

Grillparzers *Medea* durch Arendts *We Refugees* neu gelesen. Eine literarische Chiffre des Flüchtlingsschicksals

Elena Polledri

Abstract

The present article is an attempt to understand Grillparzer's »Medea« in the light of Hannah Arendt's essay »We Refugees«. Written 1943 in english, Arendt's article is often quoted as a paradigm for the understanding of the condition of refugees. Grillparzer's character is considered in this regard as a literary representation of the human, social and political condition of refugees as well. The tragedy deals with the consequences of a society that refuses to recognize the identity of the stranger and to enter into a dialog with him. Medea's departure to the temple of Delphi in the end of the drama is a symbol of the humanity and of the syncretism between greeks and barbarians showing the hope for a dialog between cultures and transforming the protagonist into a messenger of interculturality ante litteram.

Title: Grillparzer's *Medea* read again through Arendt's *We Refugees*: a literary metaphor for the refugee

Keywords: Franz Grillparzer; Hannah Arendt; *Medea*; refugees; interculturality

»Dies ist die Ankunft.
 Brot heisst Brot nicht mehr
 und Wein in fremder Sprache
 ändert das Gespräch.«
 (Arendt 2015: 43)

1. Prämisse

Obwohl die Konzeptualisierung der Inter- und Transkulturalität erst ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts¹ erfolgte, sind wirksame Beschreibungs- und Erklärungsmodelle des Mit-, Gegen- und Ineinanders der Kulturen nicht nur in der Gegenwartsliteratur zu finden, die unter dieser Perspektive intensiv untersucht wurde und immer noch wird (vgl. z.B. Mecklenburg 2008; Chiellino 2000; Esselborn 2009; Dörr 2009). Literarische Formen und Figuren der Grenzziehung, der Grenzüberschreitung und Hybridisierung der Kulturen sind keine Erfindung des 20. Jahrhunderts; die Weltliteratur ist seit den Flüchtlingen Mose und Aeneas voll mit Figuren, die man aus der heutigen Perspektive als interkulturell bezeichnen würde.² Auch die deutschsprachige Literatur ist im 18. und 19. Jahrhundert und schon früher (vgl. Grimms 1668) von Fremden, Wanderern, Ausgewanderten, Verbannten, Exilanten und Flüchtlingen bewohnt; man denke nur an die Wanderer Goethes (*Der Wanderer, Wandrers Sturmlied*) und Hölderlins (*Der Wanderer*), an Lessings *Nathan der Weise*, an Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* und *Iphigenie auf Tauris*, an Arnims *Isabella von Ägypten* sowie an Kleists *Verlobung in St. Domingo*, Hebbels *Judith*, Stifters *Abdias* und *Katzensilber*, um nur einige Beispiele aus verschiedenen Kontexten und Epochen zu erwähnen.³ Unter all diesen Figuren verkörpert Grillparzers *Medea* (neben und mit Goethes *Iphigenie*) die Flüchtlingsfrau par excellence, die als Emblem des tragischen Scheiterns jedes Assimilationsversuchs des Fremden im Eigenen gilt.⁴ Claudio Magris bestimmte

1 Vgl. für einen Überblick der wichtigsten Theorien und Positionen Langenohl u.a. 2015; Kimmich/Schahadat 2012; Albrecht/Bogner 2017.

2 Vgl. Reitani 2016: 17-26.

3 Der Aufsatz ist Teil eines Forschungsprojektes, das zum Ziel hat, Figuren der Inter- und Transkulturalität in der deutschsprachigen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts zu orten und zu beschreiben.

4 Die Forschung untersuchte bis heute vor allem andere Aspekte, darunter Grillparzers Bearbeitung und Übersetzung des Medea-Mythos sowie die Beziehung zu anderen Medea-Stoffen (vgl. u.a. Bandet 1987; Dihle 1976; Ellis 2012; Filippi 2002; Politzer 1972: 125-148; Roeske 2002: 152-172; Scheffel 2003; Stockum 1963; Svandrlík 1988) sowie auch zu anderen mythologischen Frauen und zu Frauendramen (Becker 2008; Gutjahr 1997; Lu 2013; Winkler 2006; 2009); darüber hinaus wurden einzelne Aspekte behandelt, wie z.B. die geschlechtliche Differenz (Rogowski 2006), die

das Drama als »un apologo tragicamente pessimista sull'incontro fra civiltà diverse« (Magris 2006: 12, »einen tragisch pessimistischen Apolog über die Begegnung zwischen Kulturen«. [Übers.: E.P.]) und als »trionfo dell'estraneità« (ebd.: 13, »Triumph der Fremdheit« [Übers.: E.P.]). Es wurde betont, dass die Trilogie *Das goldene Vließ* auf kulturelle Konflikte vorausdeutet, die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit Schlagwörtern wie Migration, Flüchtlingen, Asyl und »Clash of Civilisations« (Huntington 1995) aufgerufen werden (vgl. Winkler 2009: 168; Turk 1998). Unter dieser Voraussetzung wird im Folgenden Grillparzers *Medea* in Zusammenhang mit Arendts 1943 in den USA in englischer Sprache publizierten Aufsatz *We Refugees* gesetzt, der heute auf der Welle der Aktualität immer wieder als paradigmatisch für das Verständnis der Situation der Flüchtlinge zitiert wird. Ziel des Aufsatzes ist aber weniger, aus Grillparzers Drama einen Beitrag zur gegenwärtigen Debatte über kulturelle Konflikte zu machen, als vielmehr in der Figur der fremden Barbarin auf der Flucht und in dem tragischen Scheitern ihres Assimilationsversuchs in Griechenland die literarische Chiffre für den humanen, sozialen und politischen Flüchtlingszustand zu entdecken, den Arendt in ihrem politischen, ideologiekritischen und autobiographischen Essay treffend beschrieb.

2. »Was Denken und Dichten verbindet ist metaphorisch«: Arendts Suche nach der dichterischen Metapher für die Flüchtlingsexistenz

Arendt war selbst Literaturwissenschaftlerin und Dichterin (vgl. Weissberg 2015: 100-115, hier: 114f.; Bertheau 2016); sie meinte, dass die Politik Dichter braucht, denn nur die Dichtung sei eine Metapher (bzw. eine Übertragung) und erlaube metaphorisch, d.h. an der Stelle jedes anderen, zu denken: »Da nun aber nicht die selbst-gebundene Vernunft, sondern nur die Einbildungskraft es möglich macht, »an der Stelle jedes anderen zu denken«, ist es nicht die Vernunft, sondern die Einbildungskraft, die das Band zwischen den Menschen bildet.« (Arendt 2002: II, 728)

Sie versetzte sich selbst in dichterische Schicksale, deren Leben, wie ihr eigenes, durch Heimatlosigkeit geprägt waren: Dichter wie Heine und Kafka, die »Paria[s]« (vgl. den Aufsatz *The Jew was Pariah. A hidden tradition* [Arendt 1944]), Figuren wie der Landvermesser K. (»Sie sind nicht aus dem Schloß, Sie sind nicht aus dem Dorfe, Sie sind nichts. Leider aber sind Sie doch etwas, ein Fremder.« [Kafka: 1982 80]), aber auch Schillers *Mädchen aus der Fremde*. Das Gedicht wählte

Mutterliebe (Böschenstein 1995), die Raum- und Zeitbehandlung (Fülleborn 1976) sowie die Inszenierungen (z.B. Stuber, 65-80).

sie als Emblem für ihr eigenes Schicksal in einem Brief an Heidegger: »Ich habe mich nie als deutsche Frau gefühlt und seit langem aufgehört, mich als jüdische Frau zu fühlen. Ich fühle mich als das, was ich nun einmal bin, das Mädchen aus der Fremde.« (Arendt/Heidegger 1998: 76); der Philosoph antwortete ihr mit einem von ihm verfassten, ihr gewidmeten gleichnamigen Gedicht. Grillparzers *Medea* ist nicht unter Arendts literarischen Flüchtlingen zu finden; der österreichische Dichter erscheint nicht neben Goethe, Hölderlin, Kafka, Rilke und Brecht unter ihren Lieblingslektüren; das Drama scheint aber trotzdem, wie im Folgenden gezeigt wird, jene dichterische Metapher des Flüchtlingszustandes zu versinnbildlichen, die Arendt lange in der Literatur gesucht hatte.

3. *Medea* als »refugee«, »ohne Vater, ohne Heimat, ohne Götter« und Grillparzers Quellen

Erst am 28. Juli 1951 kam die Politik in der Genfer Flüchtlingskonvention zu einer Definition des Flüchtlings als »jede[r] Person [...], die [...] aus der begründeten Furcht vor Verfolgung wegen ihrer Rasse, Religion, Nationalität, Zugehörigkeit zu einer bestimmten sozialen Gruppe oder wegen ihrer politischen Überzeugung sich außerhalb des Landes befindet, dessen Staatsangehörigkeit sie besitzt, und den Schutz dieses Landes nicht in Anspruch nehmen kann.« (Art. 1, GFK 1951) Diesem trockenen Artikel ging neun Jahre früher der Aufsatz *We Refugees* (Arendt 1943) voran, in dem Arendt den Flüchtling aus der Perspektive des Schicksals ihres Volkes bestimmt: Der Flüchtling sei ein Mensch, der »sein Zuhause und damit die Vertrautheit des Alltags« (Arendt 1986: 7), seinen Beruf und damit »das Vertrauen, in dieser Welt [...] vom Nutzen zu sein« (ebd.: 8), die Einfachheit seiner Gesten, den unauffektierten Ausdruck seiner Gefühle und die Natürlichkeit seiner Reaktionen verloren hat und der kein soziales und familiäres Umfeld mehr hat. *Medea*, die Furie, die bei Seneca von Rache erfüllt ist (vgl. Roeske 2007: 136-142), die Zauberin, die bei Euripides aus Verrat ihrer Liebe zum Kindermord getrieben wird,⁵ scheint bei Grillparzer die Züge des Flüchtlings zu tragen: »Ohne Vater, ohne Heimat, ohne Götter!« (Grillparzer 1986: 284). Der Dichter distanziert sich von der Auffassung *Medeas* als einer »kühnen Verbrecherin« (A. W. Schlegel 1846: 165) und »mächtigen Zauberin« (ebd.), von der er in Schlegels Euripides-Kritik und im Hederich-Lexikon gelesen hatte; hier wurde sie als »eine der größten Zauberinnen« (Hederich 1770: 1539) beschrieben. Er wollte, so in den Vorarbeiten, »eine vaterlandslose Barbarin« auf die Bühne bringen: »Es empört sie in Geheim, daß man sie entweder geringschätzigt oder bedauernd als eine vaterlandslose Barbarin be-

5 Der Mord an den Kindern als Zweck zur Bestrafung des ungetreuen Jasons ist eine Erfindung des Euripides (vgl. Dihle 1976; Roeske 2002).

trachtet, indeß sie sich als Königstochter und als Medea fühlt.« (Grillparzer 1986: 779). Er konnte Inspiration in Cherubinis Oper finden, damals in Wien aufgeführt, dessen Libretto auf Corneilles *Medée* gründete: Medea wird hier als »malheureuse princesse!« bezeichnet, die, von allen verlassen, sich »sous un ciel étranger« befindet, ohne ein Zuhause, ohne eine »terre hospitalière«, die sie empfängt:

Des mortels, d'un époux, des dieux abandonée
 Malheureuse princesse! O femme infortunée!
 Des mortels, d'un époux, des dieux abandonée,
 Combien de maux encore il vous reste à souffrir!
 Dans des déserts lointains, trainant votre misère
 Sous un ciel étranger il vous faudra mourir:
 Et quelle terre hospitalière,
 Qu'elle maison voudra vous accueillir? (Hoffmann/Cherubini 1797: 26)

Er konzipierte Medea aber vor allem als Kontrapunkt zu und Parodie von Goethes *Iphigenie auf Tauris*:

aber villeicht [sic!] hie und da doch zu weit getriebene Abweichung von der Art, wie man seit Göthes Iphigenie griechische Stoffe behandeln zu müssen glaubt (wie sie aber Shakespeare und Calderon nicht behandelt haben, und wie man wohl herrlich die ruhig schreitende Iphigenie, aber keineswegs all die reichere und bewegtere Stoffe des Alterthums behandeln kann [...]) (Grillparzer 1913: 272).

Wenn Iphigenie die Bildung der Barbaren zur griechischen Humanität preist, zeigt Medea nicht nur, dass jede Integration der Barbaren bei den Griechen unmöglich ist, sondern auch, dass die Humanität in Griechenland nicht mehr zu Hause ist; sie erscheint als eine Anti-Iphigenie, die das Scheitern jedes Dialogs zwischen Fremdem und Eigenem verkörpert (vgl. Winkler: 222).

4. Grillparzers Flüchtling Medea durch Arendt gelesen

Schon *Der Gastfreund* und *Die Argonauten* sind Geschichten von Flüchtlingen. Der junge Grieche Phryxus raubt in Delphi das goldene Vlies, kommt in Kolchis an und bittet Aietes um den Schutz des Gastrechtes. Trotz des Titels wird er aber weder als Gast noch als Freund empfangen, sondern als Fremder und als solcher als Feind; Aietes verletzt das Gebot der Gastfreundschaft und tötet ihn: »Phryxus: Ich bin dein Gast und du verrätst mich? / Aietes: Mein Gast? Mein Feind.« (Grillparzer 1986: 225) In den *Argonauten* sind Medea und Jason auf der Flucht. Nachdem die Barbarin mit Hilfe ihrer Zauberkünste das Vlies für Jason raubt und am Tod

ihres Bruders mitschuldig wird, verflucht sie der Vater dazu, »im fremden Land« als eine »Fremde«, »verspottet, verachtet, verhöhnt, verlacht« (ebd.: 285) zu leben.

4.1 Die Assimilation des Parvenüs: »Sei eine Griechin du in Griechenland« (Grillparzer); »wir sind, und waren immer, bereit, jeden Preis zu zahlen, um von der Gesellschaft akzeptiert zu werden« (Arendt).

Am Anfang des letzten Dramas der Trilogie befinden sich die Flüchtlinge Medea und Jason »vor den Mauern von Korinth« (ebd.: 307). Hier hofft Jason Aufnahme bei Kreon zu finden, nachdem er aus Thessalien vertrieben wurde und lange Zeit heimatlos umherirren sollte. Die Zauberin der Kolchis und der griechische Held haben ihren sozialen Status verloren, wie Arendts *refugees*; alle fliehen sie: »Jason und Medea fliehen von Stadt zu Stadt, überall verweigert man ihnen die Aufnahme, alles flieht Medeen, wie eine Verpestete.« (Ebd.: 780) Die Reaktion Medeas erinnert an die Parvenüs Arendts: Die staatenlosen Parvenüs streben nach Assimilation; in der Flucht haben sie die eigene Individualität und das Private verloren und kämpfen jetzt für eine neue »private Existenz mit individuellem Geschick« (Arendt 1986: 13). Emblem der Assimilation ist Herr Cohn aus Berlin, vor 1933 »ein 150prozentiger Deutscher, ein deutscher Superpatriot« (ebd.: 16), nach der Zuflucht in Prag »ein überzeugter tschechischer Patriot« (ebd.), der in Wien zu einem treuen Österreicher wurde und in Frankreich in Vercingetorix seinen Vorfahren erkannte: »Unsere Identität wechselt so häufig, daß keiner herausfinden kann, wer wir eigentlich sind. [...] Weil uns der Mut fehlt, eine Veränderung unseres sozialen und rechtlichen Status zu erkämpfen, haben wir uns statt dessen entschieden, und zwar viele von uns, einen Identitätswechsel zu versuchen.« (Ebd.: 15f.)

Mit dem Versuch Medeas, die eigene Identität als Zauberin und Barbarin zu tilgen, beginnt das Drama. Topographisch befindet sie sich in einem transkulturellen Raum, nicht mehr in Kolchis, noch nicht in Korinth, zwischen den Stadtmauern und dem Meer, in einem Niemandsland, am Meeresstrand, einem heute wohl bekannten Flüchtlingsraum: »Vor den Mauern von Korinth. Links im Mittelgrunde ein Zelt aufgeschlagen. Im Hintergrunde das Meer.« (Grillparzer 1986: 307) Sie legt Schleier, Zaubermittel, das goldene Vlies, Attribute ihrer barbarischen Identität, in eine Kiste und durch einen rituellen »Verdrängungsakt« (vgl. Böschenstein 1995: 140) hofft sie, Griechin zu werden. Genau wie Arendts *refugees*, die ihre frühere Tätigkeit, ihre Ideale und ihre Sprache zu vergessen versuchen, strebt Medea danach, Sitten und Rede zu ändern:

Was recht uns war daheim, nennt man hier unrecht,
Und was erlaubt, verfolgt man hier mit Haß;
So laß uns denn auch ändern Sitt' und Rede

Und dürfen wir nicht sein mehr was wir wollen,
So laß uns, was wir können mind'stens sein. (Grillparzer 1986: 311f.)

Jason hatte schon in den *Argonauten* das erzieherische Programm für Medea angekündigt: »Hier Griechen eine Griechin!« (Ebd.: 286) Jetzt ruft er: »In Kolchis sind wir nicht, in Griechenland, / nicht unter Ungeheuern, unter Menschen!« (Ebd.: 314) »Sei eine Griechin du in Griechenland.« (Ebd.) In den Vorarbeiten zur Trilogie schrieb der Dichter: »Sie ist nur demüthig [sic.] um Jason alles Frühere vergessen zu machen, um das Geschick um die Strafe zu betrügen. Sie möchte gern das Vergangne ungeschehn machen und begraben wie das Vließ.« (Ebd.: 779) Eine totale Umkehrung der Sitten und Werte, der Gewohnheiten und Bräuche wird verlangt.

4.2 Gora, der Flüchtling als Paria und die Todeslust:

»O laßt mich sterben, Götter meines Landes« (Grillparzer).
»Anstatt zu kämpfen [...] gewöhnten wir Flüchtlinge uns daran,
Freunden oder Verwandten den Tod zu wünschen« (Arendt).

Der Haltung Medeas setzt sich im ersten Aufzug jene der Sklavin Gora entgegen, die sich nicht als Parvenü, sondern wie Arendts Parias benimmt, die »ohne all diese faulen Tricks der Anpassung und Assimilation« (Arendt 1986: 20) versuchen, ihre Identität und Kultur zu bewahren. Unter diesen, die ihre Vergangenheit nicht vergessen konnten, strebten viele, so Arendt, nach dem Tod; der Selbstmord erschien ihnen als die einzige mögliche Entscheidung: »Mit unserem Optimismus stimmt etwas nicht. Es gibt unter uns jene seltsamen Optimisten, die ihre Zuversicht wortreich verbreiten und dann nach Hause gehen und das Gas aufdrehen oder auf unerwartete Weise von einem Wolkenkratzer Gebrauch machen.« (Ebd.: 10) Gora wird von dieser Todeslust verfolgt; sie behauptet: »O laßt mich sterben, Götter meines Landes, / Damit ich nicht mehr sehn muß was ich sehe!« (Grillparzer 1986: 309) und an Jason denkend: »Laßt mich ihn sterben sehn, dann tötet mich!« (Ebd.); sie verflucht ihr graues Haar und möchte davon durch den Tod befreit werden: »Mein graues Haar verfluch' (ebd., vgl. Kommentar S. 120) und meines Alters Tage« (ebd.: 310). Gora zeigt Medea, wie falsch und illusorisch deren Hoffnung auf eine Assimilation ist und wie sie für die Griechen weiterhin eine Fremde bleibt und als solche verachtet: »Ein Greuel ist die Kolcherin dem Volke, / Ein Schrecken die Vertraute dunkler Mächte« (ebd.: 310). Auch Medea wird nach der Verbannung aus Korinth und dem Verlust der Kinder von derselben Todeslust ergriffen: »Ich wollt', mein Vater hätte mich getötet« (ebd.: 369); weder Gora noch sie werden aber Selbstmord begehen, ihr Schicksal wird in der Tragödie ein anderes sein.

4.3 Die »zerbrochene Leier« (Grillparzer) bzw. die gescheiterte Assimilation Medeas: »die Erschaffung einer neuen Persönlichkeit ist so schwierig und so hoffnungslos wie eine Neuerschaffung der Welt.« (Arendt).

Im zweiten Akt wird das Scheitern der Erziehung Medeas zur Griechin inszeniert. Medea sitzt vor Kreusa, hat eine Leier in ihrem Arm und ist »griechisch gekleidet« (ebd.: 329); sie möchte von ihr ein Jugendlid Jasons lernen, um ihren Gatten zu erfreuen; so ist in den Vorarbeiten zu lesen: »Sie hat Medeen griechisch angezogen. Sie muß in der größten Hilflosigkeit, Muthlosigkeit seyn. Sie ist keine Zauberin mehr, alle ihre Macht ist dahin.« (Ebd.: 777) Sie erkennt in Kreusa das griechische Ideal, die »Gute, Milde, schön an Leib und Seele« (ebd.: 332); sie will ihre Väter, ihre Religion und ihre Vergangenheit als Königstochter, Frau und Königin vergessen; »vergessend« und »will« sind die Worte, die sie obsessiv wiederholt; sie weiß aber schon, dass dies zum Scheitern verurteilt ist; am Ende gesteht sie: »Doch das vergißt sich nicht.« (Ebd.: 332). Und die Erde, in der sie ihre Vergangenheit begräbt, nennt sie immer noch mütterlich (»Du aber milde, mütterliche Erde« [ebd.: 312]):

Du Gute, Milde, schön an Leib und Seele
Das Herz wie deine Kleider hell und rein.
Zu deinen Füßen will ich her mich flüchten
Und will dir klagen, was sie mir getan;
Will lernen, was ich lassen soll und tun.
Wie eine Magd will ich dir dienend folgen,
Will weben an dem Webstuhl, früh zur Hand,
[...]
Vergessend, daß mein Vater Kolchis' König,
Vergessend, daß mir Götter sind als Ahnen,
Vergessend was geschehn und was noch droht – (ebd.: 332)

Die Lehrerin Kreusa versucht, ihr »ein einfach Herz und einen stillen Sinn« (ebd.: 336) zu lehren, die griechische edle Einfachheit und stille Größe Winckelmanns; sie ist aber nur eine Karikatur der Iphigenie und die Verkleidung ein tragikomischer Versuch, Medea zur Humanität zu erziehen (vgl. Winkler 2009: 219; Winkler 2006: 34f.). Die Barbarin will von ihrer Erzieherin lernen: »Doch lernen will ich, lernen, froh und gern. / Du weißt was ihm gefällt, was ihn erfreut, / O lehre mich, wie Jason ich gefalle« (Grillparzer 1986: 323); sie beginnt Jason das Lied zu singen, aber sie kann nicht spielen; so bittet Jason Kreusa, statt seiner Frau zu singen. Medea reagiert wütend, nimmt die Leier in die Hand, Jason greift auch danach und das Instrument zerbricht unter ihren Händen:

Medea: Entzwei!

(*Die zerbrochene Leier vor Creusa hinwerfend*) Entzwei die schöne Leier!

Creusa: (*entsetzt zurückfahrend*): Tot!

Medea (*rasch umblickend*): Wer? Ich lebe! Lebe! (Ebd.: 340)

Sie wirft die Leier vor Creusa hin und gibt so jeden Versuch auf, Griechin zu werden; vor Creusa ruft sie: »Ich lebe, Lebe!« (Ebd.) Sie kehrt jetzt zum Barbarischen zurück; sie ist wieder Königin der Kolchis: »Sie wirft das Saitenspiel krachend zu Boden.« (Ebd.: 777) Ihr Griechentum war nur eine Verkleidung; vergessen und sich selbst vergessen kann sie nicht; es reicht nicht, Schleier, kultisches Gerät und Vlies zu vergraben. Das Scheitern von Medeas Assimilationsversuch stellt Iphigenies dramaturgische Bildung der Barbaren zur Humanität in Frage. Arendt hatte vor dem Scheitern jeder Assimilation gewarnt: Je mehr der Flüchtling versucht, fremde nationalstaatliche Identitäten anzunehmen, desto offenkundiger wird seine Fremdheit. Sie hatte bitter festgestellt: »die Erschaffung einer neuen Persönlichkeit ist so schwierig und so hoffnungslos wie eine Neuerschaffung der Welt.« (Arendt 1986: 17)

4.4 »der freie Vers und der Jambus, gleichsam als verschiedene Sprachen« (Grillparzer). »Wir haben unsere Sprache verloren« (Arendt).

Der Assimilationsversuch Medeas erfolgt wie bei Arendts *Flüchtlingen* auch durch die Sprache. Als sie mit Creusa spricht und versucht, von ihr zu lernen, Griechin zu werden, spricht sie in Blankversen, wie es sonst im Drama nur die Griechen tun. Als der Versuch scheitert, im dritten Akt, spricht sie wieder die kolchische Sprache, d.h. im unregelmäßigen Rhythmus der Barbaren, in freien Versen. Ihre barbarische Sprache besteht aus kurzen Ausrufen oder elliptischen Versen; Metrum und Rhythmus folgen keiner Regel; sie ist eine von der deutschen Syntax und vom klassischen Metrum abweichende Sprache; aus einem Vergleich der zwei Sprachen der Protagonistin wird der Unterschied evident:

Du Gute, Milde, schön an Leib und Seele,
 Das Herz wie deine Kleider hell und rein.
 Gleich einer weißen Taube schwebest du,
 Die Flügel breitend, über dieses Leben
 Und netzest keine Feder an dem Schlamm,
 In dem wir ab uns kämpfend mühsam weben. (Grillparzer 1986: 332)

Jason, ich weiß ein Lied. (Ebd.: 337)

Creusa: Die zweite Saite, weißt du noch?

Medea: Vergessen. (Ebd.: 339)

Jason: Gib!

Medea: Hier!

Entzwei!

Entzwei die schöne Leier (ebd.: 340)

In seiner Selbstbiographie erklärt Grillparzer, dass »die Unterscheidung von Kolchis und Griechenland«, die im Drama, »die Grundlage der Tragik« ist, auch durch die jeweilige Anwendung des freien Verses und des Jambus wiedergegeben wurde, die vom Dichter als »verschiedene Sprachen« bezeichnet werden:

Ich trage hier nur noch nach, daß ich bei der oben erwähnten Vermengung des Romantischen mit dem Klassischen nicht eine läppische Nachäfferei Shakespeares oder eines sonstigen Dichters der Mittelzeit im Sinne hatte, sondern die möglichste Unterscheidung von Kolchis und Griechenland, welcher Unterschied die Grundlage der Tragik in diesem Stücke ausmacht, weshalb auch der freie Vers und der Jambus, gleichsam als verschiedene Sprachen hier und dort in Anwendung kommen. (Grillparzer 1925: 159)

Medea verliert die eigene Sprache, wie Arendt die deutsche Sprache verlor, und viele jüdische Schriftsteller, die im Exil begannen, auf Englisch zu schreiben. Arendt selbst verfasste ihren Flüchtlings-Aufsatz auf Englisch. Die Annahme der fremden Sprache ist ein Integrationsversuch, zugleich auch ein schmerzvoller Verlust. »Wir haben unsere Sprache verloren«, schreibt Arendt und der Satz enthält ein Echo von Hölderlins *Mnemosyne*; auch dieser gehörte, durch Heideggers Vermittlung, zu den Lieblingslektüren der Philosophin: »Wir haben unsere Sprache verloren und mit ihr die Natürlichkeit unserer Reaktionen, die Einfachheit unserer Gebärden und den ungezwungenen Ausdruck unserer Gefühle.« (Arendt 1986: 8)

Ein Zeichen sind wir, deutungslos,

Schmerzlos sind wir und haben fast

Die Sprache in der Fremde verloren. (Hölderlin 1951: 195)

4.5 Medea: »ein Abgrund und ein Schreckensbild« (Grillparzer). *The rights of Man. What are They?* (Arendt).

Nach dem Scheitern ihrer Assimilation wird Medea als Mensch völlig vernichtet. Die Griechen, Vertreter der Humanität, begehen einen unmenschlichen Akt, indem sie sie verbannen und ihr die Kinder wegnehmen. Nur ohne sie, behauptet Jason, kann er »wieder Mensch mit Menschen sein.« (Grillparzer 1986: 336) Sie wird als ein Ungeheuer, als ein Gräu­el und ein Schrecken bezeichnet: »Ein Greuel ist die Kolcherin dem Volke / Ein Schrecken die Vertraute dunkler Mächte« (ebd.: 310). »Kommt her zu mir, ihr heimatlosen Waisen« (ebd.: 320), sagt Creusa den Kindern vor ihr und erkennt sie so weder als Mutter noch als Frau an. Sie selbst nennt sich am Ende des zweiten Aktes, nach dem Scheitern der klassischen Erziehung Creusas, »ein entsetzlich, greulich Wesen, / Mir selbst ein Abgrund und ein Schreckensbild« (ebd.: 345); sie kann sich nicht mehr, wie hingegen noch im ersten Akt (»Allein ein Ungeheuer bin ich nicht / Und keine Mörderin.« [Ebd.: 320]), dem vernichtenden Urteil der Griechen widersetzen. Die Vernichtung erfolgt auf menschlicher wie auch auf politischer Ebene: Kreon schickt am Ende des zweiten Aktes Medea weg (»Hinweg aus meinem Haus, aus meiner Stadt« [ebd.: 344]), denn er hofft opportunistisch, durch ihre Verbannung, seine Stadt vor dem Krieg zu retten; er behauptet: »Zieh hin aus meiner Väter frommen Stadt / Und reinige die Luft, die du verpestest!« (Ebd.: 344) Jason nennt ihr Volk »Wildnis« (ebd.) und sie selbst »du meiner Tage Fluch!« (Ebd.) Er will die Kinder zurück, denn diese sind Besitztum der Griechen; dadurch möchte er seinen Stamm vor der Barbarin schützen; er kann nicht akzeptieren, dass seine Söhne bei Wilden aufwachsen: »Und Jasons Name soll nicht Wilde schmücken.« (Ebd.: 362)

In der letzten Szene des dritten Aktes sind es dann die Kinder selbst, die ihre Mutter verraten; sie, Söhne einer Barbarin und eines Griechen, wären lebende Argumente gegen die Entgegensetzung der Völker, interkulturelle Wesen, die den Dialog der Kulturen repräsentieren könnten, aber sie fliehen vor ihr; ihr Verrat ist der Triumph des Griechentums und zugleich die totale Demütigung und Vernichtung der fremden Barbarin; jetzt bleibt ihr nur zu sterben oder zu reagieren; ihre Reaktion wird Tod und zugleich Selbstmord sein. Medea wirft sich zur Erde, vernichtet, völlig besiegt; sie wird weder als Frau noch als Mutter anerkannt:

Medea die sich zur Erde wirft:

Ich bin besiegt, vernichtet, zertreten

Sie fliehn mich, fliehn!

Meine Kinder fliehn! (Ebd.: 366)

Arendt schreibt im Essay *Es gibt nur ein einziges Menschenrecht*, zuerst auf Englisch mit dem Titel *The rights of Man. What are They?* (1949) erschienen, dass der Flüchtling,

vom Staat ausgeschlossen, zugleich auch vom Menschsein ausgeschlossen wird, denn die Menschenrechte werden in einer Nation nur dem Menschen garantiert, der Bürger ist. Die zentrale Erfahrung des 20. Jahrhunderts ist nach Arendt, dass, wer nicht mehr als Staatsbürger zählt, nicht nur seine Bürgerrechte, sondern auch seine Menschenrechte verliert. Die Flüchtlinge sind nichts weiter als menschliche Wesen, in einer Welt, wo dem bloßen Menschsein kein Recht zugeschrieben wird:

Der Begriff der Menschenrechte brach genau in dem Augenblicke zusammen, als seine Bekenner zum ersten Mal mit Leuten konfrontiert wurden, die in der Tat alle besonderen Qualitäten und besonderen Beziehungen eingebüßt hatten, so daß von ihnen nichts anderes übrig blieb als eben Menschsein. Die Welt hat an der abstrakten Nacktheit des Menschseins an sich nichts Ehrfurchterregendes finden können. (Arendt 1949: 762)

Sie, ohne politische und nationale Rechte, sind nackte Menschen, in einer Gesellschaft aber, wo dieses bloße Menschsein nicht anerkannt wird. In seinem 1996 verfassten Essay *Jenseits der Menschenrechte* kommentiert Agamben Arendts Thesen und betont, wie der Flüchtling als Mensch ohne politische Dimension die Prinzipien des Nationalstaates in Frage stellt, denn er verkörpert das bloße Leben und das nackte Menschsein unabhängig vom Boden und der Zugehörigkeit zu einer Nation. Ein Mensch ohne nationales Recht war für die Nationalsozialisten aber kein Mensch, so Agamben: »Eine der wenigen Regeln, an die sich die Nazis im Lauf der ›Endlösung‹ durchgehend hielten, bestand darin, dass die Juden und Zigeuner erst in die Vernichtungslager geschickt wurden, nachdem man ihnen jede Staatsangehörigkeit vollständig aberkannt hatte« (Agamben 1996, ÜB. 2001: 229). Flüchtlinge-Parvenüs möchten sich daher, so Arendt, in die Gesellschaft einbinden; sie wollen »jemand sein« oder versuchen, sich an ihren sozialen Status vor dem Exil zu erinnern, als sie »Doktor[en] der Philosophie« (Arendt 1986: 14) oder »Abteilungsleiter bei Karstadt in Berlin« (ebd.) waren; dadurch hoffen sie wieder als Mensch anerkannt zu werden:

Wenn wir damit anfangen, die Wahrheit zu sagen, nämlich daß wir nichts als Juden sind, dann würden wir uns dem Schicksal bloßen Menschseins aussetzen; wir wären dann, von keinem spezifischen Gesetz und keiner politischen Konvention geschützt, nichts weiter als menschliche Wesen. Eine gefährlichere Einstellung kann ich mir kaum vorstellen, denn tatsächlich leben wir in einer Welt, in welcher bloße menschliche Wesen schon eine geraume Weile nicht mehr existieren. (Ebd.: 19f.)

Die *refugee* Medea gehört nicht zur griechischen Gemeinde und als Fremde kann ihr der Status als Mutter und Frau aberkannt werden; da sie keine Bürgerin der Polis ist, ist sie für die Griechen auch kein Mensch. Ihre Verbannung und sogar

der Raub ihrer Kinder sind in dieser Hinsicht kein grausamer oder gewaltsamer Akt mehr und sie stehen in keinem Falle im Widerspruch zur Güte als das höchste Ideal des griechischen Volkes.

4.6 Die Tragik des Kulturen-Konfliktes: von der Todeslust zum Kindermord. »Ohne Ruhstatt, leider nicht tot« (Grillparzer). »Für sie bedeutet Selbstmord, wie Mord, einen blasphemischen Angriff auf die gesamte Schöpfung« (Arendt).

Im 4. Akt ist Medea allein und möchte sterben: »Ich wollt«, mein Vater hätte mich getötet, / Da ich noch klein war« (ebd.: 369). »Verlassen von ihm, um den ich dich verließ, / Ohne Ruhstatt, leider nicht tot« (ebd.: 380). Auch sie, wie früher Gora, vor der Unmöglichkeit, ihre Fremdheit auszutreiben, strebt jetzt nach dem Tod. »Von hier nicht geh' ich, aber sterben will ich« (ebd.: 372). Die Todeslust, die oft in Selbstmord mündet, begleitet, wie schon erklärt, das Schicksal von Arendts Flüchtlingen. Der Todeslust Medeas folgt aber in der Tragödie der Kindermord. Zu diesem Ansinnen kommt sie durch Gora, die die Geschichte Altheas erzählt, die den eigenen Sohn tötete, um den Bruder zu rächen. Wenn Medeas erste Reaktion auf das Flüchtlingsschicksal der Assimilationsversuch gewesen war (1. und 2. Akt), ähnlich den Parvenüs Arendts, ist die zweite zuerst die Todeslust und dann die Rache. Sie gräbt ihr Kultgerät, die Kiste mit Vlies und Stab aus und gewinnt ihre Identität als Zauberin und Königin wieder, die sie durch den Verdrängungsakt im ersten Auftritt unterdrückt hatte: »Medea bin ich wieder, Dank euch Götter!« (Ebd.: 374) Wie die Parias widersteht sie jetzt der Assimilation und verteidigt ihre Identität, aber die Antwort auf das Misslingen ihrer Integration, anders als bei Arendt, ist im Drama eine gewaltige: »Töten? Sie mich? Ich will sie töten, ich!« (Ebd.: 349) In Arendts Aufsatz ist nie von Rache die Rede. Medea möchte hingegen durch den Kindermord Jason und die Kinder selbst bestrafen, die ihr fremd geworden sind: »So entglüht in Rache mein Herz / Und das Entsetzlichste ist mir das Nächste. — / Die Kinder liebt er, sieht er doch sein Ich« (ebd.: 369). »Was hat denn eure Mutter getan, / daß ihr sie flieht, euch Fremden wendet zu?« (Ebd.: 377) Aber der Kindermord ist auch zugleich ein Gewaltakt gegen sich selbst und hier ist Medea wieder Arendts *refugees* nah. Die Hoffnung auf Wiederherstellung der eigenen Identität ist nur eine Illusion und der Wiedergewinn der eigenen Identität hat einen hohen tragischen Preis. Eine friedliche Begegnung der Kulturen scheint unmöglich zu sein, wenn die Zugehörigkeit zu einer Kultur gegenüber der Humanität und dem interkulturellen Dialog Vorrang hat. Die Rache ist ein Beweis der gescheiterten Integration; die Griechen haben die Barbarin verbannt, um rein zu bleiben und das Griechentum zu schützen; die Barbarin rettet ihre eigene Identität nur, indem sie ihre (halbgriechischen) Kinder ermordet und dadurch Jason und die Kinder selbst bestraft, die sich für die Griechen entschieden hatten.

Der Kindermord wird zur tragischen Feststellung des Scheiterns des Dialogs zwischen Griechen und Barbaren und jener Hybridität der Kulturen, die die Kinder als halb Griechen und halb Barbaren darstellten. Aber er ist auch eine Selbstbestrafung und eine Buße für den Verrat am eigenen Vater. Gezeigt wird die Gefahr jedes nationalistischen und ethnozentrischen Gedankens. Weder die Verbannung des Fremden aus dem Eigenen, noch die Rache gegen die Henker und Mörder bringt Frieden. Beide, Griechen und Barbaren, wollen die Wiederherstellung der eigenen Identität gegen das Fremde mit Gewaltakten erzielen, beide scheitern. Nach der Ermordung der eigenen Kinder erscheint Medea als eine elende heimatlose Wanderin in einer Welt, die eine leere Wüste geworden ist; die Rache hat sie zu keinem Halt, zu keinem neuen Zuhause geführt:

Ausgestoßen sollst du sein,
Wie das Tier der Wildnis, sagtest du,
Kein Freund sei dir, keine Stätte
Wo du hinlegst dein Haupt. (Ebd.: 379)

Und sieh! Dein Wort ist erfüllt:
Ausgestoßen steh' ich da,
Gemieden wie das Tier der Wildnis,
Verlassen von ihm, um den ich dich verließ,
Ohne Ruhstatt, leider nicht tot (ebd.: 380)

Die Welt eine leere Wüste,
Ohne Kinder, ohne Gemahl
Auf blutig geritzten Füßen
Wandernd ins Elend. – Wohin? (Ebd.)

4.7 Medea nach Delphi: »Wandernd ins Elend. – Wohin?« (Grillparzer). »Flüchtlinge repräsentieren die Avantgarde ihrer Völker« (Arendt).

Rache und Tod sind nicht die letzten Worte Medeas. Im 5. Akt wird nicht ihr Triumph auf dem Drachenzug inszeniert, sondern eine Wiederbegegnung des kinderlosen Ehepaars in einer wilden Gegend, an der Grenze der Stadt, in einem Transitraum. Der Flüchtling Jason, nach dem Tod Kreusas und der Verbrennung des Königpalastes aus Korinth verbannt, bettelt auf der Straße wie ein heimatloser Wanderer; der Grieche teilt das Schicksal seiner barbarischen Frau. Er versucht sich dem Landmann als Held, Fürst und König vorzustellen, um dadurch als Mensch anerkannt zu werden, aber umsonst:

Wilde, einsame Gegend von Wald und Felsen umschlossen, mit einer Hütte.

[...]

Jason: Nur Wasser! Einen Trunk! – Ich bin der Jason!

Des Wunder-Vlieses Held! Ein Fürst! Ein König!

Der Argonauten Führer Jason, ich! (Ebd.: 387)

Er trifft Medea; die Frau stellt sich als Opfer vor (»Ich bin ein Opfer« [ebd.: 388]) und gesteht ihm, dass sie nach Delphi geht, um im Apollon-Tempel »dem dunkeln Gott«, der auch von seinem Volk verehrt wird, das von Phryxus geraubte goldene Vlies zurückgeben:

Nach Delphi geh ich. An des Gottes Altar

Von wo das Vließ einst Phryxus weggenommen

Häng' ich, dem dunkeln Gott das Seine gebend,

Es auf, das selbst die Flamme nicht verletzt (ebd.: 389)

Delphi ist Kultstätte sowohl der Barbaren als auch der Griechen. Das delphische Standbild ist beiden Kulturen heilig; in den Sockel der Statue im Apollon-Tempel war der Name Kolchis eingemeißelt, hatte der Gastfreund berichtet: »Und an dem Fußgestell des Bildes war / Der Name Kolchis golden eingegraben.« (Ebd.: 220) Die Statue ist ein Zeichen des Synkretismus und des Dialogs zwischen Griechen und Barbaren. Medeas Absicht, das Vlies nach Delphi zu bringen, erscheint als eine Anerkennung der Notwendigkeit, die Begegnung der Kulturen von der Logik des Eigenen und des Fremden zu lösen (vgl. Winkler 2009: 240f., 184, 200). Der Tempel ist so ein Symbol jenes interkulturellen Dialogs, von Griechen und Barbaren durch ihre rassistische Haltung verleugnet. Delphi ist aber auch und vor allem Ursprungsstätte der Humanitätsidee (vgl. Schadewaldt 1975). Die Kindsmörderin wird paradoxerweise am Ende zu einer Büsserin, einer Friedenstifterin und einer Botin der Humanität; sie führt zu jenem Ideal, das sie selbst durch die Gewalt und die Griechen durch ihre Verbannung verleugnet hatten. Schon in *Der Gastfreund* ist Medea als eine interkulturelle Figur beschrieben; nicht Kolchis nennt sie ihre Heimat, sondern die »ungemeßene Erde« und ihr Haus »Des Himmels blaue Säulen«: »Mein Garten ist die ungemessene Erde / Des Himmels blaue Säulen sind mein Haus« (ebd.: 211). Sie drückt ihre Liebe zur ganzen Erde, nicht nur zu ihrem Volk aus. Grillparzer schildert sie als ein »doppeldeutiges Geschöpf« (ebd.: 246), als eine Verflechtung des griechischen Lichtes und der dunklen Barbarei, »halb Charis« und »halb Mänade« (ebd.: 218). Die Flüchtlinge, schrieb Arendt, repräsentieren die »Avantgarde ihrer Völker – wenn sie ihre Identität aufrechterhalten.« (Arendt 1986: 21); Flüchtlinge, die auf ihre Identität nicht verzichten, seien die Boten einer neuen Gemeinschaft der Völker. Medea, die das Vlies nach Delphi trägt, ist Symbol einer solchen neuen Gemeinschaft; durch ihr Opfer führt sie die Völ-

ker zur Versöhnung und zur Humanität. Grillparzers Drama richtet sich radikal gegen Assimilation und thematisiert die tragischen Folgen einer Gesellschaft, die sich weigert, die Identität des Fremden als solche anzuerkennen und zu einem Dialog zwischen dem Eigenen und dem Fremden zu kommen; am Ende drückt der Dichter aber auch durch Medeas Gang nach Delphi als Symbol der Interkulturalität und der Humanität die Hoffnung auf eine Begegnung zwischen den Kulturen und auf eine Zukunft aus, in der sich die Humanität als ein Ideal über die Nationalkonflikte hinaus durchsetzen kann. In dieser Hinsicht ist Medea eine Figur der Interkulturalität *ante litteram*.

Literatur

- Agamben, Giorgio (1996): *Al di là dei diritti dell'uomo*. In: Ders.: *Mezzi senza fine. Note sulla politica*. Torino, S. 20-30. Deutsch (2001): *Jenseits der Menschenrechte*. In: Ders.: *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*. Berlin, S. 25-32.
- Albrecht, Corinna/Bogner Andrea (Hg.; 2017): *Tischgespräche. Einladung zu einer interkulturellen Literaturwissenschaft*. Bielefeld.
- Arendt, Hannah (1943): *We Refugees*. In: *Menorah Journal* 31, S. 69-77.
- Dies. (1944): *The jew was a pariah: A hidden tradition*. In: *Jewish Social Studies* 6, H. 2, S. 99-122.
- Dies. (1949): *»Es gibt nur ein einziges Menschenrecht«*. In: *Die Wandlung*, Jg. 4, Heft 3, S. 754-770.
- Dies. (1986): *Wir Flüchtlinge*. In: *Zur Zeit: politische Essays*. Hg. v. Maria Luise Knott. Hamburg, S. 7-21.
- Dies./Heidegger, Martin (1998): *Briefe 1925 bis 1975 und andere Zeugnisse*. Hg. v. Ursula Ludz. Frankfurt a.M.
- Dies. (2002): *Denktagebuch*. 2 Bde. Hg. v. Ursula Ludz u. Ingeborg Nordmann. München.
- Dies. (2015): *Ich selbst, auch ich tanze. Die Gedichte*. München/Berlin/Zürich.
- Bandet, Jean-Louis (1987): *Corneille, Grillparzer, Anouilh: zur Behandlung des Medea-Stoffes in Österreich und in Frankreich*. In: Pichl, Robert u.a. (Hg.): *Grillparzer und die europäische Tradition*. Wien, S. 31-43.
- Becker, Karina (2008): *Autonomie und Humanität: Grenzen der Aufklärung in Goethes »Iphigenie«, Kleists »Penthesilea« und Grillparzers »Medea«*. Frankfurt a.M. et al.
- Bertheau, Anne (2016): *»Das Mädchen aus der Fremde«*. Hannah Arendt und die Dichtung. Rezeption – Reflexion – Produktion. Bielefeld.
- Böschenstein, Renate (1995): *Medea und die Frage nach der Überzeitlichkeit der Mutterliebe*. In: *Psychoanalyse und die Geschichtlichkeit von Texten*. Hg. v. Johannes Cremerius. Würzburg, S. 127-154.

- Chiellino, Carmine (Hg.; 2000): *Interkulturelle Literatur in Deutschland*. Stuttgart.
- Dihle, Albrecht (1976): Euripides *Medea* und ihre Schwestern im europäischen Drama. In: *Antike und Abendland*, 22, 2, S. 175-184.
- Dörr, Völker: »Third Space« vs. Diaspora. Topologien transkultureller Literatur (2009). In: Helmut Schmitz (Hg.): *Von der nationalen zur internationalen Literatur. Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration*. Amsterdam, S. 59-76.
- Ellis, Alicia E. (2012): Die Verwandlung von Bedeutung in Franz Grillparzers »*Medea*«. In: *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft* 24, S. 7-25.
- Esselborn, Karl (2009): Neue Zugänge zur inter/transkulturellen deutschsprachigen Literatur. In: Helmut Schmitz (Hg.): *Von der nationalen zur internationalen Literatur. Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration*. Amsterdam, S. 43-58.
- Filippi, Paola Maria (2002): Le riscritture infinite di un mito: la *Medea* di Franz Grillparzer e la *Medea* di Christa Wolf. In: *Atti della Accademia roveretana degli Agiati*. A, Classe di scienze umane, lettere ed arti CLLII, S. 169-179.
- Fülleborn, Ulrich (1976): Zu Grillparzers »*Goldenem Vließ*«: Der Sinn der Raum- und Zeitgestaltung. In: *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft*, 12, S. 39-59.
- Grillparzer, Franz (1913): *Sämtliche Werke*. Hg. v. August Sauer, fortgeführt von Reinhold Backmann. Abt. 3, Bd. 1. Briefe und Dokumente 1. Wien.
- Ders. (1925): *Sämtliche Werke*. Hg. v. August Sauer, fortgeführt von Reinhold Backmann. Abt. 1, Bd. 16. Prosaschriften 4. Wien.
- Ders. (1986): *Dramen 1817-1828*. Hg. v. Helmut Bachmaier. Berlin.
- Grimmelshausen, Hans Jakob Christoffel von (1668): *Der Abenteuerrliche Simplizissimus Teutsch*. Monpelgart.
- Gutjahr, Ortrud (1997): Iphigenie – Penthesilea – *Medea*: zur Klassizität weiblicher Mythen bei Goethe, Kleist und Grillparzer. In: Henn, Marianne/Hufeisen, Britta (Hg.): *Frauen: MitSprechen, MitSchreiben*. Stuttgart, S. 223-243.
- Hederich, Benjamin (1770): *Gründliches mythologisches Lexikon*. Leipzig.
- Hölderlin, Friedrich (1951): *Sämtliche Werke*. Große Stuttgarter Ausgabe. Hg. v. Friedrich Beißner. Bd. II, 1. Stuttgart.
- Hoffmann, François-Benoît/Cherubini, Luigi (1797): *Medée. Tragédie en trois actes, en vers*. Paris.
- Huntington, Samuel P. (1993): The Clash of Civilizations? In: *Foreign Affairs* 72, H. 3, S. 22-49.
- Kafka, Franz (1982): *Das Schloß*. Kritische Ausgabe. Hg. v. Malcolm Pasley. Frankfurt a.M.
- Kaschnitz, Marie Luise (1966): Über die »*Medea*« von Grillparzer. In: Dies./Grillparzer, Franz: *Medea*. Vollständiger Text. Dokumentation, Frankfurt a.M./Berlin, S. 74-105.

- Kimmich, Dorothee/Schahadat, Schamma (2012): *Kulturen in Bewegung: Beiträge zur Theorie und Praxis der Transkulturalität*. Bielefeld.
- Langenohl, Andreas/Poole, Ralph/Weinberg, Manfred (2015): *Transkulturalität: klassische Texte*. Bielefeld.
- Lu, Mingjun (2013): *Wahnsinn der Medea. Eine Studie zu Grillparzers Trilogie »Das goldene Vließ« und Jahnns Drama »Medea«*. Heidelberg.
- Magris, Claudio (20063): *Prefazione*. In: Franz Grillparzer: *Medea*. Hg. v. Maddalena Longo u. Claudio Magris. Venezia, S. 9-14.
- Mecklenburg, Norbert (2008): *Das Mädchen aus der Fremde. Germanistik als interkulturelle Literaturwissenschaft*. München.
- Politzer, Heinz (1972): *Franz Grillparzer oder Das abgründige Biedermeier*. Wien/München/Zürich.
- Reitani, Luigi (2016): *Flucht in der Literatur - Flucht in die Literatur*. Wien.
- Roeske, Kurt (2002): *Die verratene Liebe der Medea: Text, Deutung, Rezeption der Medea des Euripides*. Würzburg.
- Rogowski, Christian (2006): *Erstickte Schreie: geschlechtliche Differenz und koloniales Denken in Grillparzers Medea-Trilogie »Das goldene Vließ«* In: *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft* 21, S. 32-50.
- Schadewaldt, Wolfgang: *Der Gott von Delphi und die Humanitätsidee*, Frankfurt a.M. 1975.
- Scheffel, Michael (2003): *Vom Mythos gezeichnet? Medea zwischen »Sexus« und »Gender« bei Euripides, Franz Grillparzer und Christa Wolf*. In: *Wirkendes Wort* 53, H. 2, S. 295-307.
- Schlegel, August Wilhem (1846): *Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur. Sämtliche Werke, Bd. 5*. Hg. v. Eduard Böcking. Leipzig.
- Stockum, Theodorus C. van (1963): *Grillparzers Medea-Trilogie »Das Goldene Vliess« (1818-1820) und ihre antiken Vorbilder*. In: *Neophilologus*, 47, H. 2, S. 120-125.
- Svandrlik, Rita (1988): *Metamorfofi del mito: la figura di Medea nel »Vello d'oro« di F. Grillparzer* In: *Cambi, Fabrizio/De Pol Roberto/Ingenhey Harlis (Hg.): Realtà sociale e gioco letterario nella letteratura tedesca*. Bd 2. S. 31-48.
- Turk, Horst (1998): *Translatio imperii oder Revanche de Dieu? Das Problem kultureller Grenzziehungen in Grillparzers Goldenem Vließ*. In: *Ders. (Hg.): Kulturelle Grenzziehungen im Spiegel der Literaturen: Nationalismus, Regionalismus, Fundamentalismus*. Göttingen.
- Weissberg, Liliane (2015): *Der Staat und die Dichter. Hannah Arendts Reflexionen über eine verborgene Tradition*. In: *Elke-Vera Kotowski (Hg.): Das Kulturerbe deutschsprachiger Juden. Eine Spurensuche in den Ursprungs-, Transit- und Emigrationsländern*. Berlin/München, S. 100-116.
- Winkler, Markus (2006): *Von Iphigenie zu Medea. Zur Semantik des Barbarischen bei Racine, Goethe und Grillparzer*. In: *Dörr, Volker C./Schneider, Helmut J.*

(Hg.): Die deutsche Tragödie. Neue Lektüren einer Gattung im europäischen Kontext. Bielefeld, S. 17-37.

Winkler, Markus (2009): Von Iphigenie zu Medea: Semantik und Dramaturgie des Barbarischen bei Goethe und Grillparzer. Tübingen.

