2011): *Larousse. Mali rečnik simbola*. Beograd: Laguna [Originaltitel: *Petite Larousse des symboles*]

Lebenslauf

Aleksandar Đokanović hat Diplomstudium der Germanistik an der Philologischen Fakultät der Universität Belgrad abgeschlossen. Im Magisterstudium spezialisierte er sich neben Germanistik auch im Fach Niederlandistik. Er ist Mitarbeiter an der Abteilung für Niederlandistik an der Philologischen Fakultät in Belgrad und arbeitete auch am Institut für Germanistik an der Fakultät für Philologie und Künste in Kragujevac. Er publiziert wissenschaftliche Beiträge im Bereich der deutschen, niederländischen und vergleichenden Literaturwissenschaft in in- und ausländischen Zeitschriften und ist auch als Übersetzer tätig.

Биографија

Александар Ђокановић завршио је основне студије на катедри за Немачки језик и књижевност на Филолошком факултету Универзитета у Београду. На магистарским студијама, поред немачког, специјализовао је и холандски језик. Сарадник је на Групи за низоземске студије на Филолошком факултету у Београду, а радио је и на Катедри за немачки језик и књижевност на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Аутор је чланака из области немачке, холандске и компаративне књижевности у домаћим и страним часописима, а бави се и превођењем.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Име и презиме аутора Александар Ђокановић

Број досијеа 16038/Д

Изјављујем

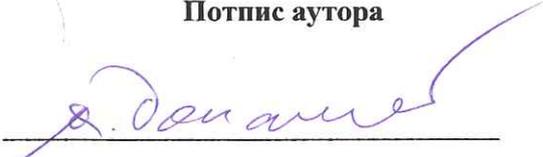
да је докторска дисертација под насловом

Postmoderne Bearbeitung des Argonautenmythos in den Romanen *Ein fremder Stamm hat mich geraubt* von Willem Brakman, *Medea. Stimmen* von Christa Wolf und *Das Goldene Vlies* von Borislav Pekić

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација ни у целини ни у деловима није била предложена за стицање дипломе студијских програма других високошколских установа; -
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис аутора

У Београду, 31.03.2022.



Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Александар Ђокановић

Број досијеа 16038/Д

Студијски програм Језик, књижевност, култура

Наслов рада Postmoderne Bearbeitung des Argonautenmythos in den Romanen *Ein fremder Stamm hat mich geraubt* von Willem Brakman, *Medea. Stimmen* von Christa Wolf und *Das Goldene Vlies* von Borislav Pekić

Ментор проф. др Бошко Сувајцић

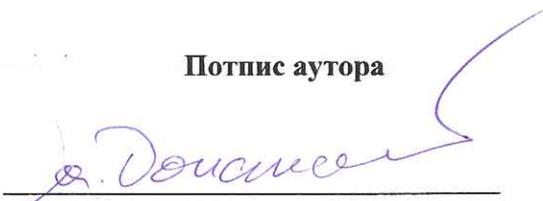
Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањивања у **Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци за добијање академског назива доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис аутора

У Београду, 31.03.2022.



Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Postmoderne Bearbeitung des Argonautenmythos in den Romanen *Ein fremder Stamm hat mich geraubt* von Willem Brakman, *Medea. Stimmen* von Christa Wolf und *Das Goldene Vlies* von Borislav Pekić

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

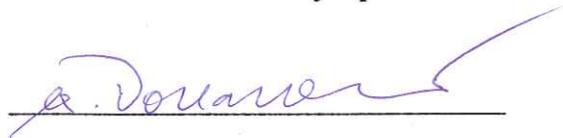
Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду, и доступну у отвореном приступу, могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла:

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци. Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

Потпис аутора

У Београду, 31.03.2022.



1. **Ауторство.** Дозвољава се умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.
2. **Ауторство – некомерцијално.** Дозвољава се умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.
3. **Ауторство – некомерцијално – без прерада.** Дозвољава се умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.
4. **Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима.** Дозвољава се умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.
5. **Ауторство – без прерада.** Дозвољава се умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.
6. **Ауторство – делити под истим условима.** Дозвољава се умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода