

Pier Paolo Pasolini, Medea

Julia Koloda

Angaben zur Veröffentlichung / Publication details:

Koloda, Julia. 2015. "Pier Paolo Pasolini, Medea." In Große Werke des Films: eine Ringvorlesung an der Universität Augsburg 2013/2014, edited by Günter Butzer and Hubert Zapf, 189–207. Tübingen: Narr Francke Attempto.

Nutzungsbedingungen / Terms of use:

licgercopyright

Dieses Dokument wird unter folgenden Bedingungen zur Verfügung gestellt: / This document is made available under these conditions:

Deutsches Urheberrecht

Weitere Informationen finden Sie unter: / For more information see:

<https://www.uni-augsburg.de/de/organisation/bibliothek/publizieren-zitieren-archivieren/publiz/>



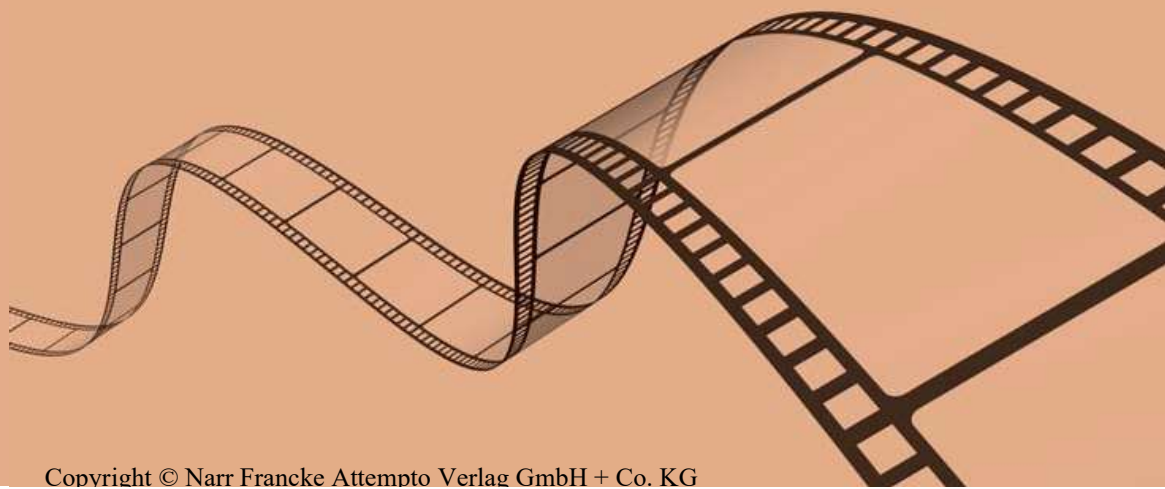
Günter Butzer / Hubert Zapf (Hrsg.)

Große Werke des Films



1

francke
VERLAG



Große Werke des Films ①

Herausgegeben von Günter Butzer und Hubert Zapf

Große Werke des Films

1

Eine Ringvorlesung
an der Universität Augsburg
2013/2014

herausgegeben von
Günter Butzer und Hubert Zapf

francke |
VERLAG

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Umschlagabbildungen

© Blend Images / Fotolia.com | © nabihali / Fotolia.com

© 2015 · Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG
Dischingerweg 5 · D-72070 Tübingen

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Gedruckt auf chlorfrei gebleichtem und säurefreiem Werkdruckpapier.

Internet: www.francke.de
E-Mail: info@francke.de

Printed in Germany

ISBN 978-3-7720-8567-3

Inhaltsverzeichnis

Vorwort

S. 7

Günter Butzer

Friedrich Wilhelm Murnau, *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* (1922)

S. 9

Heike Schwarz

Fritz Lang, *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* (1931)

S. 39

Johanna Hartmann

Ernst Lubitsch, *To Be or Not to Be* (1942)

S. 61

Katja Sarkowsky

John Ford, *The Searchers* (1956)

S. 83

Ingo Kammerer

Alfred Hitchcock, *Psycho* (1960)

S. 105

Adina Sorian

Federico Fellini, *Otto e mezzo* (1963)

S. 127

Michael Sauter

Stanley Kubrick, *Dr. Strangelove or:
How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1964)

S. 145

Susanna Layh

Jean-Luc Godard, *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution* (1965)

S. 163

Julia Koloda

Pier Paolo Pasolini, *Medea* (1969)

S. 189

Hanno Ehrlicher

Iván Zulueta, *Arrebato* (1979)

S. 209

Franz Fromholzer

Krzysztof Kieślowski, *Dekalog 5 / Ein kurzer Film über das Töten* (1988)

S. 229

David Kerler

David Lynch, *Lost Highway* (1997)

S. 253

Linda Ledwinka

Alexander Sokurov, *Faust* (2011)

S. 277

Die Beiträgerinnen und Beiträger

S. 297

Pier Paolo Pasolini, *Medea*

Julia Koloda

I. Ein Maestro im Dazwischen

Pier Paolo Pasolini gehört zu den kanonisierten Klassikern des europäischen Autorenkinos. Die Schwierigkeit über ihn adäquat zu sprechen, liegt in der künstlerischen Vielfalt und der schier unübersehbaren Menge seiner künstlerischen Produktivität. 1922 in Bologna geboren, verbrachte er den größten Teil seines Lebens in Rom. Er schrieb Gedichte, Romane, Literaturkritiken, zeichnete, drehte Filme und war der unbestrittene Star der Intellektuellen-Szene. Der umstrittene Linke im ständigen Konflikt mit der kommunistischen Partei, der Religiöse, der für die katholische Kirche durch seine Angriffe auf den Papst und seine offen gelebte Homosexualität ein Dorn im Auge war, ein streitlustiger, weltbekannter Künstler, der spät zum Film kam, aber dort definitiv seine Bestimmung fand. Eins ist mit Sicherheit zu sagen: Pasolini ist ein Meister darin gewesen, nirgendwo dazu zu gehören. Das war sein Leid, ermöglichte ihm andererseits aber eine distanzierte Betrachtung der Gegebenheiten.

Das filmische Schaffen von Pasolini kann man grob in drei Phasen einteilen: eine neorealistiche (*Accatone* 1961, *Mamma Roma* 1962), eine unkonsumierbare (*Teorema* 1968, *Edipo Re* 1967, *Porcile* 1969 und *Medea* 1969) und eine kommerzielle (*Decameron* 1971, *Canterbury Tales* 1972, *Arabien Nights* 1974). In diesem Aufsatz werde ich den Film *Medea* vorstellen, der zeitlich und ideengeschichtlich in der Phase des unkonsumierbaren Films zu verorten ist.¹

II. *Medea* als Kritik an der Massenkultur

Pasolini ist einer der großen Filmregisseure des europäischen Kinos, der gegen die Vereinheitlichung der Sehgewohnheit und der Zuschauergeschmäcker durch die großen Filmstudios, die allein am finanziellen Erfolg eines Streifens orientiert sind, aktiv mit seinem Schaffen vorging. Er kämpfte mit unzähligen Artikeln, seinen Romanen, seinen Filmen und nicht zuletzt mit theoretischen Schriften gegen die Haltung des begierigen, nie enden wollenden Konsumismus, der durch die einheitlichen Konsumgüter die kulturellen und sozialen Differenzen austilgte und der, in seinen Augen, gerade zu seiner Zeit dabei war, die ganze Welt mit unnötigen Waren zu überziehen, zu denen der Film ebenfalls gehörte. Dazu äußert sich Pasolini wie folgt:

¹ Hier folge ich teilweise: Syrimis, „Pasolini’s Erotic Gaze from *Medea* to *Salò*“, S. 510–532.

Die Krise des Marxismus (datiert von ihm auf den Tod Togliattis 1964, Anm. der Verfasserin) hat mich sehr allein gelassen, und mein Film ist während dieser Zeit gereift. In meinen ersten Filmen habe ich mich in einer einfachen, epischen Sprache ausgedrückt, weil ich mich – mit Gramsci – auf ein national-populäres Bewußtsein beziehen wollte. Aber ich muß wirklich befürchten daß dieses Volk im gramscianischen Sinne nicht mehr existiert, weil die Gesellschaft des Massenkonsums alles zerstört. Das ist der Grund, warum ich begonnen habe, Filme zu drehen, die auf einer Fabel, auf einer Allegorie aufbauen, mit einer Problematik, die dadurch – dessen bin ich mir wohl bewußt – Gefahr läuft, dunkler, schwerer verständlich zu werden. Aber mir bleibt nichts anderes übrig: nur so kann ich versuchen, dem Kreislauf der Massenkultur, des Konsumprodukts zu entgehen.²

Dieser Konsumismus steht in Verbindung mit dem Hauptproblem der italienischen Gesellschaft, dem Verlust der Werte, den Pasolini als Folge einer immer weiter voranschreitenden Industrialisierung verurteilte. In den 50er Jahren galt die pasolinische Aufmerksamkeit den süditalienischen Bauern als Leidtragenden dieser Entwicklung. Seit den 60ern befürchtete er, dass die wirtschaftliche Globalisierung, die er mit dem rationalen und technifizierten Denken in Verbindung brachte, Länder der sog. Dritten Welt zu ihren Opfern machen würde. Der Rückgriff auf den Mythos ist also zum einen ein Versuch, der Massenkultur zu entgehen. Der Mythos Medea bot Pasolini überdies die Möglichkeit, auf allegorische Art und Weise die Katastrophe der sog. Dritten Welt darzustellen, dazu jedoch später.

Drei Filme Pasolinis sind Adaptionen von griechischen Tragödien: *Edipo Re*, *Medea* und die nicht realisierte afrikanische Orestie. Pasolini vereint in seiner antiken Trilogie die drei bekanntesten Tragödien der drei Tragödien-Klassiker Sophokles, Euripides und Aischylos und stellt sich mit dem Plan einer Trilogie bewusst in die Tradition des alten Tragödienwettbewerbs, vermutlich um an die Funktion der öffentlichen, mutigen und dennoch subtilen Gesellschaftskritik der griechischen Tragödie anzuknüpfen. Um die gleiche Zeit gibt es ein ähnliches Projekt von Michael Kakojannis, der eine Trilogie des Euripides mit *Elektra* (1961), *Troerinnen* (1971) und *Iphigenie* (1976) verfilmt. Pasolini möchte seine Tragödie als künstliches Produkt begreifen, er ist davon überzeugt, dass auch das griechische Theater, mit seinen Masken und den wenigen Schauspielern, nie einen realistischen Eindruck beanspruchte. Im Kampf gegen die massentauglichen, realitätsgetreuen Darstellungen der Hollywoodstudios setzt Pasolini sein Konzept der Verfremdung ein, das jedoch anders als im antiken Theater und anders als im Schaffen von Bert Brecht, theoretisch durch die Nähe des Films zum Traum und der Erinnerung begründet, und technisch, im Freudschen Sinne, durch das Prinzip der Verdichtung strukturiert wird.

III. *Medea* als projizierter Kollektivtraum

Diesen Gedanken vertieft Pasolini in seinem Essay *Kino der Poesie* von 1965, in dem er die Verwandtschaft des Films mit den Erinnerungen und Träumen herausarbeitet. Analog zur Bezeichnung ‚Linzeichen‘ für ein Wort als kleinste Einheit in einem

² Pasolini, *Lichter der Vorstädte*, S. 127.

sprachlichen Zeichensystem in der Linguistik, benutzt er den Begriff des ‚Imzeichen‘, um das Bild als die kleinste Einheit des bildlichen Zeichensystems, an dem alle Menschen partizipieren, zu bestimmen. Pasolini präzisiert, dass es zwei eigene Bereiche im Menschen gibt, die besonders stark durch die Bilder, also Imzeichen geprägt sind: Erinnerungen und Träume. Dabei stellt er folgendes fest:

Jeder Rekonstruktionsversuch der Erinnerung ist eine ‚Folge von Imzeichen‘, das heißt im ursprünglichen Sinne eine Filmsequenz. [...] Und so ist jeder Traum eine Folge von Imzeichen, die alle Merkmale von Filmsequenzen haben: Großaufnahmen, Halbtotale, Details etc. etc.³

Mit dieser Nähe des Traums und der Erinnerung zu den technischen Möglichkeiten des Films, entdeckt Pasolini die irrationale, traumhafte Dimension des Films, die über den Bereich des Bewussten hinausgeht. Seiner Auffassung nach entstammen die Bilder, die ein Regisseur kreiert, einem Bildersystem, das sich ein Kollektiv unbewusst teilt, und die nirgendwo, in keinem Bilderlexikon vollständig aufgezeichnet sind:

Der Filmautor besitzt kein Wörterbuch, sondern unendlich viele Möglichkeiten. Er nimmt seine Zeichen (Imzeichen) nicht aus der Schachtel, dem Gepäck, dem Koffer, sondern aus dem Chaos, wo sie nur als pure Möglichkeiten oder als Schatten mechanischer und onirischer Kommunikation existieren.⁴

Diese Kommunikation ist nach Pasolini vorgrammatikalisch und vormorphologisch. Diesen Bildern, die der Filmautor nun wahrnimmt, verleiht er in einem zweiten Schritt seine individuelle Prägung. So entsteht der Prozess des filmischen Schaffens.

Diese traumhafte, irrationale Dimension des Films verbindet den Film auch mit dem Mythos, der nach der Vorstellung von C.G. Jung, die Pasolini in seine Theorie integriert, die symbolische, bildliche Repräsentation der überzeitlichen Strukturen des menschlichen kollektiven Unbewussten ist. Die Zuwendung zum Mythos scheint aus dieser Warte als eine konsequente Wahl des Stoffes für das Medium Film, welches ebenfalls die Fähigkeit besitzt, dem kollektiven Unbewussten einen Ausdruck zu geben.

Diese theoretisch dargelegte Nähe des Films zum Traum befreit Pasolini von der Notwendigkeit der filmischen *mimesis* der Wirklichkeit. Der Film wird dadurch eben nicht als die Nachahmung, Abbildung der Wirklichkeit, sondern als eine autonome Form der Wirklichkeit bestimmt. Und zwar eine Form, die wie Erinnerungen und Träume ebenfalls von der Notwendigkeit eines logischen und rationalen Erzählens befreit ist. Der Fluss dieses ohnehin verstörenden Erzählens, wird überdies oft gestört durch die vermeintlichen Schnittfehler oder die zitternde Hand-Kamera, durch unregelmäßige Schwenks oder harte Schnitte. Darüber hinaus erzielt der Film die Bewusstheit der ZuschauerInnen darüber, dass der Film ein ästhetisches Produkt ist, durch die Spannung zwischen Vertrautem und Fremden, die bereits durch die Rollenbesetzung, (dazu in Punkt VI mehr) erzeugt wird. Diese Spannung bestimmt *Medea* als ein Strukturelement. Beispielsweise sehen wir das uns vertraute Gesicht der

³ Pasolini, „Das Kino der Poesie“, S. 51.

⁴ Ebd., S. 52.

Callas in einer eigenartigen Kluft und Umgebung, erkennen die Landschaft von Kappadokien, die, obwohl von christlichen Fresken geschmückt, zur Wohnstätte von einem unbekanntem Volk wird. Der Ritus des Menschenopfers erinnert an das Geschehen um Christus. Figuren und Bilder beinhalten Elemente aus der christlichen Ikonographie und sind doch anders. Ich würde diese Technik Pasolinis analog zum Prinzip der Verdichtung, die Freud in der Traumanalyse als eines der wichtigsten Mechanismen des Traums ausmacht, als filmische Verdichtungstechnik bestimmen.

IV. *Medea* als Provokation. Italien und Antikfilm

Das Vorhaben Pasolinis, in Italien einen andersartigen, unkonsumierbaren, traumartigen Antikfilm, der die globale Wirtschaft und die Massenkultur kritisiert, zu produzieren, ist eine Provokation, die durch die enge Beziehung Italiens zum Antikfilm besonders erschütternd wirkt. Das wird klarer, wenn wir die filmhistorische Situation Italiens betrachten.

Italien war die erste Nation, die den Antikfilm mit großem Erfolg produzierte und auch noch dann als Hollywood auch in diesem Bereich seine Hegemonialstellung behaupten konnte, war er für Italien mit semantisch wichtigen kulturellen Codes belegt. Als wichtige und stilbildende italienische Produktionen der Anfangszeit wären Stummfilm-Produktionen wie *Quo Vadis* von Enrico Guazzoni (1912) und *Cabiria* von Giovanni Pastrone (1914) zu nennen. In Italien dienten Antikfilme zur Vergewisserung der nationalen Identität, zur Verfestigung der gemeinsamen Werte, zur Evokation des Wir-Gefühls, zur Alltagsflucht und Identifikation. Die Antike wurde in den 50er und 60er Jahren vollständig entpolitisiert (ein Punkt den Pasolini bewusst durch die von ihm vorgegebene Interpretation *Medeas*, die später vorgestellt wird, unterläuft). Man idealisierte sie und stellte sie als eine vergangene, jedoch sehr vertraute Welt dar. Die Beliebtheit dieser sogenannten *Sandalenfilme* in Italien blieb trotz der Hollywood-Hegemonie ungebrochen bestehen. Es gab eine Flut von italienischen Herakles-Filmen, Trojafilmen sowie Filmen aus dem Kreis der römischen (um Julius Cäsar) und ägyptischen Geschichte (meist im Verbund mit der römischen Geschichte, zum Beispiel um Kleopatra). In Hollywood, das viel mehr Mittel für die Produktion als die europäischen Länder hatte, bildeten sich Konventionen heraus, an die sich ein Regisseur zu halten hatte. Ein Antikfilm hatte monumental zu sein, was die Kosten für die Dekorationen, für die Gagen der Schauspieler, den Aufwand für die Kostüme, Kulisse, Anzahl der Mitwirkenden, Schlachtszenen, pompöse musikalische Ausgestaltung mit vielen Streichern, Farbenpracht usw. betraf. Ebenfalls war der narrative Rahmen vorgegeben: Zu Anfang leitete eine angenehme männliche Stimme die sog. *voice-of-god* die ZuschauerInnen in das Geschehen ein, am Ende zog diese ein Fazit und verabschiedete die ZuschauerInnen. Der etwas raue, aber mutige und starke Held geht mit der Heldin, die oft eine schutzbedürftige Herrscherin ist, eine Liebesbeziehung ein. Die geschlechtsspezifischen Normen wurden durch die ikonische Darstellung zementiert, die exotischen, halbnackten Schönheiten sollten infolge ihrer antiken Fremdheit die harte

Zensur der Kirche umgehen helfen.⁵ Weibliche Heldinnen, wenn sie denn im Titel der Filme vorkamen, waren bevorzugt: Helena, Messalina und Kleopatra. Das Erotische an diesen Charakteren machte sie zu beliebten Projektions- und Identifikationsfiguren für die Phantasien des Publikums. Eine Figur wie Elektra dagegen, die man nur schwer in einen erotischen Kontext rücken konnte, wurde erst 1962 filmisch aufgegriffen. *Medea* ist erst durch Pasolini 1969 in den filmischen Diskurs eingetreten.

In den 60/70er Jahren können wir beobachten, dass sich die Funktion und die Beschaffenheit des Rückgriffes auf die Antike vor allem im europäischen Autorenfilm grundlegend ändert. Nicht die vertraute Antike, die eine positive Identifikation mit den Helden evozieren soll, wird gezeigt, sondern es wird eine fremde, bizarre und andersartige Antike inszeniert, in der sich ein gesellschaftskritischer Gestus artikuliert. Pasolini ist ein Hauptakteur dieses Zeitgeistes. Als scharfer Kritiker der italienischen Gesellschaft und der westlichen Konsumpolitik bietet er den Zuschauern zwar eine Identifikationsfigur, die jedoch weniger schmeichelhaft ist als vorausgegangene Helden. Jason wird zu einem gedankenlosen Kolonialisten, *Medea* zum Symbol der Dritten Welt. Pasolini zwingt die ZuschauerInnen zu einem Identifikationsbruch mit dem antiken Helden und gibt denen eine Stimme, die die Leidtragenden der ökonomischen und kulturellen Globalisierung sind. Diese politische Interpretation des Filmes gibt Pasolini selbst vor. Im Weiteren werden die problematischen Punkte dieser Interpretation herausgearbeitet, doch zunächst werfen wir einen Blick auf die ideengeschichtliche Kontextualisierung der pasolinischen *Medea*.

V. *Medea* als Spiegel der gesellschaftlichen und individualpsychologischen Situation. Das Heilige und das Profane

Mit *Medea* schreibt Pasolini eine Tradition der Kulturtheorie fort, die seit der Mitte des 19. Jahrhunderts archaische Gesellschaften untersucht und von einem speziellen Modell im archaischen Denken ausgeht. Dieses Modell besagt, dass die archaischen Völker ihre Welt in zwei Kategorien einteilen: in das Heilige und das Profane. Von großer Bedeutung für diese Ansicht waren das epochale Werk des Sir James Frazer *The Golden Bough* von 1890, Émile Durkheims *Les formes élémentaires de la vie religieuse* von 1912, Arbeiten von Marcel Mauss und Mircea Eliades Werke zur Religionswissenschaft. Die Beschäftigung mit den sogenannten Primitiven führte dazu, dass man in ihnen, wie in einem Spiegelbild, sich selbst erkannte. Auch im Leben des modernen Menschen postulierte man eine Zweiteilung in das Heilige und das Profane, in zwei Dimensionen, die jedoch nicht immer in einem Gleichgewicht zu stehen schienen. Je mehr die Welt rational entzaubert wurde, je schneller die Mechanisierung, die Industrialisierung voranschritten, desto dringender wurde die Frage danach, was dem Menschen wesentlich ist und bei vielen Autoren, Künstlern und Philosophen erwuchs die Sehnsucht nach dem Sakralen, nach dem Rausch, Exzess und nach der

⁵ Siehe dazu Eigler, *Bewegte Antike*.

Transzendierung des Rationalen, das man oft, und das halte ich für eine Schwierigkeit, für alle Übel der Welt verantwortlich machte. Auf der Folie der mannigfaltigen literarischen und filmischen Beschreibungen der archaischen Kulturen aus aller Welt wurde es Pasolini möglich die Kolchis, welche bereits in den antiken Quellen als die Fremde, das Ende der Welt, das Andere bestimmt wurde, bezüglich der Kostüme und der Riten in einer synkretistischen Art als einen Archetyp der archaischen Gesellschaft in Szene zu setzen. Unter anderem stammte das Wissen über die funktionale Bedeutung der Opfer, auch der Menschenopfer, für manche archaischen Stämme, aus seinen umfangreichen religionswissenschaftlichen Studien. Des Weiteren gaben u.a. die obengenannten Arbeiten den Impuls, die antithetische Struktur von ‚heilig‘ auf Seiten der Kolcher und ‚profan‘ auf Seiten der Griechen in der Tragödie um Medea zu beziehen.

Durch das Aufeinandertreffen der beiden Vertreter des Heiligen und Profanen, Jason und Medea, möchte Pasolini einerseits das zur Katastrophe führende Aufeinanderprallen unterschiedlicher Welten darstellen und darüber hinaus den Zuschauern den Spiegel ihrer eigenen antithetischen psychologischen Struktur des Rationalen und Irrationalen, des Heiligen und Profanen vor Augen führen.

VI. Medea ist Maria Callas

Inge Stephan führt vier Gründe auf, die zum internationalen Erfolg des Films, der jedoch nicht monetärer Art war, führten. Erstens: Maria Callas. Zweitens:

die exzessive und schockierende Inszenierung von Gewalthandlungen, drittens die grandiosen Landschaftsbilder und viertens die umstrittene Persönlichkeit des Regisseurs der [...] als *enfant terrible* immer wieder für Skandale in der Öffentlichkeit sorgte.⁶

Im Folgenden werden die ersten drei angeführten Punkte näher betrachtet: Mit der Besetzung der Rolle der Medea durch Maria Callas veranstaltete Pasolini ein unerhörtes Spiel mit den Erwartungen des Publikums. In der medialen Wahrnehmung der Callas, der größten Opernsängerin unserer Zeit, galt diese griechisch-amerikanische Tragödin als eine der unmöglichsten und skandalösesten Prominenten. Dafür gab es einerseits professionelle und andererseits private Gründe, die die Öffentlichkeit genauso nachvollziehen konnte wie die professionellen. Denn mit Maria Callas trat ein neuer Typ der Opernsängerin in Erscheinung: ein Star, der sich wie ein Filmstar präsentierte und dessen Privatleben genauso oft wie bei diesen zum Mittelpunkt der Medienaufmerksamkeit wurde. Seit 1953, als Callas die Oper *Medea* von Luigi Cherubini (1797) an der Scala in Mailand wieder zum Leben erweckte und zu ihrer Glanzrolle machte, setzte die Öffentlichkeit die Figur der Medea mit ihrer Darstellerin gleich. Die medial aufgeputschten Skandale um die Tigerin – so der Beiname der Callas – die zwar eine göttergleiche Stimme besitzt, jedoch launenhaft, unberechenbar sei und zur Hysterie anfällig neigt, sind fest zu einem Bild von einer exotischen, also barbarischen, irrationalen, unfassbaren, gehassten und geliebten

⁶ Stephan, *Medea*, S. 212.

Ikone im medialen Gedächtnis des Publikums verschmolzen. Die private Beziehungstragödie um die Trennung von Onassis zementierte dieses Bild, hatte doch das private Leben der Callas der Medea ähnliche Züge. Wie diese, fand sich Maria Callas als eine vom geliebten Mann verlassene, nicht mehr junge Ausländerin, mit der besonderen Gabe ausgestattet, jedoch für eine aufrichtige Zuneigung der Öffentlichkeit zu fremdartig und unbequem, wieder. Als die Öffentlichkeit erfuhr, dass Callas den Vorschlag Medea zu spielen annahm – zahlreiche andere Rollen waren ihr angeboten worden, aber diese Rolle war die einzige, die sie annahm –, hatte das Publikum ein ganz bestimmtes Konzept davon, wie Medea, von Callas gespielt, sein würde. Diese Erwartungen wurden auch durch die Werbung für den Film geschürt. Auf einem der englischsprachigen Werbeplakate stand: „It’s a movie about a woman who beheads her brother, stabs her children and sends her lover’s wife up in flames. For Maria Callas, it’s natural. Medea. Maria Callas’ first dramatic movie. Directed by Pier Paolo Pasolini.“⁷ Die Doppeldeutigkeit dieser Werbung zeigt sehr gut das öffentliche Bild der Callas. Die Erwartungen des Publikums wurden unterlaufen. Medea erscheint als große, stumme, dunkle Muttergottheit der archaischen Zeit, sparsam in ihrer Mimik, schwer deutbar und bis auf die letzte Szene kaum mit dem durch Euripides und Seneca geprägten Bild der Medea als einer wütenden, aggressiven, rachsüchtigen, gefährlichen und halbgöttlichen Frau, die in ihrer Raserei ihre Kinder ermordet und im Schlangenzug davon fliegt, zu vergleichen. Und doch ist die Medea Pasolinis auch unverkennbar Callas, die durch ihre von der Bühne bekannte, artifizielle, oft mit dem Stummfilm verglichene Gestik und Mimik, in ihrer Fremdheit auf der Leinwand umso verstörender wirkt, je weniger expressiv sie ist. Die ikonische Erhabenheit ihrer Haltung und Erscheinung, und die Fähigkeit widersprüchlichste Gefühle auf der Oberfläche ihres Gesichts abzubilden, machen ihre Darstellung dieser anderen Medea genauso unvergesslich wie die des Cherubini. Maria Callas entstammt der Sphäre der Musik, der Oper, einem Bereich der tiefen Emotionen. Anders bei der Besetzung für Jason. Giuseppe Gentile, kein professioneller Schauspieler, sondern ein Sportler, Bronzemedailengewinner im Dreisprung bei den Olympischen Spielen in Mexiko im Jahr 1968, wurde von Pasolini für die Rolle des Jason angeworben und nahm diese an. Sein Gesicht war in Italien zu der Zeit mindestens genauso bekannt wie das der Callas. Die Besetzung der Rollen ist bereits eine Botschaft: die Kunst gegen den Leistungssport, die tiefen Emotionen gegen eine rational eingesetzte Effizienz. Mit diesen zwei kontrastierenden Dimensionen werden wir bereits im Prolog des Films konfrontiert. Die irrationale, mythologische Sicht des Kindes Jasons einerseits und die rationale Sicht auf die Welt als er erwachsen ist, andererseits. Diese, im Kapitel V beschriebene Struktur, wird nun in den nächsten Kapiteln auf ihre filmische Umsetzung hin betrachtet. Dabei sollen die stereotypen Attribuierungen aufgespürt werden.

⁷ Poskin, *Real Life is Elsewhere*, o. S.

VII. Prolog. Stufen der Bewusstseinsentwicklung

Der Prolog führt die ZuschauerInnen in die Welt des Jason ein. Dabei können wir das Erwachsenwerden und den damit einhergehenden dreiteiligen Rationalisierungsprozess Jasons verfolgen. Die Figur des Kentaur führt uns vom Mythos des Goldenen Vlieses über die hymnische Erörterung der Heiligkeit der Natur in den *logos* vom Tod des Gottes und damit in die Entmystifizierung des Lebens. Die Pferdehälfte des Kentaur im dritten Abschnitt des gerafften Erwachsenwerdens Jasons, ist verschwunden. Kentaur ist der Erzieher von Jason und derjenige, der den Zuschauern gleichzeitig einen Interpretationsrahmen für die Geschehnisse liefert. Er unterstreicht seine außergewöhnliche Rolle mit direkten Blicken in die Kamera. Die ZuschauerInnen sollten also jetzt nicht einschlafen wie der kleine Jason, der müde geworden ist von den mythisch-epischen Ausführungen über seine Herkunft. Was nun kommt, ist, da Jason bereits erwachsen ist, nicht mehr eine epische Erzählung, sondern eher eine religionswissenschaftliche Abhandlung, die dem erwachsenen Jason angemessen ist. Hier haben wir zum ersten Mal die Zuordnung ‚Mythos – Kind‘, ‚*logos* – Erwachsenein‘. Eine Mythostheorie wird dargelegt, nach der der Mythos für den antiken Menschen untrennbar mit dem Kult und Ritual verbunden ist und damit immer wieder erfahrbar. Der moderne Mensch führt der Nicht-Mehr-Kentaur weiter aus, erfährt zwar auch diese mythologische, heilige Dimension der Natur, aber in einer anderen Form. Sie ist noch präsent als eine sehr persönliche seelische Erfahrung. Der moderne Mensch hat demnach ebenfalls einen Zugang zu einer besonderen, sakralen Wahrnehmung der Welt, jedoch bei Weitem nicht in dieser Unmittelbarkeit wie der antike Mensch, der durch die landwirtschaftlichen Rituale und Mythen die Heiligkeit der Welt immer wieder in der Gemeinschaft durch die Riten bestätigt und erfährt. Das Leben dieser Menschen wird als *realistica* bezeichnet, was zunächst vielleicht überrascht. Sind wir es nicht gewohnt, die Mythen in die Sphäre der Phantasie einzuordnen? Der Begriff der Realität meint hier das Leben in der Unmittelbarkeit der Erfahrung. Das Gegenteil wäre das Leben der modernen Menschen, das Leben in Gedanken, in Konzepten über die Realität, in Signifikanten, die kein Signifikat haben, sondern nur aufeinander verweisen. Die Wahrheit der Wiedergeburt, des Zusammenhangs des Todes mit dem Leben, das Ur-Signifikat, das für die archaischen Menschen in jedem Zeichen präsent und erfahrbar ist, hat Jason, der exemplarisch für den modernen Mensch steht, verabschiedet: es gibt keinen Gott, sagt sein Erzieher und unser Erzähler.⁸ Das Dilemma des modernen Menschen besteht jedoch nicht darin, dass er die mythologische Seinsweise vergessen hat, sondern, dass er sie nicht völlig hinter sich lassen kann und sie nicht mehr zurückgewinnen kann. Deshalb muss *Medea* in dieser Spannung enden, doch dazu später mehr. An der Erscheinung und Veränderung der Figur des Kentaur, wird deutlich, dass sich nicht die objektive Welt für Jason von der Heiligen zur Profanen verändert hat, sondern, dass sich die psychische Wahrnehmung dieser Welt von der Kindheit bis zum Erwachsenenalter veränderte. Der erwachsene Jason sieht nicht mehr den Kentaur, sondern den Menschen in seinem Erzieher. Er nimmt die Natur als eine zu

⁸ Pasolini, *Medea*, 00:07:41 (non c'è nessun Dio).

unterwerfende Materie wahr, nicht mehr als heilig. Ein Symbol dafür ist das Feuer, das im Ofen eingeschlossen ist und hinter Jason brennt.⁹ Das Feuer wird immer wieder in seiner sowohl domestizierten als auch unkontrollierten Natur gezeigt. Das von Medea am Ende des Films geschürte und ausgebrochene Feuer, wird zum Symbol der Schattenseite der mythologischen Seinsweise, die entfesselte Emotionalität, die in der gerade erwähnten Einstellung bezähmt ist.

VIII. Kolchis: die Welt des Mythos und des Heiligen

Jason, der in seiner Kindheit die mythologische Sicht der Natur und die Erfahrung des Göttlichen mit dem antiken Menschen geteilt hat, ist als erwachsener und moderner Mensch davon ausgeschlossen. Hier werden, bleiben wir im Deutungsschema von Pasolini, die kindliche Wahrnehmungsstufe der Welt mit dem Mythos, das Erwachsensein mit dem *logos* verknüpft. Der zweite Prolog, wie ich es mit Bernhard Zimmermann¹⁰ nennen möchte, zeigt den Zuschauern fast ausschließlich ohne den Einsatz der Sprache das, was durch den übermäßig eingesetzten *logos* des Erzählers im ersten Prolog dargelegt wurde. Die Sprachlosigkeit der langen, im dokumentarisch-ethnologisch anmutenden Stil gehaltenen Sequenzen, in denen die Welt der Medea gezeigt wird, wirkt auf die ZuschauerInnen beunruhigend und fremd. Das ist nicht die Welt des *logos*, die uns vertraut ist, die Welt der Sprach- und Denkbilder, sondern die des Mythos, der Erfahrung und des Handelns. Medea ist der exemplarische antike Mensch, von dem der Erzähler sprach. Durch diese Verknüpfung der Kolcherwelt mit dem Mythos und die gleichzeitige Referenz auf das Kind Jason, für welches der Mythos die adäquate Form der Vermittlung der Wirklichkeit war, scheint Pasolini klare Einteilungen vorzunehmen, die in der Religionswissenschaft keineswegs neu sind. Die Kindlichkeit eines Bewusstseins wird mit Mythos, Sakralität, Natur und Natürlichkeit, dem Kollektiven, der Ganzheit, dem Weiblichen und dem kulturell Anderen verknüpft. Die semantische Aufladung der ikonischen Ebene mit diesen Bedeutungen wird vor allem in der Darstellung des Verhältnisses zwischen Menschen, Tieren und der Landschaft, der Gestaltung der Kostüme (Symbole) und in der Inszenierung des blutigen Rituals (als eine ‚natürliche‘, gewaltsame, kollektive Spiritualität) nachvollziehbar.

Von der ersten Einstellung an ist das spracharme harmonische Nebeneinander von Menschen und Tieren offensichtlich. Die ZuschauerInnen sehen als erstes Ziegen und dann die Menschen, die von ihnen umgeben sind. Die Welt der Kolcher wird in die Landschaft von Kappadokien verlegt, in die sie sich völlig harmonisch einfügt. Die Tufftürme mit ihrer Kegelform, die in der kulturellen symbolischen Wahrnehmung für das Weibliche steht, wurden ausgehöhlt und bewohnbar gemacht. Diese Anpassung an die Natur wird durch die weiteren zahlreichen Bildkompositionen verdeutlicht. Wie hier am Bild der beiden Kolcher zu sehen ist, die mit ihrer Umgebung zu verfließen scheinen.

⁹ Pasolini, *Medea*, 00:05:45.

¹⁰ Zimmermann, „Fremde Antike?“, S. 55–66.



Abb. 1

Das Kostüm der Medea weist diese als Priesterin der Gesellschaft der Kolcher aus. Der aufwendige Schmuck Medeas und ihrer Familie geben einen Hinweis auf das religiöse Weltverständnis dieses Volkes, das im Paradigma der Naturverbundenheit und der Ganzheitlichkeit situiert ist.



Abb. 2

Medea trägt Halsketten, die aus goldenen Kugeln bestehen. Die Kugel steht, wie der Kreis, für die zyklische Wiederkehr, für eine vollkommene kosmische Ordnung, die weder einen Anfang noch ein Ende kennt sowie für Ganzheit und Harmonie. Die Gestaltung der Medea erinnert an die berühmte Statue der Artemis aus Ephesos, die mit vielen Kugeln um den Körper (wahrscheinlich Stierhoden), die göttliche Fruchtbarkeit und die göttliche Ordnung repräsentiert. Die Mutter der Medea trägt jedenfalls Symbole des Kreises als Kopfbedeckung und als Ornament an ihrem Kleid. Der Vater und der Bruder tragen, neben den runden Symbolen, explizite Stierkopfnachbildungen als Halsschmuck. Der Vater trägt Hörner als Kopfbedeckung, was seine Rolle als König, der für die Fruchtbarkeit des Landes sorgt, unterstreicht. Medeas Funktion als Priesterin und ihre Erscheinung, die sie zunächst sehr distanziert zeichnet, wird mit der Rolle der Mutter des Volkes angereichert. ‚Weiblichkeit‘ wird hier mit der Spiritualität und der Mütterlichkeit verknüpft. Sie wird in Anlehnung an die christliche Ikonographie als Maria, Mutter Gottes, inszeniert.



Abb. 3

Die ZuschauerInnen werden des Weiteren mit unheimlich vielen Symbolen, die meistens mit einem Kreis und Stiernachbildungen und Stierattributen ausgestattet sind, die für die Fruchtbarkeit stehen, konfrontiert. Manchmal passiert dies so schnell, dass das Auge nicht bewusst wahrnehmen kann, was genau gezeigt wurde. Das soll vermutlich den traumhaften Eindruck der Bilderverstärken.

Wichtig für die agrarische Gesellschaft der Kolcher ist ihre Spiritualität, die den ZuschauerInnen durch das Ritual, das durch seine offen gezeigte Blut- und Gewaltdarstellung noch 50 Jahre nach der Ausstrahlung des Films schockierend wirkt, näher gebracht wird. Im Ritual und Kult wird der Mythos von der Wiederkehr des Lebens für die Kolcher unmittelbar erfahrbar; es verbindet das Leben mit dem Tod und festigt das Kollektiv.

In der Szene des Rituals können wir deutlich die Elemente des bereits 1890 von Sir James Frazer in seinem epochalen Werk *The Golden Bough* konstruierten archaischen Ur-Mythos um den sterbenden und auferstehenden Gott erkennen.¹¹ Frazers heute umstrittene Theorie besagt, dass die archaischen Gesellschaften durch rituelle Menschenopfer die Fruchtbarkeit der Erde zu erhalten versuchten. Das konkrete menschliche Opfer symbolisierte die Gottheit, die getötet, in Stücke gerissen und der Erde einverleibt wird. Das Auferstehen des Gottes wurde im frischen Getreidekorn gefeiert. Nach Frazer haben der Mythos vom trakischen Dionysos-Zagreus, der kleinasiatische Adonis-Mythos und der ägyptische Osiris-Mythos ihren Sinn in diesen vorzeitlichen magischen Vorstellungen davon, dass die Fruchtbarkeit der Erde so aufrechterhalten werden kann und muss.¹² Der junge, mit einem Getreidekranz geschmückte Mann, der durch den Kranz und den Tötungspfahl an Jesus erinnert, steht für den Gott, der gewaltsam sterben wird. Sein Tod und die Auferstehung im Getreide werden durch die liturgischen Worte Medeas erklärt: „gib Leben dem Samen und werde wiedergeboren mit dem Samen.“¹³ Medea ist die Priesterin der Sonne, sie setzt nach dem Tod des Opfers das Rad, das die Verbindung des Lebens mit dem Tod und die Sonne gleichzeitig symbolisiert, in Bewegung. Auffällig ist die Re-

¹¹ Pasolini, *Medea*, 00:13:31–00:21:43.

¹² Frazer, James, *The Golden Bough*.

¹³ Pasolini, *Medea*, 00:21:34.

gungslosigkeit sowohl seitens des Volkes als auch der Königsfamilie angesichts des Tötens des Opfers. Allein der Prinz signalisiert mit seinem Blick eine liebevolle, homoerotische Verbundenheit mit dem Opfer. Die Fruchtbarkeit und die Homosexualität gehören in Pasolinis Darstellung zum sakralen Weltbild der Kolcher. Der Tod gehört im archaischen Bewusstsein der Kolcher zum Leben, ja, er ermöglicht erst das Leben. Die an die Opferung und Verteilung des Blutes und der Eingeweide auf die Felder anschließende Feier, die an römische Saturnalien und an Karneval erinnert, erlaubt dem Volk einen zeitweiligen Austritt aus der sozialen hierarchischen Ordnung.¹⁴ Die Priesterkaste wird bespuckt, die Hohepriesterin als Opfer inszeniert. Mit der Beendigung des Ausbruchs in das Chaos wird die bestehende Ordnung durch eine Inszenierung bekräftigt, die stark an eine katholische Messe erinnert.



Abb. 4: Medea und ihre Familie werden von der Gemeinschaft angebetet

Um die archaische und sakrale, für den modernen Menschen fremde Welt der Kolcher zu inszenieren, werden verschiedene technische und stilistische Mittel gebraucht. Der Musik kommt hierbei eine besondere Rolle zu. Sie wurde von Elsa Morante in Auftrag von Pasolini aus unterschiedlichen, dem Westen nicht vertrauten Traditionen, z.B. aus der iranischen oder auch japanischen, zusammengestellt. Ihr Einsatz ist für diesen Film so bedeutend, dass wir von einem Gesamtkunstwerk sprechen können, in dem die Musik neben der Architektur, Farbgebung und Landschaft, eine gleichberechtigte Rolle spielt. Sie erfüllt wie Hans-Klaus Jungheinrich treffend bemerkte:

dramaturgisch hier vielleicht eine ähnliche Funktion [...] wie der griechische Chor, indem sie zu den Gefühlen und Schicksalen der Einzelakteure den raunenden und trommelnden ‚Kommentar‘ des Kollektivs beisteuert.¹⁵

Durch die langsamen Kamera-Fahrten oder durch langsame Schwenks bekommen die ZuschauerInnen das Bild von dieser kargen und bizarren Landschaft in der Totalen. Als stilistische Mittel für die Herstellung einer sakralen Atmosphäre muss man noch die Dreieckskomposition, die in der Renaissance sehr beliebt war, und die frontalen Aufnahmen hervorheben. Beide Stilmittel dienen dem transtextuellen Be-

¹⁴ Vgl. M. Bachtins Karnevalsmodell.

¹⁵ Jungheinrich, „Überhöhung und Zurücknahme“, S. 45.

zug zu den Heiligenbildern des Christentums. Pasolini nennt die frontale filmische Technik deshalb sakral.¹⁶ Er isoliert den Gegenstand in einem längerem *close-up* aus seinen Bezügen heraus und lässt dem Zuschauer gar keine andere Wahl als sich dem Gesicht oder der Gestalt bewusst zuzuwenden und nach den Spuren des inneren Erlebens zu suchen.

IX. Medeas Transgression

In diese Welt der Harmonie, des ‚Weiblich-Natürlich-Ganzheitlich-Spirituellen‘, bricht im Filmverlauf das destruktive Chaos des ‚Männlich-Machbar-Materiellen‘ ein. Der klassische Argonautenmythos folgt in seinem Ursprung einem einfachen narratologischen Märchenschema: ein Held bekommt eine Aufgabe, sammelt um sich andere Helden, entdeckt das exotische Land, holt sich mit Hilfe der Zauberin das, was ihm zusteht, und beweist durch diese Tat seine Ausnahmestellung. Die Reise des Jason und seiner Gefährten erinnert in der pasolinischen Version eher an einen Raubzug eines nicht unsympathischen Haufens eigentlich kindlich-junger Männer, für die das freche Plündern und Stehlen zu ihrem überlegenen Selbstverständnis gehört und nicht einmal von ihnen selbst hinterfragt wird. In der griechischen Mythologie unterstreicht der Raub eines Besitzes durch den Helden, der meist sehr schwer auszuführen ist und besondere Fähigkeiten verlangt, die Exponiertheit des halbgöttlichen Mannes. Unsere Argonauten verleiben sich dagegen spielerisch leicht, aber entschlossen die fremde Welt ein. Als Jason im Tempelraum der Medea in ihrer Vision erscheint, scheint es fast so als ob genau diese Unbeschwertheit und Leichtigkeit ihr Begehren entfacht. Bleiben wir im vorgegebenen Interpretationsparadigma, so lässt sich diese Szene politisch lesen: Die Argonauten werden zum Symbol des kolonialistischen Konsum-Imperialismus unserer Zeit, der mit Versprechungen des Wohlstands, Leichtigkeit und Überlegenheit das Begehren der Nichthabenden weckt. Die Attraktivität, die dieser Konsumkapitalismus auf die Völker der Dritten Welt ausübt, wird nach dieser Lesart im Begehren der Medea sichtbar. Nach der Vision, in der sich die Zukunft offenbart, blickt sie unverständlich das höchste Heiligtum ihres Volkes, das Vlies an. Dann, in einer großartigen mimischen Leistung, zeigt sie, dass sie verstanden hat, dass das Vlies für den Fremdling nichts ist, was heilig ist, sondern etwas, was man begehren und besitzen kann.¹⁷ Mit Antonio Gramsci (der Pasolini nachweislich beeinflusste) gelesen, zeigt die Szene wie der Konsumkapitalismus seine Opfer zu den willigen Mittätern an ihrer Ausbeutung macht, indem er ihre Werte erodiert und sie dadurch verändert.

Der Abgrund, der sich aufmacht, wird nun größer, als Medea im Akt der zunehmenden rationalen Pragmatik ihren eigenen Bruder tötet und damit die sakrale Handlung der Opferdarbringung entsakralisiert. Die Phase der endgültigen Verwirrung und Entwurzelung stellt die großartige Szene dar, in der Medea versucht, ihre Identität, die in der Beziehung zur göttlichen Natur Bestand hatte, erfolglos zu be-

¹⁶ Mehr dazu: Steimatsky, *Italian Locations*.

¹⁷ Pasolini, *Medea*, 00:33:00–00:35:00.

schwören.¹⁸ Sie tut dies in einer Sprache, die die Argonauten nicht verstehen. Für sie, als Vertreter des modernen Bewusstseins, klingen Medeas Worte wie Poesie. Orpheus setzt an, ihre Worte mit der Leier zu begleiten. Dabei beklagt Medea verzweifelt den Verlust des Zentrums, das für den archaischen Menschen so wichtig ist.¹⁹ Sie beklagt die Fragmentierung des Lebens durch den modernen Menschen und seinen Versuch, die Stelle des Ur-Signifikats einzunehmen und ausschließlich selbst sinnstiftend wirken zu wollen. Medea verliert mit dem räumlichen Übergang ebenfalls ihr Zentrum und ihren Halt, indem sie sich von ihrem Land entfernt; so wie das Vlies keine objektiven Zauberkräfte hat, sondern (nach Auskunft Jasons gegenüber dem Pelias) nur dort funktioniert, wo es her kommt. Die Veränderung der Medea, ihre Einpassung in die patriarchal-rationale Ordnung, schreitet durch die Annahme der neuen Kleidung und eines neuen Kultobjektes, des jasonischen Körpers, fort und erreicht in der Szene des Beischlafs mit Jason, die den ersten Teil des Filmes beschließt, ihren Höhepunkt. Durch die Ankleidung von Töchtern des Pelias wird in einem performativen Akt die sichtbare Fremdheit Medeas getilgt. Sie wird den Töchtern des Pelias durch ein identisches Gewand angeglichen, den naßäugigen Gestalten, die um ihren Vater herumsitzen und ihre bedingungslose Abhängigkeit von ihm mit wimmernden Lauten bestätigen. Mit dem Gewand wird also auch eine bestimmte Frauenrolle an Medea herangetragen, eine Rolle, die von einer völligen Abhängigkeit von einem männlichen Pendant bestimmt wird.

Den Abschluss der Transformation der Medea finden wir in der bereits angesprochenen Szene im Zelt. Die Nacktheit der Medea und ihr langer Blick, der auf dem Körper Jasons umherwandert, deuten auf das hingebungsvolle Ausgeliefertsein und auf die neue Ordnung hin. Mit diesem Blick löst sie sich aus der ganzheitlichen kosmologischen Ordnung als Götterpriesterin heraus und erhebt ihn, einen menschlichen Partner, einen profanen Mann, zu ihrem spirituellen Zentrum. Dieser Blick wiederholt die Verbindung von Begehren und Sakralität, die der Zuschauer bereits aus Medeas Blick auf das menschliche Opfer und das Goldene Vlies kennt.²⁰

Nach dieser Szene, die mit der freiwilligen Unterwerfung der Medea unter Jason endet, beginnt der *klassische* Teil des Films, der auf die Tragödie des Euripides zurückgreift und diese auf eine eigenwillige Weise adaptiert.

X. Korinth: die Welt des Profanen

Die ZuschauerInnen werden nun eingeführt in eine Welt, die semantisch mit Begriffen der Kultur, des Rationalen und Patriarchalen belegt ist. Es sind über zehn Jahre vergangen und wir befinden uns in Korinth.

Die Landschaft Korinths wird nach außen durch die massive, geometrisch streng gebaute, abweisende Festung von Aleppo repräsentiert und im Inneren der Festung erkennen wir Camposanto Monumentale, den Friedhof in Pisa, der zusam-

¹⁸ Pasolini, *Medea*, 00:48:50–00:52:49.

¹⁹ Vgl. Iliade, *Das Heilige und Profane*.

²⁰ Dazu: Ryan-Scheutz, *Sex, the self, and the sacred*.

men mit dem schiefen Turm von Pisa (der allerdings nicht gezeigt wird), dem Baptisterium und Dom, den Piazza dei Miracoli schmückt.



Abb. 5

Streng geometrische Formen, ein gepflegter Rasen, die Abwesenheit der Tiere und entsakralisierter Tanz, fallen als Gegenstücke zur Welt in Kolchis auf. Auch die Anordnung der Figuren im Raum ist eine diametral gegenteilige. Medea, die in Kolchis über der Stadt wohnte und am höchsten räumlichen Punkt, im Heiligtum, ihre Funktion hatte, wohnt vor den Toren der Stadt unterhalb der Festung. Männer der Stadt, Kreon und Jason, befinden sich in der Bildkomposition immer in einer höheren Position als sie. Diese Anordnung wird sich erst in der letzten Szene ändern, wenn Medea vom Dach des brennenden Gebäudes zum unten stehenden Jason spricht.

Gleich am Anfang dieses zweiten Teils trifft Jason im Traum den zweigeteilten Erzähler des Prologs, der sich als zwei Konstituenten der Psyche Jasons zu erkennen gibt. Der sprechende und deutende Mensch ist der rationale Teil, der halbtierische stumme Kentaur, ist der ursprünglichere, tierische und emotionale Teil seiner Psyche. Der rationale Teil gibt Jason und den Zuschauern die theoretische Erklärung der Lage: die beiden Teile, die für das Profane und das Heilige stehen, existieren im modernen Menschen.²¹ Der irrationale Teil der Psyche, der in der Kindheit wahrnehmungsdominant ist, bleibt bestehen, auch wenn sich die Rationalität ausgebildet hat. Es ist eben nicht so, wie der erste Prolog suggerierte, dass der tierische Teil verschwindet, er wird aber auch nicht integriert, er bleibt für sich bestehen. Der menschliche Erzähler erklärt Jason und den Zuschauern aus seiner Warte mit süffisantem Lächeln, dass Medea eine etwas altmodische Frau ist, die die Orientierung verloren hatte, was aber nicht bedeutet, dass Jason sie nicht liebt. Jason, der das Geschehen als Traum identifiziert, ist erschüttert von dem Bewusstsein, dass das Rationale das Irrationale nicht ganz verdrängen kann und dass er Liebe für Medea empfindet. Der Erzähler, der Verstand, gibt den Zuschauern hier wieder eine theoretische Deutungshilfe bezüglich der Geschehnisse und bezüglich der Zuschauer selbst. Die Existenz des Irrationalen, des Archaischen, des Spirituellen, des Kindlichen, des Weiblichen und des Anderen bedeutet in diesem Kontext nicht ihre In-

²¹ Pasolini, *Der Traum des Centaur*, S.91.

tegration in ein Ganzes, sondern einen unauflösbaren Konflikt, auf den der Film ab jetzt unaufhaltsam hinstrebt.

XI. Das enttäuschte und überwältigte Erwachen

Durch den Verlust Jasons verliert Medea zum zweiten Mal ihr Zentrum. Sie wird dadurch so geschwächt, dass sie ihr Leben zu verlieren droht. Von den dienenden Frauen angesprochen, die hier wie in der euripideischen Tragödie die Partei für die Herrin ergreifen, bestätigt sie ihre Verwandlung von einer Priesterin des Volkes, die in einem größeren, kosmologischen und gesellschaftlichen Zusammenhang stand und eine gesellschaftsstiftende Funktion hatte, in eine orientierungslose, schwache Frau. Dieser Tiefpunkt erweist sich als Peripetie des Geschehens. In einer Vision, die als solche mit einem schwachen Bild der korinthisch gekleideten Medea markiert ist, stellt sie wieder ihre halbgöttliche Identität her, szenisch gestaltet durch die priesterliche Kleidung, eine wiedergewonnene aufrechte Haltung und die Rückkehr der Fähigkeiten mit den Naturelementen zu sprechen, hier mit der Sonne, ihrem Großvater.



Abb. 6

Die fast identische Wiederholung der Szene des Todes der Kreusa wirkt wie ein Déjà-vu und verwirrt die ZuschauerInnen. Wir vermuten erst einen Defekt am Film, wenn wir uns nicht an die ‚Unlogik‘ des Films als einem traumähnlichen Geschehens erinnern. In diesen zwei fast identischen Szenen werden verschiedene Perspektiven auf die gleichen Ereignisse dargestellt. Einmal aus der Perspektive des archaischen Bewusstseins Medeas, welche die Zukunft sehen kann, weil die lineare Zeit für sie nicht von Belang ist und einmal aus der modernen Perspektive des Jason und der ZuschauerInnen in der Gegenwart.²² Durch eine List lässt Medea ihrer kindlichen und unschuldigen Rivalin Kreusa tödliche Geschenke bringen. In der Wahrnehmung des magisch-archaischen Bewusstseins Medeas nehmen die Geschenke durch ihr Gift Kreusa das Leben. In der Wiederholung der Szene, die für die rationale, profane Wahrnehmung steht, stirbt Kreusa nicht am Zauber, sondern begeht Selbstmord aus

²² Pasolini, *Medea*, Medeas Wahrnehmung: 01:07:59–01:19:38; ‚moderne‘ Wahrnehmung: bis 01:37:24.

einer depressiven Verstimmung heraus. Den Tod der Kreusa bewirkt ihr eigenes Spiegelbild, das ihr durch das Kleid der Medea verdeutlicht, dass sie einer anderen Frau ihre Existenz geraubt hat, denn ihr Vater will Medea in die Verbannung schicken und damit dem Tod ausliefern.

Der Mord an ihren Kindern ist Eingeständnis der Unmöglichkeit der Koexistenz der beiden Bewusstseinsarten. Medea ‚regrediert‘ in der Krise auf die magische Bewusstseinsstufe. Diese bietet tödliche Handlungsmuster, die den Anschein des Sakralen bewahren, für die Befreiung Medeas aus der gegebenen Situation. Die szenische Anordnung der rituellen Waschung der Kinder und das Legen des Feuers durch Medea verweisen auf die Sakralität der Handlungen, auf die Rückkehr Medeas und ihrer Kinder in die Welt des Helios aus Medeas Perspektive.



Abb. 7



Abb. 8

Anders als bei den ersten beiden Tötungsszenen, ist hier kaum Gewalt vorhanden. Liebevoll, zu einem archetypischen Bild der Mutter Gottes verwandelt, hält Medea ihre Jungen im Arm, die mit ihren caravaggiotypischen Häuptionen sowohl mit dem ersten Opfer in Kolchis als auch mit Medeas Bruder korrespondieren. Medea ist inszeniert wie eine Mutter Gottes, die sich das patriarchale Recht das Kind zu töten zurücknimmt und durch ihre Zugehörigkeit zum Geschlecht der Sonne um ihre wahre Unsterblichkeit im Kreislauf des Lebens weiß.

Die Schlusszene offenbart die nichtmythologische Sicht auf die Situation der Medea: den Hass auf Jason und ihre absolute Verzweiflung, da sie hier anders als in der Tragödie des Euripides keinen Ausweg geplant hat. Das Erschütternde für die ZuschauerInnen, die um das Ende der euripideischen Tragödie wissen, ist der abrupte Schluss, der eher an einen Filmriss erinnert als an einen Filmschluss und ein eklatantes Gegenstück zu den langen Prologen bildet.²³ Es kommt kein Drachewagen, es gibt keine Erhöhung Medeas in den Stand des göttlichen Geschöpfes und keine damit einhergehende Möglichkeit zur Distanzierung durch die ZuschauerInnen. Wir können uns nicht wie die antiken ZuschauerInnen von der halbgöttlichen Protagonistin im respektvollen Wissen um die Unbegreiflichkeit des Göttlichen abwenden. Es ist wie ein Filmriss oder ein Erwachen aus einem Traum, plötzlich und unwiderlich. Medea ist keine Göttin und keine Halbgöttin, der Zauber und die Gespräche mit Göttern sind Konstruktionen ihres archaischen Bewusstseins. Der Mord an den Kindern ist aus Rache und aus einer masochistischen Hingabe an das Leiden geschehen. Für die ZuschauerInnen rückt sie damit in die Sphäre des lebensverneinenden

²³ Michelakis, *Greek tragedy on screen*.

und nur menschlichen Wahnsinns, der nun als Kehrseite des naturverbundenen, spirituellen, matriarchalen Bewusstseins aufscheint.

„Niente è più possibile, ormai“, – ‚nichts ist mehr möglich‘ – ist der letzte Satz der Medea. Ein harter Schnitt, es folgt das Bild der Sonne, die mit ihrem Auftauchen auf die Ambivalenz des Irrationalen (einerseits wärmende, andererseits verbrennende Seite) hinweist. Am Ende steht eine Unversöhnlichkeit zwischen der Rationalität und Irrationalität im Individuum, zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit, der westlichen Gesellschaft und der Dritten Welt. Ihre zeitweise Koexistenz führte zu einer Katastrophe. Die stereotypen Attribuierungen, die Pasolini hier vornimmt, stellen den Film in die Tradition des weißen, männlichen Blicks auf das geschlechtlich und kulturell Andere mit sowohl positiven (Fruchtbarkeit, Naturnähe, Spiritualität) als auch negativen Projektionen und Zuschreibungen.

Der Mythos ‚Medea‘ wird für die Kritik an der politisch-gesellschaftlichen Entwicklung Italiens genutzt, aber auch als Spiegel einer individuellen Entwicklung. Die Sympathie lenkung auf Medea, die Annäherung an ihre Welt, die durch das Verdichtungsprinzip auch als Teil der sakralen Dimension der ZuschauerInnen inszeniert wird, verknüpft mit der gleichzeitigen ambivalenten Identifikation der ZuschauerInnen mit Jason, machen die dramatische Spannung in diesem bildgewaltigen filmischen Traumexperiment aus. Das Ende enttäuscht wieder die Erwartungen des Publikums: es bietet keine Möglichkeit zur Integration der aufgemachten Felder, aber auch nicht zu einem kritischen Hinterfragen der traditionellen Stereotypen. Die ZuschauerInnen werden zu Zeugen der bleibenden, unaufgelösten Spannung im Zeichen der fehlgeschlagenen kulturellen Hybridität und einer ebensolchen innerhalb der psychischen individuellen Prozesse. Nichtsdestotrotz bleibt dieses Stück der filmischen Kunst nach ästhetischen Kriterien eines der schönsten der Filmgeschichte.

Filmographie

Medea. Produktion: Janus Film und Fernsehen/Les Films Number One/San Marco, Deutschland/Frankreich/Italien, 1969. Regie: Pier Paolo Pasolini. Drehbuch: Pier Paolo Pasolini nach Euripides. Kamera: Sergio Salvati. Musik: Elsa Morante, Carlo Tarchi. Darsteller: Maria Callas (Medea), Giuseppe Gentile (Jason), Laurent Terzieff (Kentaur), Paul Jabara (Pelias), Massimo Girotti (Kreon), Margareth Clémenti (Glauke/Kreusa).

Bibliographie

- Eigler, Ulrich, *Bewegte Antike. Antike Themen im modernen Film*. Stuttgart 2002.
- Frazer, James, *The Golden Bough*. London 1976.
- Iliade, Mircea, *Das Heilige und Profane. Vom Wesen des Religiösen*. Frankfurt/M. 1984.
- Jungheinrich, Hans-Klaus, „Überhöhung und Zurücknahme. Musik in den Filmen Pasolinis“. In: *Pier Paolo Pasolini*. Hg. v. Hans-Klaus Jungheinrich. München 1983, S. 35–49.
- Michelakis, Pantelis, *Greek tragedy on screen*. Oxford 2013.
- Pasolini, Pier Paolo, „Das Kino der Poesie“. In: *Pier Paolo Pasolini*. Hg. v. Hans-Klaus Jungheinrich. München 1983.
- , *Der Traum des Centaur. Dialoge 1968–1975*. Berlin u. St. Petersburg 2002.
- Pasolini, Pier Paolo u. Franca Faldini, *Lichter der Vorstädte. Die abenteuerliche Geschichte seiner Filme*. Hofheim 1986.
- Poskin, Candy, *Real Life is Elsewhere* (<http://reallifeiselsewhere.blogspot.de/2013/06/icon-maria-callas.html>, Stand: 09.08.2014).
- Ryan-Scheutz, Colleen, *Sex, the self, and the sacred. Women in the cinema of Pier Paolo Pasolini*. Toronto 2007.
- Steimatsky, Noa, *Italian Locations. Reinhabiting the Past in Postwar Cinema*. Minneapolis, MN 2008.
- Stephan, Inge, *Medea. Multimediale Karriere einer mythologischen Figur*. Köln 2006.
- Syrimis, Michael, „Pasolini’s Erotic Gaze from Medea to Salò“. In: *Italica*, 89.4 (2012), S. 510–532.
- Zimmermann, Bernd, „Fremde Antike? – P.P. Pasolinis Medea“. In: *Bewegte Antike. Antike Themen im modernen Film*. Hg. v. Ulrich Eigler. Stuttgart 2002, S. 55–66.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Pasolini, *Medea*, 00:08:35
- Abb. 2: Pasolini, *Medea*, 00:23:15
- Abb. 3: Pasolini, *Medea*, 00:28:11
- Abb. 4: Pasolini, *Medea*, 00:23:14
- Abb. 5: Pasolini, *Medea*, 01:01:03
- Abb. 6: Pasolini, *Medea*, 01:07:45
- Abb. 7: Pasolini, *Medea*, 01:40:02
- Abb. 8: Pasolini, *Medea*, 01:43:52

Die Beiträgerinnen und Beiträger

Günter Butzer ist Professor für Vergleichende Literaturwissenschaft/Europäische Literaturen an der Universität Augsburg. Forschungsschwerpunkte: Kulturelles Erinnern und Vergessen, Kanon und Massenkommunikation, literaturwissenschaftliche Symbolforschung, Theorie der inneren Rede, Medienkulturen des Jenseits. Veröffentlichungen: (Hg., mit Bettina Bannasch) *Übung und Affekt. Formen des Körpergedächtnisses*, Berlin, New York 2007; *Soliloquium. Theorie und Geschichte des Selbstgesprächs in der europäischen Literatur*, München 2008; (Hg., mit Joachim Jacob) *Berührungen. Komparatistische Perspektiven auf die frühe deutsche Nachkriegsliteratur*, München, Paderborn 2012; (Hg., mit Joachim Jacob) *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, 2., erw. Aufl., Stuttgart, Weimar 2012; (Hg., mit Hubert Zapf) *Theorien der Literatur. Grundlagen und Perspektiven*, Bd. 6, Tübingen, Basel 2013.

Hanno Ehrlicher ist seit 2011 Professor für Romanische Literaturwissenschaft (Iberoromania) an der Universität Augsburg, wo er derzeit auch als Geschäftsführender Direktor das Institut für Spanien-, Portugal- und Lateinamerikaforschung leitet. Studium der Neueren Deutschen Literatur, der spanischen und katalanischen Philologie in Würzburg, Salamanca und Berlin. Er promovierte an der Freien Universität Berlin im Fach Komparatistik und habilitierte sich an der Universität Heidelberg in romanischer Literaturwissenschaft. Seine Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der spanischen Literatur der Frühen Neuzeit, des spanischsprachigen Films (Buñuel, Saura, Almodóvar, u.a.), der Avantgardeliteraturen in Europa und Lateinamerika und der Erforschung von Kulturzeitschriften der Moderne im spanischsprachigen Kulturraum (www.revistas-culturales.de). Bisherige Publikationen (in Auswahl): *Die Kunst der Zerstörung. Gewaltphantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgardebewegungen*, Berlin 2001; *Zwischen Karneval und Konversion. Pilger und Pícaros in der spanischen Literatur der Frühen Neuzeit*, München 2010; (Hg., mit Nanette Ribler-Pipka) *Almacenes de un tiempo en fuga. Revistas culturales en la modernidad hispánica*, Aachen 2014.

Franz Fromholzer ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft der Universität Augsburg. Er studierte Germanistik, Geschichte und Hispanistik in Regensburg, Augsburg und Valladolid. Forschungsschwerpunkte: Literatur der Frühen Neuzeit (insbesondere des 17. Jahrhunderts), Psalmendichtung, interkulturelle Germanistik, Gegenwartsliteratur, Stilistik. Publikationen: *Gefangen im Gewissen. Evidenz und Polyphonie der Gewissensentscheidung auf dem deutschsprachigen Theater der Frühen Neuzeit*, München 2013 (Dissertation). Mitherausgeber der Tagungsbände *Noch nie war das Böse so gut. Die Aktualität einer alten Differenz*, Heidelberg 2011 und *Polnisch-deutsche Duette. Interkulturelle Begegnungen in Literatur, Film, Journalismus (1990-2012)*, Dresden 2013. Diverse Aufsätze unter anderem zu Schiller,

Nietzsche, Brecht und zahlreichen Gegenwartsautorinnen und -autoren (Marcel Beyer, Katharina Hacker, Felicitas Hoppe z.B.).

Johanna Hartmann arbeitet seit 2010 als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl Amerikanistik der Universität Augsburg. Sie studierte Amerikanistik, Englische Sprachwissenschaft und Neuere und Neueste Geschichte an der Universität Augsburg und schloss ihr Studium 2009 bzw. 2010 mit dem ersten Staatsexamen für das gymnasiale Lehramt und der Magistra Artium ab. Sie promovierte 2014 mit einer Arbeit zu „Literary Visuality in Siri Hustvedt’s Works“. Im akademischen Jahr 2014/15 lehrte und forschte sie an der University of Texas at Austin als Assistant Professor am English Department. Ihre Forschungsinteressen liegen im Bereich der Intermedialitäts- und Ekphrasisforschung, der amerikanischen Gegenwartsliteratur, dem amerikanischen Drama des 20. Jahrhunderts und der Interrelation von Politik und Literatur. Aktuelle Publikationsprojekte sind die Sammelbände *Censorship & Exile*, Göttingen 2015 (Hg., mit Hubert Zapf), ein Buchprojekt das infolge der gemeinsam mit Hubert Zapf organisierten, gleichnamigen Konferenz entstand, und *Zones of Focused Ambiguities in Siri Hustvedt’s Works. Interdisciplinary Essays*, Berlin 2015 (Hg., mit Christine Marks und Hubert Zapf) und die Monographie *Literary Visuality in Siri Hustvedt’s Works*, Würzburg 2015.

Ingo Kammerer ist Akademischer Rat am Lehrstuhl für Didaktik der deutschen Sprache und Literatur an der Universität Augsburg. Studium und Promotion (2008) zu genrespezifischer Filmdidaktik im Deutschunterricht in Ludwigsburg. Forschungsschwerpunkte: Literatur- und Mediendidaktik, Film. Publikationen (Auswahl): *Literaturverfilmung im Deutschunterricht. Zur filmischen Transformation literarischen Erzählens am Beispiel von „Tonio Kröger“* (2006); *Das Exil des Thrillerhelden. Über die auf- und anregende Wirkung von Fremdheit und Fremde im Genrekin* (2007); *Mediale Sichtweisen auf Literatur* (Mhg. 2008); *Film – Genre – Werkstatt. Textsortensystematisch fundierte Filmdidaktik im Fach Deutsch* (2009); *Filmanalyse im Deutschunterricht: Spielfilmklassiker* (2012); *Dokumentarfilm im Deutschunterricht* (Mhg. 2014); *Georg Büchner lesen. Lesewege und Lesezeichen zum literarischen Werk* (i.V.).

David R. Kerler ist Akademischer Rat a. Z. am Lehrstuhl für Englische Literaturwissenschaft. Er studierte Englische Literaturwissenschaft, Spanische Literaturwissenschaft und Angewandte Sprachwissenschaft Spanisch an der Universität Augsburg und an der Universidad de Sevilla; Promotion 2011 an der Universität Augsburg mit dem Thema „Postmoderne Palimpseste. Studien zur (meta-)hermeneutischen Tiefenstruktur intertextueller Erzählverfahren im Gegenwartsroman“. Bisherige Publikationen setzen sich insbesondere mit der postmodernen Literatur auseinander, unter besonderer Berücksichtigung poststrukturalistischer Literaturtheorien sowie der Themenbereiche der Erinnerung und des Traumas. Sein derzeitiges Forschungsinteresse gilt dem Wechselspiel von Melancholie und Archivierungsprozessen in der Lyrik der englischen Romantik.

Julia Koloda ist seit 2011 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Vergleichende Literaturwissenschaft/Europäische Literaturen der Universität Augsburg. Sie studierte Ethik der Textkulturen im Rahmen des Elitenetzwerkes Bayern, Philosophie, Psychologie und Vergleichende Literaturwissenschaft an den Universitäten Augsburg und Heidelberg. Forschungsschwerpunkte: Literatur der Antike, Mythos und Mythentheorie, Filmtheorie, Medialität, Medientheorie. Publikationen erfolgten bis jetzt im populärwissenschaftlichen Bereich.

Susanna Layh ist Akademische Rätin als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Vergleichende Literaturwissenschaft/Europäische Literaturen der Universität Augsburg. Sie studierte Vergleichende Literaturwissenschaft, Spanische Literaturwissenschaft und Politikwissenschaft an der Universität Augsburg und am Queen Mary and Westfield College in London. 2011 promovierte sie im Fach Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Augsburg. Forschungsschwerpunkte: Utopie-, Anti-Utopie und Dystopie-Forschung, postapokalyptische Literatur, (postapokalyptische) Robinsonaden, Großstadtliteratur, Gegenwartsdramatik. Publikationen: *Finstere neue Welten. Gattungsparadigmatische Transformationen der literarischen Utopie und Dystopie*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014 (Dissertation). Verschiedene Aufsätze und wissenschaftliche Beiträge im Bereich der Utopie-/Dystopieforschung wie der (postapokalyptischen) Robinsonaden.

Linda Ledwinka ist seit 2011 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Vergleichende Literaturwissenschaft/Europäische Literaturen der Universität Augsburg. Sie studierte Vergleichende Literaturwissenschaft, Englische Literaturwissenschaft und Politikwissenschaft an der Universität Augsburg und der Südböhmischen Universität Budweis. Derzeit Promotion zum Thema Bekenntnisliteratur. Forschungsschwerpunkte: Intermedialität (Literatur und Film, Fotografie und Literatur, Kunst und Film), Autobiographie und Autofiktion, Theorie des Authentischen, Heldentypologien.

Katja Sarkowsky ist seit Oktober 2013 W3-Professorin für *American Studies* an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster. Sie studierte Amerikanistik, Germanistik und Neue Englischsprachige Literaturen sowie *Women's Studies* an der Universität Trier, am *Trenton State College* (New Jersey, USA) und der Goethe-Universität Frankfurt/Main. 2003 wurde sie im Rahmen des Graduiertenkollegs „Geschlechterverhältnisse und Öffentlichkeiten. Dimensionen von Erfahrung“ (Frankfurt/Kassel) an der Goethe-Universität promoviert, war dann zunächst als Assistentin der Geschäftsführung des Zentrums für Nordamerikaforschung (ZENAF) und als Akademische Rätin in der Frankfurter Amerikanistik tätig, bevor sie 2008 den Ruf auf die Juniorprofessur „Neuere Englischsprachige Literaturen und Kulturwissenschaft“ an der Universität Augsburg erhielt. Forschungsschwerpunkte umfassen indigene Literaturen in den USA und Kanada, *life writing*, *Ethnic Studies*, literaturwissenschaftliche Stadtforschung und Kulturtheorie; ihr besonderes Interesse gilt der Verknüpfung von literatur- und kulturwissenschaftlichen mit gesellschaftswissenschaftlichen Fra-

gestellungen. Sie ist Autorin zahlreicher Aufsätze zur indigenen und asiatisch-amerikanischen Literatur und zur literarischen Konstruktion New Yorks sowie der Monographie *AlterNative Spaces. Constructions of Space in Native American and First Nations Literatures* (2007) und Mitherausgeberin zweier interdisziplinärer Sammelbände zu Migration, Literatur und Politik in Kanada und Europa.

Michael Sauter ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl Amerikanistik der Universität Augsburg und Koordinator des Elitestudiengangs Ethik der Textkulturen. Er studierte Amerikanistik, Angewandte Sprachwissenschaft und Kommunikationswissenschaften an der Universität Augsburg und der University of California, San Diego. Seine Dissertation zu *Ethical Aspects in the Novels of Philip Roth* erscheint 2015. Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der modernen und postmodernen amerikanischen Literatur und der Literaturtheorie, insbesondere *Ecocriticism* und *Ethical Criticism*. Er ist Mitglied des DFG-Netzwerks „Environmental Crisis and the Transnational Imagination“ (Universität Augsburg, 2014–2016). Im Rahmen eines Forschungsprojekts zur Transmedialität forscht er zu Film, Fernsehen und digitalen Medien. Gemeinsam mit Timo Müller ist er Herausgeber des Sammelbandes *Literature, Ecology, Ethics. Recent Trends in Ecocriticism*.

Heike Schwarz ist seit 2010 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Amerikanistik und Lehrbeauftragte am Lehrstuhl für Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität Augsburg. Sie studierte Amerikanistik, Politik und Philosophie sowie Staats- und Völkerrecht an der Universität Augsburg und der University of Reading (UK). Forschungsschwerpunkte: neben Komparatistik vor allem amerikanische Literatur, Film und Kunst der Gegenwart, insbesondere die Analyse der Darstellungs- und Wahrnehmungsformen von psychiatrischen Diagnosen und Erkrankungen wie neuro-degenerative Diagnosen (insbesondere Alzheimer) und dissoziative Erkrankungen (z.B. Dissoziative Identitätsstörung). Weitere Schwerpunkte: *Ecocriticism* und „Ecopsychology“, Ökodystopien, Posthumanismus und *Animal Studies*. Veröffentlichungen u.a. *Beware of the Other Side(s). Multiple Personality Disorder and Dissociative Identity Disorder in American Fiction* (American Culture Studies, Bielefeld 2013), Aufsätze zu Woody Allens *Blue Jasmine*, Siri Hustvedts *The Blazing World* und zeitgenössischer amerikanischer Literatur. Arbeit an einer Herausgeberschaft zu *Madness in the Woods. The Ecological Uncanny in Literature and Film* sowie an der Monographie *Green Nostalgia Neurosis. Ecopathology in American Fiction*.

Adina Sorian ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Englische Literaturwissenschaft der Universität Augsburg. Sie studierte Englische Literaturwissenschaft, Neuere Deutsche Literaturwissenschaft und Amerikanistik an der Universität Augsburg, der Universität Wien und der Queen Mary University of London (Modern Languages und Film). Besondere Schwerpunkte ihrer Forschung: Literatur des 21. Jahrhunderts, Psychoanalyse, Literaturtheorie und Film. Derzeit Arbeit an einer Dissertation über das Lacansche Reale in zeitgenössischer Literatur und Film an der Universität Augsburg. Titel der Arbeit: *Reading the Real. Toward a Reevaluation of La-*

canian Theory in the Study of Fiction and Film. Neben Zeitschriftenartikeln und Fachbeiträgen in Tagungsbänden in den Bereichen zeitgenössische englische Prosaliteratur und Drama publizierte sie Beiträge zu Wim Wenders für das Filmmuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf.