

MAŁGORZATA DUBROWSKA

PARADISE LOST:
JANUSZ GŁOWACKIS *ANTIGONE IN NEW YORK*
UND DEA LOHERS *MANHATTAN MEDEA*

A b s t r a k t. Bei der Analyse der im vorliegenden Beitrag behandelten zeitgenössischen Theaterstücke der namhaften europäischen Dramatiker (Głowacki, Loher) legt die Autorin des Textes ihr besonderes Augenmerk auf die weiblichen Titelfiguren: Antigone und Medea. Die Protagonistinnen, in der aktualisierten Re-Lektüre ihrer antiken Vorlagen (Sophokles und Euripides), sind Einwohnerinnen von New York, illegale Einwanderinnen mit Last der Vergangenheit, die in der „neuen“ Welt ihrer Pläne und Hoffnungen eine Niederlage zu erleiden haben. Die multiethnische Metropole, das Gelobte Land für Exilanten und Emigranten, wird in den beiden Stücken zum verlorenen Paradies, zur Stätte der Verdammnis, in der das Geld regiert und der Ankömmling nicht wahrgenommen wird. Die beiden Protagonistinnen scheitern, indem sie um die wichtigsten Werte, Liebe und Hoffnung, gebracht werden.

ANTIGONE

„Als ich in der Zeit des Kommunismus in Warschau lebte, war für mich Amerika ein magischer Ort, der Glück und Hoffnung versprach“, schreibt der 1938 in Posen geborene Erzähler, Drehbuchautor, Kritiker und Dramatiker Janusz Głowacki in einem als Kommentar zu seinem Stück „Die vierte Schwester“ konzipierten Beitrag für „New York Times“. Der Amerika-Traum des erfolgreichen polnischen Künstlers scheint durch eine Fügung des Schicksals oder eine Notentscheidung möglich gewesen zu sein: Nachdem Głowacki im Dezember 1981 zur Erstaufführung seines Stücks *Kopciuch (Aschenkinder, UA 1979)* am Royal Court Theatre in London gefahren ist, wird in Polen der Kriegszustand verhängt. Der Autor entschließt sich, im Westen zu bleiben und emigriert 1982 nach New

Dr.habil. MAŁGORZATA DUBROWSKA – Professorin am Lehrstuhl der neueren deutschen Literatur am Institut für Germanistik KUL; Korrespondenzadresse: IFG KUL, Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin; E-Mail: madub@kul.pl

York, wo er Fuß zu fassen versucht. Der schriftstellerische Erfolg in Amerika trifft allerdings erst nach Jahren der Entbehrungen und Existenzängste ein. Während Głowacki in Polen ein bekannter Schriftsteller war, der in seinen Erzählungen und Essays die Absurdität der kommunistischen Wirklichkeit scharfsinnig zu schildern und eigene Position als Dramen- und Drehbuchautor zu festigen vermochte¹, musste er in Amerika den Neuanfang wagen. Über die Erfahrung der ersten bangen Jahre in New York, die für ihn und für viele emigrierte Künstler die Zeit des Wartens und der Schlaflosigkeit, der Verstellungskunst und der falschen Hoffnung war, schreibt er in der biographisch gefärbten Erzählung mit dem Titel *N.Y.C.*:

In dieser Zeit klingelte bei mir ständig das Telefon. Meist waren es polnische Künstler, vor allem Maler und Grafiker, die mir von ihren New Yorker Erfolgen erzählten, und ich erzählte ihnen von meinen. Welch außerordentliches Glück sie hätten, mich anzutreffen, wo ich doch von früh bis spät mit Agenten und Produzenten verhandelte. Dass meine *Aschenkinder* in einem erstklassigen Theater aufgeführt werden sollten. Und sie erzählten mir von ihrer geplanten Ausstellung im Museum of Modern Art. Und dass jemand ihre Bilder kaufen wolle, aber nur alle auf einmal, und sie seien noch am Überlegen, ob sie verkaufen sollten, wo doch nach der Ausstellung und den hervorragenden Rezensionen klar sei, dass sie im Preis steigen würden. Ich riet ihnen, nicht zu verkaufen, und sie rieten mir, vorsichtig zu sein und mir im Vertrag ein Mitspracherecht bei der Auswahl des Regisseurs und der Schauspieler vorzubehalten. Ich versprach ihnen, hart zu bleiben, und sie versprachen mir, nicht zu verkaufen. Und dann warteten wir weiter. Selbstverständlich glaubten wir einander nicht einen Moment lang, doch irgendwie hoben diese Gespräche unsere Stimmung. Denn es ist nicht leicht, sich zu einer Niederlage zu bekennen und dazu, dass einen niemand will².

Der große Theaterdurchbruch gelang dem Dramenautor 1992 mit seinem Emigrantenstück *Antigone in New York*, in dem die Schilderung der Problematik der Emigration eine Zuspitzung erfährt: Sie wird an Schicksalen der Ausgestoßenen, d.h. der obdachlosen Exilanten zur Sprache gebracht. Im Essay *Antigone erhängte sich in Tompkins Square Park* (1992) bezeichnet der berühmte Theaterkenner und

¹ Er hat Drehbücher zu Filmen namhafter Regisseure geschrieben, die in den Kanon der polnischen Filmkunst als Kultfilme eingegangen sind. Vgl. hierzu folgende Titel: *Fliegenjagd* (1969), Regie: Andrzej Wajda, *Der Ausflug* (1970), Regie: Marek Piwowski und *Diese Liebe muss man töten* (1972), Regie: Janusz Morgenstern.

² J.GŁOWACKI: *N.Y.C.* Aus dem Polnischen von Heinz Rosenau. Die drei Kurzerzählungen – *N.Y.C.*; *Greenpoint*; *Za duże miasto* [Eine zu große Stadt] – sind dem Band *Z głowy* (Warszawa 2004) entnommen. Der Text erschien erstmals auf Deutsch im Jahrbuch Polen 2010 Migration, Wiesbaden 2010. Abrufbar unter www.deutsches-polen-institut.de/Publikation/Jahrbuch-Ansichten/Jahrbuch_21_2010.php (Zugriff am 10.04.12).

Shakespeare-Spezialist Jan Kott das Stück als eines der drei wichtigsten polnischen Nachkriegsdramen, indem er es in einem Atemzug mit *Emigranci* (*Emigranten*) von Sławomir Mrożek und *Do piachu* (*Unter die Erde*) von Tadeusz Różewicz nennt³.

Antigone in New York spielt in Tompkins Square Park, einem Ort, an dem unzählige Obdachlose unterschiedlicher Couleur ihr Dasein fristen. Sie schleppen ihr Hab und Gut in Kartons oder Plastiktüten, schlafen auf den Bänken, führen Gespräche, trinken und träumen vom besseren Leben. Sie schlagen zwar Pläne für die Zukunft, bleiben aber im Mikrokosmos ihres Parks hängen. Dramatis personae sind obdachlose Emigranten: der russische Jude Sasha, der Pole Pchełka /der Floh und die Puertoricanerin Anita. Die Frau wird im Stück zur zeitgenössischen plebejischen Antigone, die ihrem erfrorenen Freund, der namenlos wie ein Unwesen in einem Massengrab auf Potters' Field, dem Acker des Töpfers⁴ verscharrt werden soll, ein menschenwürdiges Begräbnis, sei es auch in dem Obdachlosen-Park, ermöglichen will. Sie sagt: „Ich bin seine Familie. Hier [sie meint den Park] ist seine Familie“⁵. Anita kann sich nicht damit abfinden, dass ihr Freund in der untersten Schicht eines Massengrabs seine ewige Ruhe finden soll.

Sie handelt der antiken Antigone Sophokles' ähnlich, die – dem Befehl Kreons entgegen – aus innerlicher und religiöser Überzeugung ihren Bruder Polyneikes bestattet, damit ihm der Eingang in den Hades nicht versperrt bleibt. Mit der Tat der obdachlosen Puertoricanerin wird die Grundaussage des antiken Dramas in die Gegenwart übertragen. Sasha und Pchełka werden zu Komplizen Anitas, indem sie sich gegen Belohnung bereit erklären, den Leichnam zu stehlen und ihn in den Park zu transportieren. Wegen Dunkelheit und Eile verwechseln sie den verstorbenen Freund Anitas mit einem anderen namenlosen Toten, den sie Anita übergeben, die den Irrtum nicht zur Kenntnis nimmt und voller Dankbarkeit und Glück für den im Park hinter der Stammbank Sashas Begrabenen betet. Das von der Puertoricanerin begangene Abschiedsritual, an dem Sasha teilnimmt, bewirkt, dass sie einander näher kommen. Nachdem Sasha und Anita einander ihre Lebensgeschichten erzählt haben, beschließen sie, aus- und aufzubrechen, indem

³ Vgl. J. KOTT: *Antygona powiesiła się w Tompkins Square Park*. [*Antigone erhängte sich in Tompkins Square Park*]. In: J. GŁOWACKI: *5 ½ Dramaty*. [*5 ½ Dramen*]. Warszawa 2007. S. 112-115, hier S. 115.

⁴ Matthäus 27, 5-7: „Und er warf die Silberlinge in den Tempel und machte sich davon und ging hin und erhängte sich. Die Hohenpriester aber nahmen die Silberlinge und sprachen: Es ist nicht erlaubt, sie in den Korban zu werfen, dieweil es Blutgeld ist. Sie hielten aber Rat und kauften dafür den Acker des Töpfers zum Begräbnis für die Fremdlinge.“

⁵ J. GŁOWACKI: *Antygona w Nowym Jorku*. [*Antigone in New York*]. In: DERS.: *5 ½ Dramaty*. Warszawa 2007. S. 26-111, hier. S. 58. [Übersetzung M.D.]

sie einen Traum über ihr gemeinsames Leben in Moskau träumen, der wegen ihrer Unbeholfenheit und Labilität nicht in Erfüllung gehen kann. Das ihnen beschiedene Schicksal bleibt wie in einer antiken Tragödie unabwendbar: Anita wird brutal vergewaltigt, während Sasha hilf- und ratlos dem Geschehen zuhört und in der Geste der Resignation sich seine Existenz auf der Obdachlosenbank neu aufbaut. Nachdem der Park von der Polizei geschlossen worden ist, erhängt sich Anita am Haupteingang.

In der Eingangsszene der Tragikomödie hält der New Yorker Polizist James Murphy eine Antrittsrede an das Publikum und definiert, dem altgriechischen Koryphäen gleich, das für das Drama zentrale Problem, indem er sich zur Obdachlosen-Frage in seiner Stadt äußert: „Zu Beginn möchte ich sagen, dass ich nichts gegen die Obdachlosen habe. Es sind die gleichen Menschen wie wir, sie haben bloß kein Zuhause“⁶. In dieser lakonischen Definition drückt sich der Hauptgedanke des Stücks aus: Głowacki macht die kultivierte Welt auf Menschen aufmerksam, die am Rande der Gesellschaft stehen, zu Parias und Abschaum abgestempelt, ausgestoßen und nicht akzeptiert. Der Autor wertet Menschen auf, die in zweifacher Hinsicht stigmatisiert werden: als Obdachlose und Emigranten. Zum Problem der Unbehaustheit kommt die Erfahrung des Fremdseins und des unwiederbringlichen Verlustes hinzu. Den Figuren wird das Schicksal des ewigen Verlierers zuteil, sie erleiden Unrecht und werden ihrer Vorstellungen über Amerika als Gelobtes Land beraubt. Die Kluft zwischen Traum und Wirklichkeit hat nicht Enttäuschung sondern harte Niederlagen und Verluststränen zur Folge. Die drei Protagonisten teilen das gleiche Schicksal: Sasha wird von seiner Ehefrau verlassen, die bei einem Literaturprofessor einzieht. Nachdem Pchelka die in Polen zurückgelassene Geliebte postalisch angelogen hat, dass er in New York reich geworden ist, schämt er sich seiner Armut und holt sie nicht vom Flughafen ab, sondern betrinkt sich im Park. Anita wird aus der Textilfabrik entlassen, von ihrem eigenen Bruder ums Geld gebracht, von dem Wohnungsvermieter sexuell missbraucht und weggeschmissen. Głowacki lässt seine Protagonisten scheitern, aber er lässt sie auch intensiv am Leben teilhaben. Die wohl ironisch gemeinte Eingangsmaxime des Polizisten hebt paradoxerweise ihren Wert als Menschen hervor. Trotz diverser Schicksalsschläge wird ihnen ihre Menschlichkeit nicht abgesprochen, im Gegenteil: Freundschaft und Solidarität, Tod und Krankheit, Lüge und Neid, Habgier, Diebstahl und Trinksucht bestimmen ihr Handeln.

Der melancholische Intellektuelle Sasha, ein alkoholsüchtiger Ex-Maler aus Leningrad und Moskau, ist eine Kontrastfigur zu dem mit allen Wassern gewa-

⁶ GŁOWACKI: *Antygona w Nowym Jorku*. S. 31.

schenen epilepsiekranken Trinker Pchełka, der sich mithilfe von Organhandel, Diebstahl und Betrug durch das Leben schlägt. Er schätzt zwar Sashas kühle Distanziertheit, bestiehlt ihn aber und lügt ihn permanent an. Sasha empfindet eine Art Hassliebe dem kleinen Dieb gegenüber, bleibt aber loyal und aufrichtig. Nachdem er die Gemeinheiten seines polnischen Freundes ans Tageslicht gebracht hat, wird er von ihm mal als polenfeindlicher Russe, mal als lüglicher Jude beschimpft. Głowacki veranschaulicht am Beispiel einer Mikrowelt, wie anti-semitische Ressentiments geschürt und gängige historisch bedingte Vorurteile wach werden, wobei es dem Autor gelingt, den im Streit präsenten national-religiösen Antagonismus mittels Groteske und Ironie ad absurdum zu führen: Pchełka zu Sasha: „Du verfluchter Jude! Alle Juden lügen. [...] Ihr, russische Huren-söhne, Polenhasser!⁷“ Sasha zu Pchełka: „Als ich geboren wurde, hat unsere Nachbarin gesagt: So klein, und schon Jude.“ Pchełka: „Na siehst du, eine gute Frau. Hatte Mitleid mit dir. Eine Polin?“ Sasha: „Nein, Russin“⁸.

Anita scheint in dem Figurenensemble eine vermittelnde Rolle zukommen, in der Spontanität der weiblichen Gestalt, die vieles durchmachen musste, drückt sich der wohl naive Glaube an Mitmenschen aus. Da sie sich nach Freundschaft und menschlicher Solidarität sehnt, nimmt sie Sashas freundliche Gesten enthusiastisch auf, in der Hoffnung, dass es möglich ist, eine Beziehung aufzubauen. Anita, die ein Bindeglied zwischen der harten Realität der Parkbänke und der Vorstellung der gerechten menschenfreundlichen Welt zu sein scheint, scheitert an der Wirklichkeit der amerikanischen Metropole, die zwar vielen eine Aufstiegschance gibt, andere aber wiederum zugrunde gehen lässt.

In der modernen Re-Lektüre des antiken Mythos richtet der Autor sein besonderes Augenmerk auf die soziale Frage: Der altgriechische Stoff über das Recht des Menschen auf ein würdiges Leben und Sterben wird in ein neues Licht getaucht, indem der aktuelle Kontext hinzu kommt. Anders als in der griechischen Tragödie, in der die Figuren hohen Standes schwerwiegende Entscheidungen treffen, lässt der Dramatiker die Gestalten, die am Rande der Gesellschaft stehen, Konflikte der modernen Welt austragen. *Dramatis personae*, obdachlose Emigranten, leben zwar in New York, werden aber nicht als Stadtbewohner registriert, sie haben keine Bleibe und kein Wahlrecht, sind Existenzen, die es – laut Gesetz – nicht gibt. Wenn sie gestorben sind, zählen sie zu anonymen Toten. New York wird von Głowacki als „eine zu große Stadt“ bezeichnet, die ihre namenlosen Opfer verschlingt. Der Acker der Töpfers, dessen Name biblisch inspiriert ist,

⁷ Ebenda. S. 86.

⁸ Ebenda. S. 55.

steht symbolisch für alle Gescheiterten. Der Abgrund der für die Fremdlinge bestimmten Begräbnisstätte wird zum Spiegelbild der irdischen Überdimensionalität der Metropole: „In New York sind die Häuser am höchsten und die Gräber am tiefsten“⁹. Die Metropole, eine Anlaufstelle für Emigranten, wird vielen Ankömmlingen zum Verhängnis: Für das Hauptmerkmal der Emigrantengstadt hält der Autor die Schlaflosigkeit ihrer Bewohner, die – auf Erfolg und Karriere erpicht – den Schritt nicht mithalten können. Ihre Vorstellungen über Amerika und New York sind oberflächlich und gehen an Wirklichkeit vorbei. Die Konfrontation mit dem wahren Stadtbild ist für viele eine psychische Katastrophe, denn ihre Erwartungen und Hoffnungen stimmen mit Realität nicht überein. In der Erzählung *Eine zu große Stadt* schreibt Głowacki:

Polen wissen alles über New York aus Filmen und von Postkarten, aber das ist so ein Wissen wie über die Mona Lisa. Man weiß, dass sie lächelt, aber man weiß nicht warum und was ihr Lächeln bedeuten soll. Im Übrigen lächelt New York nach dem elften September 2001 und dem Verlust zweier Vorderzähne, wenn überhaupt, dann längst nicht mehr so breit. Joseph Brodsky schrieb, dass der Mensch, als er diese Stadt baute, etwas schuf, das sich vollständig seiner Kontrolle entzog. Isaac Bashevis Singer antwortete auf die Frage nach New York mit einem einzigen Wort: Hektik. New York ist zu groß. Zu groß für seine ständigen Bewohner und erst recht für die Emigranten, die jeden Tag zu Hunderten aus ihren Jumbojets auf den J.F.K. Airport strömen. Man verhört sie behutsam, fotografiert sie, nimmt ihre Fingerabdrücke, lässt sie durch, schickt sie zurück oder verhaftet sie. Und die, die man durchlässt, gehen gleich darauf verloren. Manchmal hört man noch etwas von ihnen, dass sie etwas entdeckt oder gemalt, geschrieben oder einen Film gedreht haben. Oder dass sie jemanden umgebracht haben oder selbst erschossen wurden. Aber für gewöhnlich lösen sie sich einfach auf¹⁰.

Zum anderen gibt es für Głowackis Helden kein Zurück: Sie täuschen der Außenwelt Erfolg und Glück vor, lügen ihre Familienangehörigen und Freunde an, obwohl das Gelobte Land immer mehr zum verlorenen Paradies wird. Sashas Traum von der Rückkehr nach Moskau wird von seinem Freund als Tagtraum abgetan: „Niemand kehrt aus New York nach Moskau zurück. Niemand. Niemals. Es würde heißen, du hast nicht alle Tassen im Schrank“¹¹. Denn die Rückkehr würde für diese Menschen, die ohnehin Verlierer sind, aber es nicht zugeben wollen, die Endgültigkeit bedeuten, ihre Niederlage bekennen zu müssen.

Die Schlusszene des Stücks lässt keine Illusionen übrig: Die Auflösung des vertrauten Mikrokosmos bringt den Freitod Anitas mit sich, die in die von ihr so

⁹ Ebenda. S. 64.

¹⁰ GŁOWACKI: *Eine zu große Stadt*.

¹¹ GŁOWACKI: *Antygona w Nowym Jorku*. S. 49.

gefürchtete Stätte der Verdammnis, auf den Acker des Töpfers gebracht wird. In der Rezension des Stücks, die in der Zeitschrift *Back Stage* erschienen ist, wird die Reaktion des amerikanischen Publikums auf den Eingangsmonolog des Polizisten und den Ausklang der Aufführung geschildert: Die wenigen leisen Lachausbrüche, die sich zu Beginn des Stücks vernehmen lassen, verwandeln sich nach und nach in beredtes Schweigen.

In der Schlusspassage des von Głowacki verfassten *Spickzettels* zu seinen 2007 in Warschau herausgegeben Emigrantendramen nimmt der Autor Stellung zur Popularität eigener Texte, die in den entlegenen Gegenden der Welt gespielt und vom internationalen Theaterpublikum verstanden und geschätzt werden, und bestätigt somit den Universalcharakter der in seinen Stücken kreierten Wirklichkeit. Mit sanfter Ironie bemerkt er: „Ich kann mich des Eindrucks nicht erwehren, dass ich nicht nur und nicht ausschließlich über Polen, Russen oder Puertoricaner schreibe, sondern ein bisschen allgemeiner, über Menschen. Und Warschau, Moskau oder New York sind nur Bühnendekorationen, Kulissen, hinter denen es Menschen gibt“¹². Bei Głowacki sind es immer kleine Leute, die, trotz wechselnden Dekorationen einander ähnlich sind: Sie sehnen sich nach Glück, Liebe und Geborgenheit. Den Kleinsten unter ihnen: den Obdachlosen, Emigranten und Gescheiterten schenkt der Autor die meiste Aufmerksamkeit.

MEDEA

Dea Loher (Jahrgang 1964), die seit ihrem Theaterdurchbruch mit *Tätowierung* 1992 (UA Ensemble Theater am Südster Berlin) zu den erfolgreichsten und bekanntesten deutschsprachigen Dramatikerinnen (mehr als 300 Inszenierungen, Übersetzungen in 31 Sprachen) gehört, lebt und arbeitet in Berlin. Sie studierte Germanistik und Philosophie in München, ab 1990 lernte sie bei Heiner Müller und Yaak Karsunke szenisches Schreiben. Die für ihr literarisches Schaffen mehrmals preisgekrönte Theaterautorin aktualisiert in *Manhattan Medea* (1999) den griechischen Mythos, indem sie – sich einer langen Reihe der zeitgenössischen Künstler anschließend¹³ – die Figur Medeas neu inszeniert.

¹² J. GŁOWACKI: *Ściagawka*. [*Spickzettel*]. In: DERS.: *5 ½ Dramaty*. S. 22-25, hier S. 24. [Übersetzung M.D.].

¹³ Das Interesse der Künstlerwelt an Medea-Figur hält in der Gegenwart unvermittelt an. Inge Stephan diagnostiziert einen multimedialen „Medea-Boom“ auch am Anfang des 21. Jahrhunderts. Vgl. I. STEPHAN: *Medea. Multimediale Karriere einer mythologischen Figur*. Bonn 2006. S. 5.

Das Drama – geschrieben als Auftragsarbeit für den *steirischen herbst* – spielt im New York der Gegenwart. Die Autorin transponiert den antiken Stoff in das Szenemilieu der kleinen Verbrecher, Prostituierten und Drogensüchtigen. Dramatis personae sind ebenfalls wie bei Głowacki illegale Einwanderer, Parias am Rande der Gesellschaft, deren Existenz niemand wahrhaben will. In der produktiven Arbeit am Medea-Mythos löst die Autorin die Dramenfiguren radikal aus „ihren göttlichen Genealogien“¹⁴ heraus und entwickelt eine zeitgeschichtliche Tragödie im antiken Gewand, indem sie die Familienkonstellation des griechischen Mythos neu zu ordnen vermag: Medea und Jason leben als illegale Emigranten in New York. In der Stadt sind sie vor sieben Jahren als blinde Passagiere eines Überseeschiffes angekommen, vorgezeichnet durch die Last der Vergangenheit und stigmatisiert durch das Verbrechen der Gegenwart: „Die Umstände haben uns zusammengezwungen“¹⁵ [,] sagt Jason und meint damit das Ertränken seiner Mutter vor der Flucht nach Amerika und den Mord an Medeas Bruder auf dem Schmuggelschiff. Indem der Muttermörder Jason seiner Gefährtin die Mutter-Geschichte anvertraut, wird sie zur seiner Komplizin: „Ja, du hast mich zu deiner Mitwisslerin gemacht, sehr geschickt; es war, als ob ich mitgeholfen hätte“¹⁶ [.]“ Das Schicksal fügt die beiden zusammen, nachdem sie Medeas Bruder ermordet haben, der auf dem Schiff der schwangeren Schwester eine Sonderportion Brot verweigert und sie auffordert, das ungeborene Kind zu töten. Das in New York angelangte Paar schlägt sich durchs Leben mit illegalen Geschäften, hat aber kaum Aufbruchs- und Aufstiegschancen, bis Jason die Tochter eines reichen Geschäftsmannes kennen lernt und Medea verlässt, um – durch die Einheirat – den Neuanfang zu starten. Das Stück spielt in der 5th Avenue vor dem Haus der Braut: Medea steht in der Nacht vor der geplanten Hochzeit am Hauseingang in der Hoffnung, Jason von seiner Entscheidung abzubringen. Als ihr Plan scheitert, weil die Hoffnung auf Jasons Wiederkehr sich als trügerisch erweist, begeht sie einen Doppelmord: Von Liebe, Eifersucht und Rache ergriffen, tötet sie Jasons Braut, indem sie ihr, wie im „Medea-Prätex“¹⁷ Euripides’, ein vergiftetes Kleid schenkt. Die zweite Tragödie wird dem im Stück

¹⁴ STEPHAN: *Medea*. S. 44.

¹⁵ D. LOHER: *Manhattan Medea*. In: DIESS.: *Manhattan Medea. Blaubart – Hoffnung der Frauen. Zwei Stücke*. Frankfurt am Main 1999. S. 7-62, hier S. 19.

¹⁶ Ebenda. S. 22.

¹⁷ Dea Loher gibt an, den Euripidischen Text, den einzigen Medea-Prätex, zu kennen. Vgl. hierzu H. HÖRNIGK: *Ein Gespräch mit der Dramatikerin Dea Loher über die Aufführung ‚Manhattan Medea‘*. In: *Impuls. Die Zeitschrift des Mecklenburgischen Staatstheaters Schwerin*, 37, Okt./Nov. 1999. Zit. nach: S. CATANI: *Vom Anfang und Ende des Mythos. ‚Medea‘ bei Christa Wolf und Dea Loher*. In: „Monatshefte“ Vol.99, Nr. 3, 2007, S. 316-332, hier S. 328.

anonymen Kind Medeas und Jasons zuteil: Da Medea in den Augen ihres Kindes den Blick des eigenen Bruders zu erkennen glaubt, vergeht sie sich an dem Jungen: Von der Erinnerung an den toten Bruder eingeholt, erstickt sie ihren Sohn mit einer Plastiktüte. Während Głowackis Protagonistin – naive und gutmütige Anita/Antigone –, Selbstmord begeht, als alle ihre Hoffnungen scheitern, bleibt Lohers Medea – die der verratenen Liebe nachtrauernde Mörderin –, am Leben, das für sie aber keinen Sinn mehr hat: „Von jetzt an werde ich eine lebend Tote sein“¹⁸. Das Bekenntnis Medeas, in dem sie dem Leben eine Absage erteilt, ist zugleich die letzte Aussage der Protagonistin im Stück, das mit der Schilderung einer menschengroßen lodernden Fackel endet. Dieses Bild wird durch den Text eines alten mazedonischen Volksliedes begleitet, das von dem tauben Transvestiten Deaf Daisy gesungen wird. In den Regieanweisungen zu dem letzten Passus fällt mehrmals das Wort „Schweigen“, das wohl für die Rat- und Hilflosigkeit der Hauptfigur steht. Die Idee der letzten Szene, in der das Schweigegebot durch ein Lied durchbrochen wird, korrespondiert mit Głowackis konzipierten Schlusszenen der *Antigone*: Nachdem die Protagonisten in der anbrechenden Dunkelheit und leblosen Stille erstarrt sind, berichtet der Polizist von der Auffindung einer weiblichen Leiche und lässt Frank Sinatras „Strangers in the Night“ ertönen.

In Dea Lohers Stück finden sich weitere Korrespondenzen zu der aktualisierten Antigone-Geschichte: Die Autorin inszeniert den Schauplatz der altneuen Rachegeschichte ähnlich wie Głowacki in New York, einer überdimensionalen Metropole, die alle ihre Randexistenzen scheitern lässt: Jasons Entschluss, die Tochter eines reichen Geschäftsmanns zu heiraten, entspringt dem inneren Wunsch des Emigranten, aus der Stagnation und Misere auszubrechen. Des illegalen Lebens überdrüssig, in dem sein unregistriertes Kind rechtlich als Person nicht existiert, sieht er in der bevorstehenden Heirat die Chance für den sozialen Aufstieg, dessen Symbol der Einzug in ein besseres Stadtviertel ist. Jason sagt: „Wieviele Jahre sind wir hier, Medea./ Und – wir machen keinen Fortschritt. / Unser Leben ein verbotenes immer noch. / Unser Kind ohne einen Namen vor dem Gesetz./ Wir haben nur die Straßen oft gewechselt,/ nicht die Viertel“¹⁹.

Der taube Transvestit, der wegen seiner Behinderung und gestörter Sexualität sowieso am Rande der Gesellschaft steht, teilt das Schicksal des Ausgestoßenen und Nichtregistrierten. In der Stadt, in der jeder auf jeden ununterbrochen einredet, bleibt Daisy aus dem hektischen Treiben ausgeschlossen, weil er/sie ausschließlich die Stille vibrieren hört. Die Figur ist in einer Straße ohne Haus-

¹⁸ LOHER: *Manhattan Medea*. S. 61.

¹⁹ Ebenda. S. 24 f.

nummer „zwischen einem leeren Faß und einem Kotflügel“²⁰ geboren, hört die eigene Stimme nicht, nachdem sie einen Hörsturz erlitten, als ihr Vater die Mutter erschossen hat. Der Paria wird zum Komplizen der rachsüchtigen Medea, indem er ihr ein vergiftetes Kleid für Jasons Braut besorgt. Für Daisy gibt es kein Zurück aus dem verbrecherischen Milieu des berüchtigten Stadtviertels. Der Transvestit scheint mit seinem Schicksal einverstanden zu sein, er sieht für sich keine andere Alternative: Verbrechen und Not bedingen seine Existenz.

Die Randexistenzen des Stücks, die kleinen Leute der multinationalen Metropole stehen für das Schein- und Schattendasein der Stadt: Sie haben nichts Wertvolles in ihrem Leben, oder haben alles verloren. Ihre Scheinexistenz wird durch Betrug und Härte stigmatisiert. Velazquez, „ein doorman auf der 5th Avenue“, entpuppt sich als falscher Velazquez, Nachahmungskünstler, der ein wahrer Hofmaler zu sein glaubt:

Ich bin ein Meister der Kopie. Und doch – indem ich sie signiere, mache ich ein Original aus ihr. Eine Kopie, die keine ist. Ein falscher Velazquez, der ein echter ist. – Aber an dem Tag, an dem es darauf ankommt, werde ich der einzige Velazquez sein²¹.

In dem unterschwelligem Zynismus der Figur sowie in ihrer falschen Hoffnung auf den Aufstieg manifestiert sich der Glaube vieler in New York Angelanger, die an dem Mythos festhalten, die Stadt bietet jedem, der hoch hinaus will, die Chance, zu Geld und Macht zu gelangen. Selbst die Karriere des zukünftigen Schwiegervaters Jasons wird im Stück in ein groteskes Licht getaucht: Der Sweatshop-Boss ist ein behinderter Mann im Rollstuhl, der seine Beine als jugendlicher Hafen-Arbeiter verloren hat. Der an Claire aus dem *Besuch der alten Dame* erinnernde Reiche, der durch das Schicksal erhärtet und emotional abgestumpft ist, ähnelt der Millionärin aus dem Stück *Dürrenmatts* in seiner Skrupellosigkeit: Er will das gemeinsame Kind Medeas und Jasons als „lebendes Pfand“²² behalten, weil er die eigene Tochter vor Medeas Rache schützen will. Der zum Reichtum gelangte Emigrant fordert Medea auf, die Stadt zu verlassen.

Medea, die als Frau und Mutter um ihren Geliebten und ihr Kind gebracht wurde, wird im Stück Lohers vornehmlich durch das Stigma des Fremdseins gekennzeichnet. Sie kann in all den Jahren der illegalen Emigration kein Zugehörigkeitsgefühl zur amerikanischen Großstadt entwickeln, die „von Ver-

²⁰ Ebenda. S. 42.

²¹ Ebenda. S.11.

²² Ebenda. S.49.

wandlung [lebt]²³. Die Figur ist sich ihrer Fremdheit bewusst, weiß aber zugleich, dass es für sie kein Zurück mehr gibt, weil sie den eigenen Vater bestohlen hat, um die Überseereise zu finanzieren und an dem Brudermord mitbeteiligt ist. Der mythischen Exilantin ähnlich, die aus der kolchischen Heimat in das korinthische Exil fliehen musste, sagt sie: „Ich bin nicht von hier“²⁴, „Ich bin die Fremde. Das ist nicht mein Haus[,]“²⁵ und: „Es gibt keinen Ort mehr, wohin ich gehen könnte“²⁶. Bereits in der Eingangszene des Stücks wird sie – eine in der Morgendämmerung auftauchende Figur – von dem Pförtner für etwas nicht Greifbares und Lebendiges, für ein Phantom gehalten: „Ist das Fleisch und Blut. Darf ich Sie berühren“²⁷.

Die Fremdheit Medeas wird durch die gescheiterte Hoffnung auf ein neues Leben intensiviert: Ihr Amerika-Traum geht nicht auf: Da sie im Besitz des gestohlenen Geldes war und als einzige unter blinden Passagieren des Englischen mächtig ist, wird sie von Jason ausgenutzt. Das Schicksal Medeas würde somit dem von Głowackis Anita-Antigone gleichen, aber der Unterschied besteht in ihrer Haltung zu dem eigenen Bruder. „Als ‚untreue Schwester‘ fungiert Medea als Gegenbild zu den ‚treuen Schwestern‘ Antigone und Iphigenie, die sich selbst opfern, um die Brüder zu retten“²⁸. Inge Stephan nennt in diesem Kontext den Selbsterhaltungstrieb als inneren Motor der Handlung: „Im mörderischen Existenzkampf zwischen Bruder und Schwester kann aufgrund der sozialen Misere nur eine Person überleben“²⁹. Für die Bruder(mit)mörderin Medea wird Jason zur absoluten Referenz, denn er scheint die Rahmen ihrer Verhaltensweise mitbestimmt zu haben, bis er den Verrat an ihr begeht: „Das war mein Gesetz, Jason / dir zu folgen und meiner Stimme/ Und das war eins für lange Zeit / meiner Stimme zu folgen und dir / Jetzt / ist kein Gesetz mehr / Außer mir“³⁰ [.]“ Im Endeffekt steht sie, nachdem sie den Doppelmord begangen hat, schweigend alleine da, ohne dass sie die Regeln, die sie glaubt, durchschaut zu haben, sich anzueignen vermag.

Beide weiblichen Protagonistinnen, Głowackis Anita-Antigone und Leas Medea, die mythisch unterschiedlich konnotiert sind, scheitern in der modernen Welt, ähnlich wie in den antiken Vorlagen, an Menschen. Die Kulisse ist anders

²³ Ebenda.

²⁴ Ebenda. S.12.

²⁵ Ebenda. S. 46.

²⁶ Ebenda. S. 51.

²⁷ Ebenda. S. 9.

²⁸ STEPHAN: *Medea*. S.46.

²⁹ Ebenda.

³⁰ LOHER: *Manhattan Medea*. S. 40.

geworden: Zum Schauplatz wird die amerikanische Metropole, das moderne Gelobte Land, das nach und nach zum Ort der Verdammnis wird.

BIBLIOGRAPHIE

PRIMÄRLITERATUR

- EURIPIDES: *Medea*. Übersetzt von Paul Dräger. Stuttgart 2011.
- GŁOWACKI, J.: *Antygona w Nowym Yorku*. [*Antigone in New York*] In: DERS.: *5 ½ Dramaty*. [*5 ½ Dramen*]. Warszawa 2007, S. 26-111.
- GŁOWACKI, J.: *N.Y.C. Greenpoint, Eine zu große Stadt*. Aus dem Polnischen von Heinz Rosenau. Erschienen in: *Jahrbuch Polen 2010 Migration*, Wiesbaden 2010. Abrufbar unter www.deutsches-polen-institut.de/Publikation/Jahrbuch-Ansichten/Jahrbuch_21_2010.php (10.04.12)
- GŁOWACKI, J.: *Ściągawka*. [*Spickzettel*]. In: DERS.: *5 ½ Dramaty*. Warszawa 2007, S. 22-25.
- LOHER, D.: *Manhattan Medea*. In: DIESS.: *Manhattan Medea. Blaubart – Hoffnung der Frauen*. Zwei Stücke. Frankfurt am Main 1999S. 7-62.
- SOPHOKLES: *Antigone*. Stuttgart 2000.

SEKUNDÄRLITERATUR

- CATANI, S.: *Vom Anfang und Ende des Mythos. ‚Medea‘ bei Christa Wolf und Dea Loher*. In: *Monatshefte*, Vol.99, Nr.3, 2007, S. 316-332.
- HAAS, B.: *Plädoyer für ein dramatisches Drama*. Wien 2002.
- KOTT, J.: *Antygona powiesiła się w Tompkins Square Park*. [*Antigone erhängte sich in Tompkins Square Park*]. In: J. GŁOWACKI: *5 ½ Dramaty*. Warszawa 2007, S. 112-115.
- LEHMANN, H.-T.: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main 2008.
- STEPHAN, I.: *Medea. Multimediale Karriere einer mythologischen Figur*. Bonn 2006.

RAJ UTRACONY:

JANUSZA GŁOWACKIEGO *ANTYAGONA W NOWYM JORKU* I DEI LOHER *MANHATTAN MEDEA*

Streszczenie

W omawianych w artykule dramatach współczesnych europejskich pisarzy (Głowacki, Loher) szczególną uwagę autorka kieruje na tytułowe postaci kobiece – Antygonę i Medeę, które, w uwspółcześnionej relekturze ich antycznych pierwowzorów (Sofokles i Eurypides), są mieszkankami Nowego Jorku, nielegalnymi emigrantkami z bagażem tragicznych przeżyć, ponoszącymi klęskę także w świecie nowych nadziei i planów. Multietniczny Nowy York, „ziemia obiecana” dla tysięcy emigrantów, sportretowany przez dramatopisarzy, jawi się jako raj utracony, miejsce przeklęte, metropolia rządząca się bezwzględными prawami rynku. Obydwie protagonistki przegrywają, tracąc wartości nadrzędne: nadzieję i miłość.

Streściła Małgorzata Dubrowska

PARADISE LOST:
ANTIGONE IN NEW YORK BY JANUSZ GŁOWACKI
AND *MANHATTAN MEDEA* BY DEA LOHER

S u m m a r y

In this article, describing the two contemporary dramas written by European writers (Głowacki, Loher), the author is paying a particular attention to the two women that were listed in the titles of these dramas—Antigone and Medea. Both were placed in the neo-contemporary re-reading of their antique prototypes (written by Sophocles and Euripides), now both of them are residents of New York City, illegal immigrants with a baggage of tragic life events, they are defeated in the world of new ideas and plans. Multiethnic New York City, a “promised land” for the thousands of immigrants, portrayed by the two dramatists, appears to be a lost paradise, a cursed place, metropolis that is ruled by the tough business laws. Both protagonists fail, they lose paramount principles: hope and love.

Translated by Dorota Kopycka-Kedzierawski

Schlüsselbegriffe: Janusz Głowacki, Dea Loher, griechische Mythologie, zeitgenössisches Drama.

Słowa kluczowe: Janusz Głowacki, Dea Loher, mitologia grecka, dramat współczesny.

Key words: Janusz Głowacki, Dea Loher, Greek mythology, modern drama.