



Hacettepe Universität Institut für Sozialwissenschaften  
Abteilung für Deutsche Sprache und Literatur

**EINE KOMPARATISTISCHE UNTERSUCHUNG DES MOTIVS DER  
„GROSSEN MUTTER" IM DRAMA DES 20. JAHRHUNDERTS:  
IN FRIEDRICH DÜRRENMATTS „DER BESUCH DER ALTEN  
DAME", TENNESSEE WILLIAMS' „SUDDENLY LAST SUMMER"  
UND GÜNGÖR DILMENS „BEN ANADOLU"**

Kutay SORGUÇ

Magisterarbeit

Ankara, 2019



EINE KOMPARATISTISCHE UNTERSUCHUNG DES MOTIVS DER „GROSSEN  
MUTTER" IM DRAMA DES 20. JAHRHUNDERTS:  
IN FRIEDRICH DÜRRENMATTS „DER BESUCH DER ALTEN DAME",  
TENNESSEE WILLIAMS' „SUDDENLY LAST SUMMER" UND GÜNGÖR  
DILMENS „BEN ANADOLU"

Kutay SORGUÇ

Hacettepe Universität Institut für Sozialwissenschaften  
Abteilung für Deutsche Sprache und Literatur

Magisterarbeit

Ankara, 2019

## KABUL VE ONAY

Kutay SORGUÇ tarafından hazırlanan "Eine komparatistische Untersuchung des Motivs der Großen Mutter im Drama des 20. Jahrhunderts: In Friedrich Dürrenmatts "Der Besuch der Alten Dame", Tennessee Williams' "Suddenly Last Summer" und Güngör Dilmens "Ben, Anadolu" başlıklı bu çalışma, 22/05/2019 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.



---

Doç. Dr. Erkan ZENGİN (Başkan)



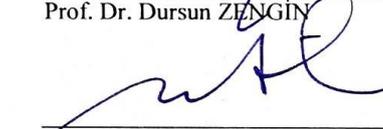
---

Prof. Dr. Onur Bilge KULA (Danışman)



---

Prof. Dr. Dursun ZENGİN



---

Doç. Dr. Nihat ÜLNER

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylım.

Prof. Dr. Musa Yaşar SAĞLAM  
Enstitü Müdürü

## YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan “*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*” kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. <sup>(1)</sup>
- Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ..... ay ertelenmiştir. <sup>(2)</sup>
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. <sup>(3)</sup>

22/07/2019



**Kutay SORGUÇ**

<sup>1</sup>“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”

- (1) Madde 6. 1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir \*. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.  
Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

\* Tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.

## ETİK BEYAN

Bu çalıřmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiđimi, görsel, iřitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduđumu, kullandıđım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadıđımı, yararlandıđım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduđumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dıřında zgn olduđunu, Prof. Dr. Onur Bilge KULA danıřmanlıđında tarafımdan üretildiđini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine gre yazıldıđını beyan ederim.



**đr. Gr. Kutay SORGUÇ**

*Meinen lieben Großmüttern*

*Meliha*

*Müyesser*

## **DANKSAGUNG**

Ein besonderer Dank gilt meinem Betreuer, Herrn Prof. Dr. Onur Bilge KULA, für seine hervorragende Begleitung und Betreuung meiner Magisterarbeit. Ferner möchte ich mich auch bei allen meinen Lehrerinnen und Lehrern in der Abteilung für die Deutsche Sprache und Literatur der Hacettepe Universität und der Ege Universität, vor allem bei Prof. Dr. Nevzat Kaya und Assoc. Prof. Hülya Kaya für ihre nette Unterstützung während meines Bachelorstudiums und für ihre Hilfe bei der Erstellung des Themas meiner Magisterarbeit, ganz herzlich bedanken.

Einen großen Dank muss ich an Dr. Ingrid Elisabeth Weißmann, Özgül Sezer, Aslı Melek Demirbaş, Şengül Yılmaz und Gökçe Çakmakçı, die mir bei meinem Schreibprozess dieser Magisterarbeit immer zur Hilfe standen, aussprechen.

Mein besonderer Dank gilt auch meinen Eltern, meiner Familie in der Türkei und in Deutschland sowie meinen Freunden, die mich immer motiviert haben, für ihre grenzenlose Unterstützung.

## ÖZET

SORGUÇ, Kutay. “*Friedrich Dürrenmatt’ın ‘Yaşlı Kadının Ziyareti’, Tennessee Williams’in ‘Geçen Yaz Birden Bire’ ve Güngör Dilmen’in ‘Ben, Anadolu’ gibi 20. Yüzyıl Tiyatro Eserlerinde ‘Ana Tanrıça’ Motifinin Karşılaştırmalı İncelemesi*”, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2019.

Edebiyat bilimi birçok disiplin ile ortak çalışarak kendi yapısını zenginleştirir ve geliştirir. Artık günümüzde edebiyatı sadece hikâye kitapları, romanlar okuyarak boş zamanlarımızı doldurduğumuz bir etkinlik olarak göremeyiz. Edebiyat, her geçen gün bir bilim olduğunu ortaya koyuyor. Dünyaca severek okunan çoğu kitabın sinema ya da televizyon dizisi uyarlamaları yapılıyor, akademik çevrelerde hem yazınsal hem de dijital versiyonlarının incelemeleri yapılıyor. Edebiyatın bu kadar etkin bir şekilde hayatımızın içinde olmasının sebebi, hiç kuşkusuz diğer disiplinlerden de besleniyor olmasıdır. Psikoloji, felsefe, sosyoloji, din ve mitoloji gibi her biri ayrı bir inceleme alanına sahip bu alanların, edebiyatın günümüzdeki şeklini almasında çok önemli bir yere sahip oldukları gerçeğini kanıtlar niteliktedir. İnsanın kendisiyle en iyi şekilde yüzleşmesini sağlar edebiyat. Geçmişle geleceği arasında köprü kurmasına vesile olur. Bilinç aktarımı sağlar.

Bu düşünceden yola çıkarak bu yüksek lisans tezinde 20. yüzyılın seçkin eserleri arasından seçilmiş olan tiyatro eserlerindeki bu bilinç aktarımının nasıl gerçekleştirildiğinin gözler önüne serilmesi amaçlanmaktadır. Friedrich Dürrenmatt’ın „Yaşlı Kadının Ziyareti“, Tennessee Williams’in „Geçen Yaz Birdenbire“ ve Güngör Dilmen’in „Ben, Anadolu“ eserlerindeki ana karakterlerin „Ana Tanrıça (die Große Mutter)“ motifinin incelenmesi bu yüksek lisans tezinin ana konusunu oluşturmaktadır. Bahsi geçen motifin incelenmesi fikri İsviçreli Psikiyatr Carl Gustav Jung’un öne sürdüğü Arketip Teorisi’nden edinilmiştir. „Ana Tanrıça (die Große Mutter) arketipi, seçilen eserlerin ana karakterlerinin ortaya koyduğu motifler ve semboller, mitolojik ve felsefe açılarından incelenmektedir. Üç farklı coğrafyanın yazarları tarafından oluşturulan bu eserlerin ana karakterlerinin birbirleriyle karşılaştırılması, ana tanrıça arketipin özelliklerinin taşıdıklarının kanıtlanması bu yüksek lisans tez çalışmasının amacıdır.

### Anahtar Sözcükler

Arketip, anatanrıça, mitos, magna mater, arketip teorisi, mitoloji, motif

## ABSTRACT

SORGUÇ, Kutay. “A Comparative Analysis of the Motive “the Great Mother” in the Drama of the 20th Century: In Friedrich Dürrenmatt’s ‘The Visit of the Old Lady’, Tennessee Williams’ ‘Suddenly Last Summer’ and Güngör Dilmen’s ‘I, Anatolia’”, Master’s thesis, Ankara, 2019.

The literature science works with many disciplines cooperatively and improves its structure. No longer is it possible to regard literature only as a field for story books, novels or leisure activities. Day by day literature proves that it is indeed a science. World-wide popular books are not only adapted either as movies or TV series, but also analysed as literary and digital versions by the academic world. The reason why literature is a part of our lives is that it enriches its structure with the support of other disciplines; such as psychology, philosophy, sociology, religion and mythology, which proves the fact that they are of importance for literature and that they are an essential part of our lives. Hence, literature helps a person not only to face himself, but also to be a bridge between his past and his future. It transfers the conscious.

Derived from the stated idea, in this master’s thesis it is aimed to state out this transfer of conscious in the three plays of the twentieth century. The main objective of this master’s thesis is to demonstrate the motive “magna mater” in other words “the great mother” within the scope of the main figures of the plays of the following playwrights: Friedrich Dürrenmatt’s “The Visit of the Old Lady”, Tennessee Williams’ “Suddenly Last Summer” and Güngör Dilmen’s “I, Anatolia”. The idea of the analysis has been inspired by the archetypal theory of the Swiss Psychologist Carl Gustav Jung. The archetype “the Great Mother” has been analysed upon the perspective of mythology and philosophy within the context of the motives and the symbols belonging to the main figures of the plays. The main objective of this master’s thesis is not only the comparison of the main figures of these plays, which have been written by the authors from three different geographies, but also the proof of the fact that the main figure comprises of the features of the archetype “the Great Mother”.

### Keywords

Archetype, great mother, mythos, magna mater, archetypal theory, mythology, motive

## INHALTSVERZEICHNIS

<b>KABUL VE ONAY .....</b>	<b>i</b>
<b>YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....</b>	<b>ii</b>
<b>ETİK BEYAN.....</b>	<b>iii</b>
<b>ADAMA SAYFASI .....</b>	<b>iv</b>
<b>DANKSAGUNG.....</b>	<b>v</b>
<b>ÖZET.....</b>	<b>vi</b>
<b>ABSTRACT.....</b>	<b>vii</b>
<b>INHALTSVERZEICHNIS.....</b>	<b>viii</b>
<b>KISALTMALAR DİZİNİ .....</b>	<b>xi</b>
<b>TABLolar DİZİNİ .....</b>	<b>xii</b>
<b>EINLEITUNG .....</b>	<b>1</b>
<b>1. TEIL.....</b>	<b>7</b>
<b>1.1. DER BEGRIFF „LITERATUR“ .....</b>	<b>7</b>
<b>1.1.1. LITERATUR UND SPRACHE .....</b>	<b>9</b>
<b>1.1.2. FIKTION UND FIKTIONALITÄT .....</b>	<b>11</b>
<b>1.1.3. DER BEGRIFF „DRAMA“ .....</b>	<b>12</b>
1.1.3.1. Drama als Gattungsbegriff.....	12
1.1.3.2. Dramatische Untergattungen.....	14
1.1.3.3. Das aristotelische Dramenmodell .....	15
1.1.3.4. Entstehung des Dramas.....	17
1.1.3.5. Hegels Dramentheorie.....	18
<b>1.2. ANTIKEN UND GOTTHEITEN .....</b>	<b>19</b>
<b>1.2.1. DER BEGRIFF „MYTHOS“ .....</b>	<b>19</b>
<b>1.2.2. MOTIV .....</b>	<b>25</b>
<b>1.2.3. SEXUALITÄT UND MYTHOS.....</b>	<b>27</b>
<b>1.3. DER BEGRIFF DES ARCHETYPUS.....</b>	<b>31</b>

<b>1.4. MYTHUS UND MÄRCHEN .....</b>	<b>33</b>
<b>1.5. DER BEGRIFF DES KOLLEKTIVEN UNBEWUSSTEN.....</b>	<b>35</b>
<b>1.6. DIE PSYCHOLOGISCHE BEDEUTUNG DES KOLLEKTIVEN UNBEWUSSTEN .....</b>	<b>36</b>
<b>1.7. ARCHETYPUS „GROSSE MUTTER“ .....</b>	<b>38</b>
<b>1.8. DIE CHARAKTERE DES WEIBLICHEN NACH NEUMANN .....</b>	<b>45</b>
<b>1.9. NATUR UND KULTUR .....</b>	<b>49</b>
<b>1.9.1. FRAU UND NATUR.....</b>	<b>50</b>
<b>1.9.2. FRAU UND MATRIARCHAT .....</b>	<b>52</b>
<b>1.10. DAS DRAMA DES 20. JAHRHUNDERTS .....</b>	<b>54</b>
<b>1.10.1. DAS DEUTSCHE DRAMA DES 20. JAHRHUNDERTS .....</b>	<b>54</b>
1.10.1.1. Avantgarde und Moderne (1910 – 1945).....	54
1.10.2. Moderne Literatur .....	57
1.10.3. Die Literatur in der Zeit des Expressionismus und Dadaismus .....	59
1.10.4. Das expressionistische Drama .....	60
1.10.5. Dadaismus.....	61
1.10.6. Das epische Theater .....	63
1.10.7. Die Nachkriegsliteratur .....	68
<b>1.11. DAS AMERIKANISCHE DRAMA DES 20. JAHRHUNDERTS .....</b>	<b>68</b>
<b>1.11.1. Aufgliederung des dramatischen Realismus.....</b>	<b>70</b>
<b>1.11.2. Typen des amerikanischen Dramas.....</b>	<b>73</b>
<b>1.12. DAS TÜRKISCHE DRAMA DES 20. JAHRHUNDERTS .....</b>	<b>74</b>
<b>2. TEIL.....</b>	<b>78</b>
<b>2.1. DAS WERK „DER BESUCH DER ALTEN DAME“ .....</b>	<b>78</b>
<b>2.1.1. DÜRRENMATTS LEBEN UND SEINE LITERATUR.....</b>	<b>78</b>
<b>2.1.2. DAS WERK „DER BESUCH DER ALTEN DAME“ .....</b>	<b>81</b>
2.1.2.1. Inhaltsangabe .....	82
2.1.2.2. Das Motiv der Großen Mutter in „Der Besuch der Alten Dame“ .....	83
<b>2.2. DAS WERK „PLÖTZLICH LETZTEN SOMMER“.....</b>	<b>93</b>

<b>2.2.1. WILLIAMS‘ LEBEN UND SEINE LITERATUR .....</b>	<b>94</b>
2.2.1.1.    Inhaltsangabe .....	95
2.2.1.2.    Das Motiv der Großen Mutter in „Plötzlich Letzten Sommer“ .....	96
<b>2.3. DAS WERK „I, ANATOLIA“ .....</b>	<b>106</b>
<b>2.3.1. DILMENS LEBEN UND SEINE LITERATUR .....</b>	<b>106</b>
<b>2.3.2. DAS WERK „I, ANATOLIA“ .....</b>	<b>108</b>
2.3.2.1.    Inhaltsangabe .....	109
2.3.2.2.    Das Motiv der Großen Mutter in „I, Anatolia“ .....	110
<b>2.4. VERGLEICH DER DREI DRAMEN .....</b>	<b>115</b>
<b>3. SCHLUSSFOLGERUNG .....</b>	<b>118</b>
<b>4. LITERATURVERZEICHNIS.....</b>	<b>122</b>
<b>EK 1. ORIJİNALLİK RAPORU .....</b>	<b>126</b>
<b>EK 2. ETİK KURUL / KOMİSYON İZİNİ YA DA MUAFİYET FORMU.....</b>	<b>127</b>

## KISALTMALAR DİZİNİ

**BdAD:** Besuch der Alten Dame

**PLS:** Plötzlich Letzten Sommer

**IA:** I, Anatolia

**TABLÖLAR DİZİNİ**

<b>Tabelle 1:</b> Unterscheidung Tragödie/Komödie nach sechs Differenzkriterien .....	14
<b>Tabelle 2:</b> Die Entwicklung des Mutterarchetypus .....	40
<b>Tabelle 3:</b> Vergleich der dramatischen und der epischen Form des Theaters.....	65
<b>Tabelle 4:</b> Der Aufbau des Schauspiels Der Besuch der alten Dame .....	82

## EINLEITUNG

Seit der Antike beschäftigt sich der Mensch mit der Sprache. Die Sprache wurde wiederum zur Äußerung seiner Existenz. Diese Äußerung führte ihn zur Erfindung der Schrift, womit die Weltgeschichte eine neue Dimension annahm. In jeder Gesellschaft bzw. Kultur schreibt der Mensch seit Jahrtausenden immer wieder. In einigen Epochen wurde versucht, die Prinzipien der idealen Schrift zu präzisieren. Mit dem empirischen Gedanken erwarb der Mensch ein kritisches Auge und heute reden wir von einer Wissenschaft, die mit diesem kritischen Auge die Literatur analysiert: die Literaturwissenschaft.

Seit Jahrhunderten schreibt der Mensch Texte und somit überträgt er seine Gedanken und die Produkte seiner Phantasiewelt auf ein Medium. Hier wird die Frage gestellt, ob der Mensch immer etwas Neues schreibt. Hängen diese verschriftlichten Produktionen überhaupt miteinander zusammen oder beinhalten sie immer einen neuen Stoff, der noch nicht behandelt worden ist?

Davon ausgehend, lässt sich ohne Zweifel feststellen, dass jeder Text sich auf einen anderen Text bezieht. Im übertragenen Sinne erscheinen im Text, die in einem anderen Text vorkommenden Stoffe als sozusagen „Fingerabdrücke“ eines bereits behandelten Stoffes, wie Umberto Eco in einem seiner Werke zur Sprache brachte: „Alle Bücher sprechen immer von anderen Büchern“ (Eco, 1986, S. 28). Dennoch fällt an dieser Stelle auf, dass die Feststellung Ecos nicht nur für literarische Texte gilt, sondern auch für die Texte, die als nicht-literarisch zu betrachten sind. Somit kommt die Intertextualität zum Vorschein. Das Zitieren, Kommentieren und Übersetzen können als wichtige intertextuelle Vorgänge von vielen betrachtet werden, wodurch ein impliziter Informationsaustausch zwischen den Texten stattfindet (vgl. Komfort-Hein, 2012, S. 186).

In dem Ursprung des Konzepts der „Intertextualität“ ist das Konzept der „Dialogizität“ von dem russischen Literaturtheoretiker Michail Bachtins zu sehen. Nach diesem Konzept kann jeder literarische Text als ein Dialog zwischen dem Verfasser und dem Rezipienten aufgefasst werden. Bei der Vorstellung Bachtins kommt die Auffassung von der „sozialen Ereignishaftigkeit der Sprache“ vor. Demzufolge sei jede sprachliche Äußerung als Dialog und Zitat vorzustellen. Diese sprachliche Äußerung stehe immer in einer engen Verbindung sowohl mit dem vorher- und nachkommenden Sprechen als auch mit den Absichten anderer Sprecher. Julia Kristeva, die bulgarisch-französische Literaturtheoretikerin, erweitert das Konzept Bachtins und führt den Begriff der Intertextualität zum ersten Mal in die literaturtheoretische Diskussion ein. Sie vertritt die Auffassung, dass jeder Text als ein komplexes Geflecht von vielen Texten zu sehen ist und jegliche Texte über Umformungen und Zitate anderer Texte verfügen (vgl. Komfort-Hein, 2012. S. 190). Sie stellt fest, dass sich jeder Text als ein Mosaik von Zitaten aufbaue. Jeder Text sei Absorption und Transformation eines anderen Textes (Kristeva, 1972. S. 347f).

Davon ausgehend wird die Frage aufgeworfen, ob der gleiche Fall für die Ideen gilt? Benutzen die AutorInnen immer wieder den gleichen Stoff in ihren Werken? Wie fallen dem Menschen die Ideen ein? Was für eine Funktion hat die Idee? Was inspiriert eine Dramenautorin oder einen Dramenautor?

C. G. Jung (1992), der Schweizer Psychologe, stellt fest, dass die Archetypen die Gedankenbilder seien, die dem kollektiven Unbewussten entstammen würden. Ein Archetypus sei „Urgedanke“ und „Urbild“. Es kommt an dieser Stelle die Frage auf, wie der Archetypus funktioniert. Inwiefern steht der Archetypus im Verhältnis mit der Literatur?

Was die Epik und die Lyrik angeht, kann verstanden werden, dass solche „Urgedanken“ in den Werken dieser Hauptgattungen dargestellt werden könnten, denn es gibt in ihren

Werken symbolische Erscheinungen, die Elemente der Kunst der schönen Rede sind. Verfügt das Drama ebenfalls über solche symbolische Darstellungen oder Urgedanken? Wie erscheinen sie in der Handlung?

Wenn von den Symbolen gesprochen wird, wird klar, dass der Kernbereich der Symbolik Märchen und Mythos sind, zumal sie sich hauptsächlich mit der Mythologie befassen. In dieser Hinsicht ist nachzufragen, was für eine Beziehung die Mythologie und das Drama mit den Archetypen hat.

Zur Beantwortung der oben aufgeworfenen Fragen wird in der vorliegenden Arbeit die Absicht verfolgt, anhand der Theorien des Dramas, die in der Antike geboren wurden, das Motiv der Großen Mutter zu analysieren. Für diese Analyse wurden in dieser vorliegenden Arbeit drei Dramen ausgewählt: Friedrich Dürrenmatts „Der Besuch der alten Dame“ Tennessee Williams‘ „Plötzlich Letzten Sommer“, und Güngör Dilmens „Ben, Anadolu“.

In vielen Werken in der Türkei wurde das Thema „Archetypentheorie“ von Jung durchgenommen wie z.B. in: „Jungian archetypes in Samuel Beckett's trilogy“ von Hale Kızılcık (M.A. Orta Doğu Teknik Universität, 2005); „Witch in fairytales: the archetype of 'the other'“ von Fulya İçöz (M.A. Ege Universität, 2008); „Mythos und Moderne / Held und Antiheld in der deutschsprachigen Literatur anhand der ausgewählten Novellen“ von Günay Selin Hamuryen Bader (MA. Hacettepe Universität, 2010); „Jungian archetypes in 19th century English literature: Lewis Carroll, George Macdonald and Charles Dickens“ von Esra Topaloğlu (M.A. Ankara Universität, 2015); „Wild woman archetype and sculpture“ von Gülen Eren Duran (M.A. Mimar Sinan Universität, 2015); „Novels of the Kemal Tahir journey archetype“ von Hilal Akça (Diss. Erciyes Universität, 2016); „The analysis of the shadow archetype in dramatic texts in terms of the archetypal criticism“ von Tuğçe Gözde Pelister (Diss. Dokuz Eylül Universität, 2018).

Die vorliegende Arbeit beabsichtigt, die Frage zu beantworten, inwiefern sich das Motiv der „Großen Mutter“, welches sich auf die Archetypentheorie von C. G. Jung bezieht, in den drei Dramen manifestiert. Für die Analyse wird eine werkimmanente Methode verwendet, wobei der Interpretation des geschichtlichen Hintergrunds des Werkes und des Autors Bedeutung beigemessen wird.

Das Motiv der „Großen Mutter“ stammt ursprünglich aus der Antike bzw. der Mythologie. Wenn von der Großen Mutter die Rede ist, dann ist es ebenfalls notwendig, vom Begriff des „Matriarchats“ zu sprechen. Das Matriarchat ist eine Bezeichnung für die „Gesellschaftsordnung, in der sich die Frau in der obersten Schicht nicht nur einer Familie, sondern auch einer Gesellschaft bzw. eines Staates“ stellt. Im Rahmen der Arbeit wird der Begriff des „Matriarchats“ mit dem Motiv der „Großen Mutter“ ins Verhältnis gebracht und somit wird beabsichtigt, die Frage mit der Unterstützung von den Feststellungen im Werk „Das Mutterrecht“ von Johann Jakob Bachoffen zu beantworten. Zu betonen ist, dass die Archetypentheorie von C. G. Jung im Zentrum dieser Arbeit steht. Sie behandelt die Frage, was der Archetypus bedeutet und inwiefern sich die vorliegende Arbeit mit diesem Begriff beschäftigt. Zu einer gründlichen Erklärung des Begriffs wird das Große Weibliche hinsichtlich der Theorien von Erich Neumann untersucht, die er in seinem Buch „Die Große Mutter. Eine Phänomenologie der weiblichen Gestaltungen des Unbewussten“ tiefgehend erörtert.

Zu den philosophischen und anthropologischen Erklärungen ist das Buch „Die Masken der Sexualität“ von der amerikanischen Kunst- und Kulturhistorikerin Camille Paglia im Rahmen der Analyse des Begriffs der Großen Mutter ausschlaggebend. Aufgrund der Tatsache, dass die ausgewählten Dramen die Werke des 20. Jahrhunderts sind, wird in dieser Arbeit ihr geschichtlicher und sozialer Hintergrund zusammengefasst.

Auf dieser Grundlage basierend ist hervorzuheben, dass das Motiv der Großen Mutter und die Hauptfiguren der Dramen eng in Verbindung stehen. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit wird darauf abgezielt, diese enge Verbindung hinsichtlich der theoretischen Fundierung zu belegen. Diesbezüglich werden die Dialoge der

Hauptfiguren untersucht und schließlich wird im Fazit ein Vergleich unter diesen drei Figuren gezogen.

Bei der Analyse werden eine werkimmanente, eine intertextuelle und eine komparatistische Methode verwendet. In dieser Arbeit wird das Verfahren von einer allgemeinen Herangehensweise übernommen, wobei eine mythologische, psychologische, soziologische, philosophische und literarische Untersuchung angefertigt wird. Aus diesem Grund lässt sich von einer Methodenpluralität sprechen.

Des Weiteren wird eine ausführliche Erklärung zum historischen Hintergrund des Dramas im 20. Jahrhundert in Deutschland, den USA und der Türkei dargelegt, zumal diese Dramen von den verschiedenen Autoren aus verschiedenen Ländern im gleichen Jahrhundert geschrieben worden sind.

Diese Arbeit besteht aus zwei Teilen: im ersten Teil wurde versucht, kurz zusammenzufassen, was die Literatur bedeutet und in welchem Verhältnis Literatur und Sprache zueinander stehen. Dann wurden die Kernbegriffe der Literaturwissenschaft – Fiktion und Fiktionalität – kurz definiert. Da der Fokus dieser Arbeit auf dem Drama liegt, wird es als Gattungsbegriff untersucht. Anschließend wird dessen geschichtliche Entwicklung zusammengefasst. Im Weiteren wird eine ausführliche Definition des Begriffs des Mythos dargelegt. Darüber hinaus wird eines der Hauptthemen dieser Arbeit, nämlich die Archetypentheorie anhand der Feststellungen von C. G. Jung und Erich Neumann erläutert. Ferner wird die Beziehung zwischen der Frau und der Natur anhand des Begriffs des Matriarchats erklärt.

Im zweiten Teil dieser Arbeit war das Ziel, sowohl die Lebensgeschichten der Dramenautoren als auch den Inhalt der vorliegenden Dramen wiederzugeben. Im Anschluss daran werden die Hauptfiguren der Werke hinsichtlich des Motivs der Großen Mutter analysiert und diese Argumente mit Beispielen aus den Werken belegt.

Bei der erwähnten Analyse werden die Hauptfiguren der Dramen - Claire Zachanassian von „Der Besuch der alten Dame“, Mrs. Violet Venable von „Plötzlich letzten Sommer“ und Kybele von „I, Anatolia“ – im Hinblick auf das Motiv der Großen Mutter in den Mittelpunkt gestellt. Bezeichnend für den Ausgangspunkt dieser Untersuchung ist die Archetypentheorie von C. G. Jung, denn die drei Dramen haben hinsichtlich der Archetypen Gemeinsamkeiten. Das Ziel dieser Magisterarbeit ist, anhand des Motivs mit Beispielen aus den Dramentexten zu beweisen, dass der Archetypus „Große Mutter“ in diesen Werken in verschiedenen Figurenkonstellationen auf gleiche Art und Weise dargestellt wird.

## 1. TEIL

### 1.1. DER BEGRIFF „LITERATUR“

Literatur ist ein seit Jahrtausenden in unserem Leben existierender Begriff. In unserem heutigen Leben lesen und schreiben wir nicht nur zur Veröffentlichungen wissenschaftlicher Ergebnisse, sondern auch dank der technologischen Entwicklungen zum Vergnügen. Sicherlich steht die Literatur im Zentrum dieser menschlichen Tätigkeiten. Die folgenden Fragen lassen sich dennoch stellen: Was ist Literatur? Was sollte als Literatur bezeichnet und angenommen werden?

Wörtlich analysiert, stammt der Begriff vom Lateinischen und bedeutet „Buchstabenschrift, Sprachkunst“. Das Wörterbuch DUDEN ordnet die Bedeutungen dieses Begriffes unter drei Kategorien ein. Nach dem Wörterbuch heißt der Begriff in der ersten Kategorie „Schrifttum, veröffentliche/gedruckte Schriften“; in der Zweiten „(fachliches) Schrifttum über ein Thema, Gebiet und in der Dritten (Musik) in Form von Notentexten vorliegende Werke für Instrumente oder Gesang, künstlerisches Schrifttum, Belletristik“ (DUDEN).

Von den bereits erklärten Bedeutungen des Begriffs ausgehend, ist zu erwähnen, dass von einem Leser und einem Autor die Rede ist, wenn von der Literatur gesprochen wird. Seit Jahrhunderten versuchen die Menschen eine klare Definition zur Literatur zu erschließen. Sicherlich gibt es zahlreiche, unterschiedliche Meinungen und Versuche zu ihrer Definition. Als kürzester Versuch ist die Literatur „imaginäres Schreiben im Sinne von Fiktion““ (Eagleton, 2008, S. 1). Im Allgemeinen ist die „litteratura ein Sammelbegriff für alle mit Hilfe von litterae, also Lettern oder Buchstaben fixierten und durch Abschrift oder Druckverfahren vervielfältigten Texte“(Vogt, 2016, S. 183). Selbstverständlich reicht das zu einer vollkommenen Definition nicht aus, denn noch mehrere Sachverhalte sollten dabei in Betracht genommen werden:

Während der Analyse des Begriffs der Literatur ist es wichtig, zwei unterschiedliche Meinungen zu beachten. Der Blickwinkel eines Lesers ist als erste Meinung zu erwähnen, wodurch er eine Bedeutung gewinnt. Es ist offenkundig, dass der Leser die Literatur mit „Phantasie, Kreativität und Ausdruck einer Schaffenskraft, die sich in einigen wenigen Autoren der Vergangenheit exemplarisch offenbart hat“, verknüpft (vgl. Geisenhanslüke, 2013, S. 7).

Mit dem Begriff Literatur verbindet der Leser daher meist einen bestimmten Kanon von klassischen Texten, die der weiteren Überlieferungen wert sind, weil sie die Geschichte bisher überdauert haben (ebd.).

Darüber hinaus lässt sich die Meinung der Fachleute als zweiter Blickwinkel in Betracht ziehen. Nach Rainer Rosenberg ist „die Geschichte des Literaturbegriffs so weitläufig und so verworren, dass einem der Mut, sich auf sie einzulassen, leicht abhanden kommen kann“ (Rosenberg in Winko, 2009, S. 41).

Anders als die Erklärungen zur Definition des Begriffs, sollte dessen Gegenstand ebenfalls in Erwägung gezogen werden. Bezüglich der Entstehung der Literatur steht die Kraft der Imagination im Vordergrund. Allerdings stellt sich die Frage, ob diese imaginative Kraft ausreichend ist. Selbstverständlich sollte sie über andere Gegenstände verfügen. Wie in unterschiedlichen geisteswissenschaftlichen Fächern (z.B. Philosophie, Soziologie und Geschichte) der Fall ist, stellt sich für die Literatur ein anderer, wichtiger Punkt heraus, Erkenntnisse zu gewinnen. Während in der Philosophie logische Sachzusammenhänge zu betonen sind, finden sie in der Literatur kaum Erwähnung, zumal es schwerfällt, sich mit literaturwissenschaftlichen Erkenntnissen auseinander zu setzen. Geisenhanslüke (2013) hebt hervor, dass die Literatur selbst kein geschichtlicher Sachverhalt ist und sie darum keine Intention um eine bestimmte Form des Wissens aufweist. Stattdessen hält sie „etwas schwer benennbares „Anderes“ für ausschlaggebender, das unter der Kategorie des Wissens nicht zu erklären ist (vgl. ebd,

S. 8). Eagleton (2008) setzt sich mit dem Begriff der Literatur in Bezug auf die englische Novelle des späten 16. Jahrhunderts und frühen 17. Jahrhunderts auseinander. Er stellt fest, dass der Begriff „Novelle“ nicht nur für die wahren, sondern auch fiktiven Texte verwendet worden sei. Ferner gälte dies auch für die Schriften der Nachrichten, die nur als fiktiv zu betrachten seien (vgl. Eagleton, 2008, S. 1f.). Was ist aber in der Tat der Unterschied zwischen den realen und den fiktiven Texten? Dieser Unterschied wird in den folgenden Kapiteln noch erläutert.

### **1.1.1. LITERATUR UND SPRACHE**

Im Laufe der Zeit beschäftigte sich der Mensch bereits mit einer Klassifikation der Texte. Die Ansicht, eine Erklärung zum Literarischen anzustellen, war der Ausgangspunkt für zahlreiche Autoren und Denker. Ohne Zweifel ist die Literatur mit der Sprache verknüpft, weshalb manche Sprachwissenschaftler hauptsächlich zum Begriff der Literatur und den seinen Zusammenhang mit der Sprache zu analysieren versuchten. Von dem Gedanken ausgehend, dass die Sprache auch literarisch sein könnte, sollte die Literarizität erklärt werden.

Beim Begriff „Literarizität“ wird die sprachliche Gestaltung des Textes berücksichtigt. Wenn die Rede von der Literarizität sein soll, müssen die sprachliche Äußerung des Textes, die besondere sprachliche Gestaltung und Strukturierung der Äußerung und auch noch das Zusammenwirken von Form und Inhalt berücksichtigt werden. Zu unterstreichen ist hierbei, dass der Fokus nicht auf dem, was der Text aussagt, liegt, sondern vielmehr auf dem Aufbau der sprachlichen Äußerung des Textes (vgl. Komfort-Hein, Literatur/Literarizität und Fiktionalität, 2012, S. 183).

Um einen Text als literarisch bezeichnen zu können, erwartet der Leser immer, dass ästhetische Gegenstände im Text vorhanden sein müssen, sodass er sich von den alltäglichen Texten ausschließen kann. Aus diesem Grund kann festgestellt werden, dass die Sprache eines literarischen Textes in diesem Sinne „selbstrefentiell“ ist. Komfort-

Hein deutet an, dass Literarizität und Poetizität insofern gleiche Bedeutungen haben. Sie werden meistens als Synonyme benutzt, manchmal aber im engeren Sinne als Unterbegriff der Poesie (ebd. S. 184).

Im Hinblick auf die sprachliche Äußerung gibt es sicherlich einen großen Unterschied zwischen einem literarischen Text und einem alltäglichen, nicht-literarischen Text. Der Effekt des Begriffs „Literarizität“ bzw. „Poetizität“ zeigt sich im alltäglichen Sprachgebrauch z.B. vor allem bei Werbetexten und politischen Slogans. Bei der Gestaltung solcher Texte spielt das Literarische eine wichtige Rolle, das als ein Kunstwerk wirkt (vgl. ebd.).

Vor allem der strukturalistische Sprachwissenschaftler Roman Jakobson spricht von der poetischen Funktion der Sprache, welche sich von den anderen Funktionen der Sprache differenzieren lässt und welche sich als Bestandteile der Literatur erweisen (vgl. Vogt, 2016, S. 8). Anhand unterschiedlicher sprachlicher Funktionen in verbalen Äußerungen, wirft der Linguist Roman Jakobson (1896-1982) die Frage auf, was eine verbale Botschaft zu einem Kunstwerk macht. Bezüglich dieser Frage unterscheidet er zwei Funktionen der Sprache voneinander: „Die referentielle Funktion“ und „Die poetische Funktion“ (vgl. Komfort-Hein, Literatur/Literarizität und Fiktionalität, 2012, S. 184).

„Die referentielle Funktion“ betrifft das, was mitgeteilt wird. Im Kontrast dazu ist die poetische Funktion „selbstreferentiell“. Sie wirkt auf den Text dominant und rückt die Worte, die nicht mit den Gegenständen selbst zu tun haben, in den Vordergrund, weil sie, wie Jakobson selbst feststellt, „das Augenmerk auf die Spürbarkeit der Zeichen richtet“ (ebd.). Hier muss hervorgehoben werden, dass der Bezug auf den Gegenstand in den Hintergrund tritt. Hierbei wird gefordert, sich auf das sprachliche Konstrukt des Textes zu fokussieren. Was die „Spürbarkeit der Zeichen“ angeht, lässt sich noch feststellen, dass der Gegenstandsbezug auf eine Interpretation angewiesen ist, und aus diesem Grund als mehrdeutig erscheint (vgl. ebd.).

Laut Jakobson basiert Literarizität auf den Eigenschaften, die sprachwissenschaftlich nachzuweisen sind. Sie ist aus diesem Grund als ein Verfahren des Umgangs mit sprachlichem Material zu beschreiben. Wenn ein Text aufgrund bestimmter Kontextsignale, die auf ästhetische sprachliche Gegenstände hinweisen, als ein literarischer Text wahrzunehmen ist, heißt das, dass die spezifische Sprachgestaltung des Textes an Bedeutung gewinnt und darauf konzentriert wird (vgl. ebd.).

Wie oben schon erwähnt, stehen die Literatur und die Sprache aus bereits ausführlich erläuterten Gründen in engem Verhältnis. Das gilt selbstverständlich für alle Gattungen der Literatur, da sie von der Sprache stark geprägt sind.

### **1.1.2. FIKTION UND FIKTIONALITÄT**

Spricht man vom Begriff der Literatur, sollte ebenfalls die Gestaltung des Textes und dessen Zusammenhang mit der Realität untersucht werden. Sind die Texte die Erscheinungen von etwas Realem oder etwas Erfundenem? Insofern sollte die Fiktionalität des Textes verstanden werden, die nicht bezüglich der Literaturtheorie zu übersehen ist. Der Begriff der „Fiktionalität“ stammt vom lateinischen Wort „fingere“ und bedeutet „bilden, erdichten, vortäuschen“ (Nünning, 2004, S. 63). Fiktionalität ist eine „Bezeichnung für den erfundenen bzw. imaginären Charakter der in literarischen Texten dargestellten Welten“ (ebd.). Anders formuliert ist sie eine „Vorstellung von Literatur als Ausdruck einer höheren Wahrheit im Rahmen einer erfundenen Wirklichkeit“ (ebd.). Zur Klärung des Begriffs macht Nünning (2004) hinsichtlich der Attribute „real“, „referentiell“, „fiktiv“ und „fiktional“ eine terminologische Unterscheidung:

„Real“ kann als ein Seinsmodus definiert werden, der Sachverhalten aufgrund von gemeinsam geteilten, durch Konventionen und Sanktionen abgesicherten Wirklichkeitsvorstellungen zugeschrieben wird. Als „referentiell“ können alle Äußerungen bezeichnet werden, denen unter dem geltenden Wirklichkeitskonzept eine realitätsbehauptende Funktion zukommt. Dies beinhaltet die Akzeptanz einer eindeutigen Zuordnung der erzeugten Textbedeutung zu einem Realitätsbereich außerhalb des kommunikativen Aktes. Fiktionale Texte unterscheiden sich von

referentiellen dadurch, dass dieser eindeutige Realitätsbezug fehlt. Zur Klärung dieses Sachverhaltes ist es sinnvoll, zunächst den Begriff des „Fiktiven“ anzusprechen. „Fiktiv“ meint etwas Erdachtes, Erfundenes, Vorgestelltes, mit dem dennoch im Sinne eines „Als ob“ operiert wird (ebd. S. 64.).

Das obige Zitat erklärt die Differenzierung der Attribute, die in einem engen Verhältnis mit der Fiktionalität steht. Demzufolge könnte geäußert werden; je näher der Text zur Realität steht, desto weniger fiktiv wird er. Anhand des Wortes als ob könnte der Begriff „fiktiv“ vollkommen wahrgenommen werden, was in der Tat fiktiv ist, wobei ein geeignetes Beispiel zur Illustration der bereits genannten Begriffe angeführt werden kann. Während der Gestaltung einer Handlung könnte der Autor vom realen Leben inspiriert werden und das reale Leben als „Referenz“ nehmen. Der Autor mag eine Person für seine Handlung ausgewählt haben, der er irgendwo begegnet und von deren Charakter er beeindruckt ist. Der Held besitzt die Charakteristika, die im realen Leben schon vorhanden sind. Der Autor beobachtet und bettet sie in die Handlung ein. Dieses sogenannte Wirklichkeitskonzept erweist sich als referentiell. Nicht außer Acht gelassen werden darf, dass der Held und die inspirierte Person auf keinen Fall identisch sind. Der Held ist in diesem Sinne nichts anderes als eine fiktive Figur, denn er ist eine erfundene Figur der Handlung, obwohl er Gemeinsamkeiten in seinen Charakteristika mit der Person im realen Leben aufweist. Ferner könnte der Autor als eine andere Möglichkeit für seine Handlung eine Figur auswählen, die im realen Leben nicht existiert, und deren Charaktereigenschaften er erfindet bzw. sich ausdenkt, wobei keine realitätsbezogene Figur entsteht. Damit wird alles fiktiv bzw. erfunden, ohne von Realität zu sprechen.

### **1.1.3. DER BEGRIFF „DRAMA“**

#### **1.1.3.1. Drama als Gattungsbegriff**

Von der Antike bis zur heutigen Zeit gilt das Drama als eine der drei Hauptgattungen zu einem der unabdingbaren Elemente der Literaturgeschichte in jeder Kultur, auf der ganzen Welt. Im Allgemeinen könnte gesagt werden, dass das Drama zu einem

ausschlaggebenden Teil im Leben sowohl der Adligen, als auch des normalen Menschen jedes Zeitalters gezählt wird.

Vor der Erläuterung der Entstehung des Dramas, ist eine Definition zum Begriff erforderlich. Ganz allgemein formuliert, ist das Drama ein Theaterstück, dessen Handlung auf einer Bühne vor einem Publikum inszeniert wird. Um den Begriff „Drama“ gründlich zu definieren, gibt Seidel die Definition von Asmuth wie folgt wieder:

Ein Theaterstück konstituiert sich als ein Spiel von Personen, die vor einem -Publikum in festgelegten Rollen – also nicht in eigener Person sprechend – auftreten und, gestützt auf sprachliche Artikulation, eine kohärente Handlung repräsentieren (Asmuth in: Seidel, 2012, S. 433).

Im Drama gewinnen vier Kriterien an großer Bedeutung: Handlung, Figurenrede, Inszenierung und Rollenspiel. Der Definition des Begriffs des Dramas entsprechend, die schon im obigen Absatz gegeben wurde, hat diese literarische Großgattung zentrale Merkmale, die sich von den anderen literarischen Großgattungen unterscheiden. Das Stück wird auf einer Theaterbühne aufgeführt, wobei die Figuren miteinander durch Dialoge kommunizieren. Die Handlung wird für den Zuschauer auf der Bühne simuliert und vergegenwärtigt. Was durchaus wichtig zu unterstreichen ist, dass in der Handlung des Theaterstücks, anders als die anderen literarischen Gattungen, keine Erzählfigur vorhanden ist (vgl. Jeßing, 2015, S. 14).

Georg Willyelm Friedrich Hegel ordnete die Großgattungen in drei Kategorien ein: die Lyrik als „subjektiv“, die Epik als „objektiv“ und das Drama als „subjektiv-objektiv“. In der Gegenwart geht man jedoch vielmehr vom Prozess der Vermittlung aus und das Drama wird eher im Kontext vom Schauspiel bzw. Theaterstück verwendet. Damit wird es meistens mit der Inszenierung der Theaterstücke verbunden. Wird auf die

Unterscheidung von Platon zurückgegangen, wird klar, dass solche Begriffe wie „Mimesis“ (Darstellung) und „Diegesis“ (Bericht) auffallen. Der Begriff „Mimesis“ taucht dennoch bei Aristoteles als einer auf, der zur Bezeichnung für alle poetischen Verfahren verwendet wird (vgl. Seidel, 2012, S. 433).

### 1.1.3.2. Dramatische Untergattungen

Wird über die Eigenschaften des Dramas gesprochen, dürfen seine Untergattungen nicht außer Acht gelassen werden. Seit der aristotelischen Zeit werden die dramatischen Dichtungen als „Tragödie“ (Trauerspielen) und „Komödie“ (Lustspielen) voneinander unterschieden. Bei dieser Unterscheidung spielen einige Kriterien wichtige Rollen. Der soziale Stand des Protagonisten, die Stillhöhe, der Realitätsbezug der Handlung, die grundlegende Konfliktsituation, der Ausgang des Dramas und seine moralische Qualität sind die klassischen Unterscheidungskriterien von der Tragödie und der Komödie (vgl. Jeßing, 2015, S. 18).

Zur Analyse der oben genannten Untergattungen sind noch weitere Kriterien bzw. Eigenschaften vorhanden. In der unten stehenden Tabelle werden Tragödie und Komödie nach den folgenden Kriterien verglichen:

<b>Kriterium</b>	<b>Tragödie/Trauerspiel</b>	<b>Komödie/Lustspiel</b>
Stoff	Mythos, Geschichte	fiktiver Gegenstand
Historizität der Figuren	verbürgt	fiktiv
sozialer Stand	mythische Helden, Adlige	Bürger, Handwerker, Bauern
Charakter	edel, doch mit Fehler	schlicht, zuweilen auch lasterhaft
Redestil	erhaben	umgangssprachlich bis vulgär
Dramenausgang	Katastrophe	glückliches Ende

**Tabelle 1:** Unterscheidung Tragödie/Komödie nach sechs Differenzkriterien (nach Asmuth (2009) in: Seidel (2012). S. 440).

Wie in der Tabelle 1 ersichtlich ist, gibt es anhand des Stoffes, der Historizität der Figuren, des sozialen Standes, des Charakters, des Redestils und des Dramenausgangs auffällige Unterschiede. Während die Tragödie die mythologischen Geschichten thematisiert, hat die Komödie als Stoff einen fiktiven Gegenstand. In der Tragödie wird auf die verbürgte Geschichte der Figuren eingegangen, aber in der Komödie ist diese immer fiktiv. Die Figuren müssen in der Tragödie immer bürgerlich oder adelig sein. Sie erscheinen hingegen in der Komödie noch einmal fiktiv. Während der Protagonist der Tragödie eine edle Figur darstellt, die trotz allem Fehler begeht, erscheint der Protagonist der Komödie ganz einfach und manchmal lasterhaft. Wenn der Redestil beider Untergattungen miteinander verglichen wird, könnte erwähnt werden, dass sie verschiedene Stile haben. Die Tragödie hat dem sozialen Stand des Protagonisten entsprechend einen erhabenen Sprachstil; im Gegensatz dazu hat die Komödie einen, der umgangssprachlich und manchmal vulgär sein könnte. Am Ende der Tragödie kommt eine Katastrophe zustande, während die Komödie im Gegensatz zur Tragödie ein glückliches Ende hat. Für die Analyse in der vorliegenden Arbeit sind diese erwähnten Merkmale ausschlaggebende Unterscheidungskriterien.

### **1.1.3.3. Das aristotelische Dramenmodell**

Wird der Aufbau des Dramas angesprochen, darf das Modell von Aristoteles nicht unerwähnt bleiben. Aristoteles bestimmte in seiner Poetik (nach 336 v. Chr.) einige Kriterien und Normen zum Aufbau des Dramas. Einerseits ist nicht zu vergessen, dass Aristoteles nicht alle Normen des Aufbaus des Dramas bestimmt hat, andererseits ist unbedingt festzustellen, dass diese so meisterhaft strukturiert waren, dass sie in den europäischen Nationalliteraturen bevorzugt benutzt wurden. Daher wurden die Theaterstücke, die anhand der Normen und der Kriterien von Aristoteles geschrieben bzw. aufgeführt wurden, als „aristotelisch, klassisch, tektonisch und geschlossen“ bezeichnet (Seidel, 2012, S. 434). Abgesehen von den aristotelischen bzw. klassischen Theaterstücken gibt es logischerweise auch noch die Dramenkonzepte, die über solche Normen und Kriterien verfügen, und die daher als „nicht-aristotelisch, anti-klassisch bzw. modern, atektonisch und offen“ bezeichnet werden (vgl. ebd).

Im Hinblick auf den Aufbau des Dramas ist das aristotelische Modell in drei Perspektiven zu analysieren: Handlungsführung, Kommunikation und Personendarstellung. Wenn die Handlungsführung erläutert wird, werden drei voneinander unabhängige Vorschriften, die jedem als die drei Einheiten bekannt sind, auffallend: die Einheit der Handlung, die Einheit des Ortes und die Einheit der Zeit. Unter der Einheit der Handlung versteht man, dass die Handlung auf eine einzige Handlung beschränkt wird. Die Einheit des Ortes beschränkt den Ort der Handlung auch auf einen Einzigen, wodurch Wechseln des Schauplatzes nicht möglich oder eventuell beschränkt ist. Für die Einheit der Zeit muss festgelegt werden, dass Zeitsprünge zwischen den Akten auch nicht möglich sind und die Beschränkung der gespielten Zeit auf 24 Stunden oder wenig mehr sein soll (vgl. Braungart 2010 in: Jeßing, 2015, S. 25).

Jeßing (2015) unterstreicht die Tatsache, dass die Lehre von den drei Einheiten nicht von Aristoteles stammt (ebd.). Um das zu erklären, verweist er anhand seiner Poetik auf das Zitat von Aristoteles: “Das Drama (die Tragödie) ist die Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung von bestimmter Größe” (ebd.). Demzufolge vertritt Jeßing die Meinung, dass Aristoteles die Einheit der Handlung angesprochen, aber zur Einheit der Zeit sich nicht explizit geäußert habe, obwohl er bei der Unterscheidung zwischen Tragödie und Epos darauf hinweise, dass die gespielte Zeit des Dramas nach Möglichkeit einen Sonnenumlauf nicht überschreiten solle. Jeßing stellt noch fest, dass es die Einheit des Ortes bei Aristoteles nicht gebe.

An dieser Stelle kann die Frage aufgeworfen werden, wie die Drei-Einheiten-Lehre ihre Gültigkeit erlangte. Die Einheit des Ortes wurde durch die europäischen Klassizismen der Neuzeit bestimmt. Nachdem die aristotelische Poetik in der Renaissance wiederentdeckt worden war, forderte in den 1570er Jahren der italienische Gelehrte Castelvetro die Einheit des Ortes, ohne aber die Drei-Einheiten-Lehre anzusprechen. Dennoch wurde sie aber erst im französischen Klassizismus des 17. Jahrhunderts erwähnt. Danach wird sie den kontroversen Debatten von Corneille und Boileau (*L'art poétique*, 1669-74) zufolge als Norm fixiert. Im deutschen Drama sieht man die Drei-

Einheiten-Lehre zum ersten Mal bei Gottsched, der sie als notwendige „dreyfache Einheit“ bestimmt hat (vgl. ebd. S. 26).

In diesem Kapitel wurde darauf abgezielt, einen allgemeinen Überblick über die Eigenschaften bzw. die Grundformen der Großgattung zu bieten. In der Tat gibt es noch zahlreiche Dramenformen und deren Eigenschaften, die in der vorliegenden Arbeit nicht behandelt werden, da es den Rahmen dieser Masterarbeit sprengen würde. Im nächsten Unterkapitel wird mit demselben Ziel kurz auf die Entstehung des Dramas eingegangen.

#### **1.1.3.4. Entstehung des Dramas**

Der Begriff des Dramas hat höchstwahrscheinlich eine längere Geschichte als es vorstellbar ist. Es ist die ursprüngliche Form der Kunst. Sie stammt aus der Antike, insbesondere von den in Athen entwickelten Aufführungen, welche zur Verehrung der Götter ins. des Gottes, Dionysos (des Gottes des Weins, der Fruchtbarkeit, der Trauben, der Ekstase und des Wahnsinns), führen. Unbedingt zu erwähnen ist, dass dabei von einer von Frauen entfalteteten Tätigkeit, orgiastischen Tänzen, und Ektase die Rede ist, was eigentlich die Elemente des Dionysoskultes darstellt. Die ersten Dramen tauchten in Griechenland zum ersten Mal auf, wo sie in Wettkämpfen aufgeführt wurden. Es gab ebenfalls orgiastische Frauenfeste, die in Lenäen aufgeführt wurden. Dass Weinrausch und Tanztaumel solche wichtige Begriffe für die ersten Dramen waren, ist zu betonen, zumal die Menschen damit Dionysos verehren wollten (vgl. Hofmann, 2013, S. 20).

Was ohne Zweifel offensichtlich ist, dass das Theater mit dem Glauben zu tun hatte. Aus diesem Grund lässt sich feststellen, dass der religiöse Kult die Basis des Dramas, bzw. des Theaters, darstellt, was ebenfalls für das Christentum gilt. Im Mittelalter war das Drama ein Teil der kirchlichen Spiele und Feste, die als „theatrum mundi“ bezeichnet wurden. Wie bereits angedeutet, war das Drama im Laufe der Zeit immer die Art der menschlichen Widmung zu den Göttern. Zu Beginn war das Theater bei den Griechen ein

Gottesdienst, zur Verehrung des Gottes Dionysos, der der Gott des Weines ist und dem die Eigenschaft der Fruchtbarkeit zugewiesen wird (vgl. Scherer, 2010, S. 25).

Des Weiteren wurde das Theater bei den von einem Phalluskult geprägten ländlichen Dionysien noch weiterentwickelt und es wurden viele Theateraufführungen auf die Bühne gebracht. Ferner wurde eine Behauptung aufgestellt, dass Theaterwettbewerbe in der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts von Tyrannen veranstaltet wurden. Schließlich fand das Theater zur Unterhaltung innerhalb der Städtischen Dionysien eine feste Stelle (vgl. Hofmann, 2013, S. 27).

#### **1.1.3.5. Hegels Dramentheorie**

Im 20. Jahrhundert versuchte man die von Hegel entwickelten, intellektuelle und geistesgeschichtliche Philosophie wahrzunehmen (vgl. Boldyrev, 2011, S. 423). Es ist darüber hinaus hervorzuheben, dass sich Hegel nicht nur mit der Philosophie beschäftigte, sondern auch mit der Literatur.

Hegel zählt unter den deutschen Philosophen zu einem der wichtigsten. Er befasst sich sowohl mit der Ästhetik der Philosophie als auch mit der Ästhetik der Literatur. Boldyrev vertritt die Meinung, dass „Hegels Dialektik auf einer literarischen Tätigkeit“ basiert und seine philosophischen Texte aus diesem Grund als literarische Werke gelesen werden sollten (Boldyrev, S. 424). Ohne Zweifel ist, dass die Literatur und die Sprache miteinander zusammenhängen. Davon ausgehend ist zu erwähnen, dass die Literatur, eine der bedeutenden Künste für Hegel, eine wichtige Bedeutung trägt. Diese Bedeutung erklärt Kula (2012), dass die Sprache, die das Medium der Literatur sei, ein geistiges Produkt bzw. eine geistige Gestaltung sei. Da sie ein geistiges Produkt sei, entstehe die Literatur dadurch, dass man auf das Produkt geistig wirkt und es ästhetisiert (S. 131).

Das Drama lässt sich hauptsächlich nicht nur als eine literarische Gattung verstehen, die aus der Fiktion entsteht. Für Hegel hängt das Drama mit der Weltgeschichte zusammen. Bei der Analyse der Dramen spielen die weltgeschichtlichen Ereignisse eine wichtige Rolle (vgl. Boldyrev, S. 260). Die Weltgeschichte wird von Hegel als Produktion der Vernunft, als eine Herausbildung der Freiheit wahrgenommen. Infolgedessen ist zu unterstreichen, dass Hegels Philosophie heute immer noch ihre Gültigkeit bewahrt und sie auf die heutige Dramenanalyse noch Wirkung ausübt (vgl. ebd. S. 261.).

## **1.2. ANTIKEN UND GOTTHEITEN**

Wird auf die Antiken einen Blick geworfen, wird ersichtlich, dass der Mensch immer die Welt zu verstehen versuchte. Zu dieser Zeit trifft man oft den Begriff „mysterium“ an. Er kommt ursprünglich aus dem Lateinischen, heißt im Griechischen „mysterion“ und „mystes“ und bedeutet „der Verschwiegene“. Im Deutschen heißt er jedoch „geheimnisvolles, mit dem Verstand nicht ergründbares Geschehen; unergründliches Geheimnis besonders religiöser Art“ (Duden). Dieser Begriff führt zur besseren Verständigung seiner Herkunft zum Buch von Walter Burkert „Antike Mysterien“. Nach Burkert bedeutet das Wort „Spannung, Aufdeckung erregender Geheimnisse“.

### **1.2.1. DER BEGRIFF „MYTHOS“**

Den Begriff „Mythos“ versuchten die Denker seit langer Zeit zu erklären. Zum Definieren dieses Begriffs können unterschiedliche Versuche herangezogen werden. Was bedeutet „Mythos“?

Laut Duden bedeutet der aus dem Griechischen stammende Begriff: „Überlieferung, überlieferte Dichtung, Sage, Erzählung o. Ä. aus der Vorzeit eines Volkes (die sich besonders mit Göttern, Dämonen, Entstehung der Welt, Erschaffung der Menschen befasst“ (Duden).

Wird die Bedeutung des Begriffs des „Mythos“ durchleuchtet, wird es offensichtlich, dass dieses Wort von einigen Gelehrten unter verschiedenen Aspekten immer wieder zu definieren versucht wird. Wenn vom heutigen Gebrauch des Begriffs die Rede ist, schlägt Hans-Georg Gadamer zur Definition des Begriffs vor, dass die Mythen Urgedanken der Menschheit seien (vgl. Gadamer, S. 64). Außerdem gibt es dafür noch einige unterschiedliche Erklärungen, worin es um eine aus der Antike überlieferte Dichtung oder „Ammenmärchen<sup>1</sup>“ geht, sowie „Lügendgeschichte“. Im Weiteren kann erwähnt werden, dass die Mythen als eine Legende und eine Heiligenerzählung oder eine fromme Sage gilt, während das Märchen als fantastische Dichtung und erfundene Geschichte bestimmt wird. Ferner setzt der Mythenforscher Campbell Märchen und Volkssagen als die Geschichten fest, die sich einfache Leute ausdenken und erzählen, um sich zu vergnügen (vgl. Magdanz, 2012, S. 26).

Anschließend ist ein weiterer Aspekt hervorzuheben, zumal sich der Begriff Mythos als eine Aussage zeigt. Da würde man in Verdacht geraten, ob jede Aussage ein Mythos sein darf. Deshalb muss der Begriff noch ausführlicher analysiert werden, um Missverständnisse vorzubeugen. Indem Magdanz Logos und Mythos miteinander vergleicht, weist sie auf den Unterschied der Bedeutung hin und legt fest, dass der Logos „Lehrsatz, Definition, Denkkraft und Vernunft“ bedeutet (ebd. S. 27). Im Gegensatz dazu, heißt jedoch der Mythos „eine grundsätzlich veränderbare und im Charakter gestaltbare Aussage“. Dementsprechend halten Christoph Jamme Logos und Mythos auseinander, wobei Logos als „vernünftige Rede“ und Mythos als „das autoritative Überlieferungswort“, ursprünglich „das gesprochene Wort“ bestimmt wird (ebd.).

Nun ist hier ausschlaggebend zu betonen, dass der Mythos für unterschiedliche Denker andere Bedeutungen besitzt. Der Mythos bedeutet für Losev eine Art Lebensraum, den man betreten kann; für diesen Eintritt kann man sich sogar bewusst entscheiden (vgl. ebd.

---

<sup>1</sup> Das Ammenmärchen ist „unwahre, erfundene Geschichte, die für einen naiven, leichtgläubigen Zuhörer gedacht ist“ (<https://www.duden.de/rechtschreibung/Ammenmaerchen> Abrufdatum: 08.05.2019)

S. 28). Des Weiteren erläutert er den Mythos anhand des mythischen Bewusstseins wie folgt:

„Für das mythische Bewusstsein ist der Mythos weder märchenhaftes noch transzendentes Sein. Er ist realstes, lebendigstes, unmittelbarstes und sogar sinnliches Sein. Märchen ist er für die Positivisten, aber auch nicht für alle, sondern besonders für die des 17. bis 19. Jahrhunderts“ (vgl. ebd.).

Diesem Zitat von Losev zufolge, wo Magdanz dessen Feststellung anhand der Definition des Begriffs wiedergibt, hat er für das mythische Bewusstsein keine märchenhafte oder keine transzendente Existenz. Im Kontrast dazu, hat er die realste, lebendigste unmittelbarste Existenz. Es wird deutlich, dass der Mythos sowohl von allen als auch von den Positivist<sup>2</sup> des 17. bis 19. Jahrhunderts, die sich an bewiesenen, naturwissenschaftlichen Fakten orientieren, als Märchen betrachtet wurde.

Besonders von Losev wird eine Definition vorgelegt, die unbedingt betont werden sollte. Losev stellt fest, dass der Mythos symbolisch verwirklichte Intelligenz sei. „Der Mythos ist in Worten gegebene wunderbare personhafte Geschichte“. Losev setzt für sich diese erwähnte Aussage durch eine Erörterung als Ergebnis in einem seiner Bücher fest (vgl. ebd.).

Laut Hübner haben die Mythen auch Rationalität, wie es bei den Naturwissenschaften der Fall ist. Er vertritt die Meinung, dass die Mythen von der Urgeschichte des Menschen berichten, der von Anfang an der Wille zur Verständigung des Grunds von seinem Dasein auf der Erde hat (vgl. Magdanz, Mythos und Bewusstsein, 2012, S. 141). In diesem Zusammenhang betont Norbert Bischoff, dass die Mythen sich grundsätzlich auf die frühe

---

<sup>2</sup> Da fällt zugleich der Begriff des Positivisten auf. Um die Perspektive der sogenannten Positivisten genau zu verstehen, muss der Begriff ausführlich definiert werden. Der Begriff des Positivismus stammt vom lateinischen Wort *positivus* und bedeutet *gegeben*. Er ist eine überwiegende literaturwissenschaftliche Strömung der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Der Positivismus hält sich an positiven Fakten und bewiesenen Tatsachen, überprüfbaren Theorien und historischen Kausalitäten (vgl. Wilpert, 2001, S. 626).

Geschichte eines Menschen beruhen, anstatt von der frühen Geschichte der Menschheit zu erzählen (vgl. ebd.). Hiermit ist gemeint, dass Mythen sowohl menschliche Erinnerungen als auch kindliche und jugendliche Erlebnisse beinhalten. Aufgrund dieser Definition lassen sie sich nicht als historisch, sondern allgemein biografisch betrachten. Von diesen zwei Ansichten ausgehend, gibt Magdanz eine interessante Aussage zu erkennen: der Mensch ist als Mikrokosmos wahrzunehmen. Er entsteht durch den Baustein der Menschheit bzw. des Makrokosmos, der sich auch im Mikrokosmos befindet (vgl. ebd.).

Nünning (2004) versteht unter dem Begriff Mythos „meist mündlich tradierte Erzählungen, die im Dienste einer vorwissenschaftlichen Erklärung und Beschreibung der Lebenswelt stehen und sich meist vor der Folie eines kosmischen oder übernatürlichen Bezugsrahmens abspielen“ (S. 190). Moritz erklärt folgendermaßen seine Meinung zu diesem Begriff in seinem Werk „Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten (1791)“:

„Die mythologischen Dichtungen müssen als eine Sprache der Phantasie betrachtet werden; als eine solche genommen, machen sie gleichsam eine Welt für sich aus, und sind aus dem Zusammenhang der wirklichen Dinge herausgehoben. Die Phantasie herrscht in ihrem eigenen Gebiete nach Wohlgefallen, und stößt nirgends an. Ihr Wesen ist zu formen und zu bilden; wozu sie sich einen weiten Spielraum schafft, indem sie sorgfältig alle abstrakten und metaphysischen Begriffe meidet, welche ihre Bildungen stören könnten“ (Moritz, 1791, S. 1).

Moritz hält dem obigen Zitat zufolge die mythologischen Dichtungen für ein sprachliches Mittel der Phantasie. In diesem Sinne werden sie ein Medium; sie sind ein solches sprachliches Mittel, das zugleich für sich eine Welt darstellt. Deshalb hängen sie nicht mit den wirklichen Dingen zusammen. Die Phantasie gehört der Natur dieser Dichtungen. Wenn sie „sich einen weiten Spielraum schafft“, lässt sie sich umformen und verlangt

einen Abstand von den abstrakten und metaphysischen Begriffen, um von ihnen nicht gestört zu werden. Insofern ist anzudeuten, dass die Phantasie als ein wichtiger Teil der mythologischen Dichtungen wirkt.

Jede Wissenschaft erklärt den Begriff des Mythos mit verschiedenen Aspekten. Ganz allgemein formuliert, beruft er sich auf die Epen Homers und Hesiods. Dadurch definiert man den Begriff als Götter- und Heldengeschichte<sup>3</sup> (vgl. Burdorf, Fasbender, & Moennighoff, 2007, S. 524). Der Mythos steht in einer Opposition zu „logos“, zumal er sich als „die vernünftig argumentative – die unbeweisbare, fiktional – erzählende Rede“ manifestiert (ebd. S. 524). Der Mythos ist eine Rede, die über die Verzweiflung der Wahrheit verfügt. An dieser Stelle ist von der Äußerung Platons über die Dichter zu erwähnen. Laut Platon lügen Dichter dadurch, dass sie Mythen erzählen (vgl. ebd.).

Wie oben erwähnt wurde, nehmen unterschiedliche Disziplinen bzw. Philosophen den Begriff des Mythos auf unterschiedliche Weise wahr. Für die Poetik des Aristoteles sei der Mythos „Zusammenfügung von Geschehnissen“ (ebd. S. 525). Anders formuliert, ist er von der Struktur her „der Handlungsverlauf der Tragödie“ (ebd.).

Neben der antiken Auffassung des Begriffs ist logischerweise das sich von diesem Blickwinkel durchaus unterscheidende Verständnis der Neuzeit vorhanden. An dieser Stelle entpuppt sich da eine neue Definition bzw. Wahrnehmung zum Begriff. Der Mythos hängt nicht mehr nur mit dem dichterischen Text zusammen, vielmehr mit den kollektiven Vorstellungsweisen eines Volkes, weshalb eine neue Annäherung zur Mythologie zustande kommt. Somit entsteht die Tatsache, dass der Mythos nicht die Dichtung bedeutet, sondern deren weltanschauliche Voraussetzung. Der Mythos wird mit der neuen Deutung des Göttinger Altphilologen Ch. G. Heyne, der den Terminus Fabel mit dem Begriff Mythos ersetzt, zu einem rhetorischen Schmuck (ornatus), wodurch sich

---

<sup>3</sup> Götter- und Heldengeschichten sind im „weiteren Sinne die Heldensagen d.h. das Gesamt der heroischen Überlieferung zu einzelnen Völkern oder Personen abhängig von seinen Medien“ (ebd. S. 310).

der Mythos mit geschichtsphilosophischem Denken verknüpft. Die Grundformen dieses Denkens bestehen aus zwei Modellen, und zwar aus dem Aufklärungsmodell und dem triadisch-utopischen Modell. Im ersten erwähnten Modell ist von einem Übergang vom Mythos zum Logos die Rede, womit gemeint wird, dass die Welterklärung nicht mehr mythisch, sondern wissenschaftlich dargestellt ist. Im zweiten Modell befindet sich der Mythos zu Beginn der Geschichte als „kollektives Weltverbundenheitsideal“, wovon das Mythos-Verständnis dieser Zeit bis ins 20. Jahrhundert von der deutschen Romantik geprägt ist. Mit A. Rosenberg entsteht mit seinem Werk „Der Mythos des 20. Jahrhunderts“ (1930) eine ideologiekritische Diskussion, die den Mythos als politischen Irrationalismus und Zwangscharakter auseinanderlegt. Im Vergleich zu geschichtsphilosophischen und politischen Erklärungen zum Begriff des Mythos sind ebenfalls philosophisch-anthropologische Erklärungen vorhanden. An dieser Stelle gewinnen die Erklärungen zum Begriff von Cassirer und Blumenberg an Bedeutung. Cassirer legt fest, dass neben der Sprache der Mythos den präzisen Wissenschaften als eigenen Typus der „symbolischen Formen“ zu qualifizieren ist, mit deren Hilfe der Mensch die Welt in Erfahrung bringt und wahrnimmt (ebd.). Cassirer (1990) erklärt: „Die mythische Welt befindet sich in einem gleichsam flüssigeren, wandlungsfähigeren Zustand als unsere theoretische Welt der Dinge und Eigenschaften“ (S. 130). Währenddessen bezeichnet Blumenberg den Mythos als ein erzählerisches-ästhetisches Verfahren, in dem der Mensch in Bezug auf die um ihn herum existierende Wirklichkeit eine Selbstbehauptung darzulegen versucht. Hier sollte die literaturwissenschaftliche Herangehensweise auch hervorgehoben werden: die Literaturwissenschaft analysiert die Art von der Vergegenwärtigung des Mythos in der Literatur. Sie interessiert sich an erster Stelle nicht für seine geschichtliche Entwicklung, sondern für konkrete literarische Darstellungen, die als historisch sich verwandelnde Anschauungen des Mythos‘ beherbergen (vgl. Burdorf, Fasbender, & Moennighoff, 2007, S. 525). Die Absicht ist hierbei, die oben erwähnte literaturwissenschaftliche Herangehensweise darzustellen, die den Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit bilden wird. Bemerkenswert ist die enge Beziehung zwischen dem Mythos und dem Motiv, die im nächsten Kapitel diskutiert wird.

### 1.2.2. MOTIV

Das Motiv, das aus dem lateinischen Wort „motivum“ stammt und „Gedanke“ bzw. „Einfall“ bedeutet, ist „die kleinste bedeutungsvolle Einheit eines literarischen Textes oder selbstständig tradierbares intertextuelles Element“ (Burdorf, Fasbender, & Moennighoff, Metzler Lexikon Literatur Begriffe und Definitionen, 2007, S. 514). Zum ersten Mal kam es in der Encyclopédie (1765) auf, um eine charakteristische, melodische Einheit einer musikalischen Komposition zu kennzeichnen (vgl. Horst & Daemrlich, 1995, S. 14).

Wird der Begriff in unterschiedlichen Forschungsbereichen analysiert, kommen immer wieder die sich voneinander unterscheidenden Anschauungen vor. Jedoch steht das Motiv nicht nur mit dem Gegenstand, der stofflichen Vorlage, der Grundidee und dem thematischen Element eines Kunstwerkes in Beziehung, sondern auch mit dichterischen Grundhaltungen und bildlichen Zügen. Wenn man den Begriff in verschiedenen Bereichen detailliert untersucht, fallen unterschiedliche Definitionen auf. Während das Motiv in der Musik als „die kleinste nachweisbare, charakteristische melodische Einheit und deren Variation in einem musikalischen Stück“ wahrgenommen wird, kommt dieses Wort sowohl in der Architektur, als auch in der Malerei und Plastik als ein ornamentaler bzw. figurativer Zug vor. In der bildenden Kunst demonstrieren sich die Motive als nachweisbares und formales Element durch charakteristische Struktureigenheiten, allegorische Züge, dekorative Einzelheiten und kompositorische Eigenschaften anhand der Spannung und der Bewegung (vgl. ebd.). Im Vergleich zur bildenden Kunst, können die Motive ebenfalls aus ornamentalen Gründen verwendet werden. Unter der Voraussetzung, dass Motive innerhalb eines Textes zu keiner Funktion dienen, lassen sie sich als „blinde“ oder „ornamentale Motive“ kennzeichnen (vgl. Burdorf, Fasbender, & Moennighoff, 2007, S. 514). Diese Feststellung bestätigt die Annahme, dass die in einem Text existierenden Motive immer zu einer Funktion bzw. einer Aufgabe dienen, damit sie als Motive anzuerkennen sind.

Bezüglich des Begriffs des Motivs sind unterschiedliche Anschauungen und Erklärungen vorhanden. Thompson (1946) „charakterisiert unter Berücksichtigung des mündlich überlieferten Erzählgutes das Motiv als ein Textelement, das, aus dem konkreten Zusammenhang herausgelöst, in der Tradition weiterleben kann“ (vgl. ebd.). Goethe betont in diesem Zusammenhang in seinem Werk „Maximen und Reflexionen“, dass Motive „also eigentlich Phänomene des Menscheistes, die sich wiederholt haben und wiederholen werden und die der Dichter nur als historische nachweist“ (Horst & Daemrlich, 1995, S. 14).

Terminologisch und methodisch wird der Begriff unterschiedlich verwendet. In der angelsächsischen Literatur wird der engere Begriff „motif“ neben dem generellen „theme“ benutzt, während die französische Literaturwissenschaft im Vergleich zum angelsächsischen Begriff „thème“ nutzt. Im Gegensatz zum Begriff „Stoff“ ist er nicht von feststehenden Namen, Orten oder Zeiten abhängig (wie z.B. Faust-Stoff). Die Bedeutung des Motivs bestimmt die Unterscheidung die Arten von Motiven wie z.B. Haupt- bzw. Kernmotiven, Neben- und Füllmotiven usw. (vgl. Burdorf, Fasbender, & Moennighoff, 2007, S. 514).

Zu betonen ist, dass sich Motive differenzieren können: Typen-Motive (z.B. Femme fatale), Situations-Motive (z.B. Bruderkampf), Raum-Motive (z.B. Höhle), Zeit-Motive (z.B. Frühling), sowie Ding-Motive (z.B. zerbrochener Krug) sind als geeignete Beispiele zu dieser Differenzierung zu benennen. Motive verfügen über die Fähigkeit, innerhalb eines literarischen Textes eine textkonstituierende und gliedernde Funktion zu übernehmen (Burdorf, Fasbender, & Moennighoff, Metzler Lexikon Literatur Begriffe und Definitionen, 2007, S. 514).

Betrachtet man die Geschichte des Motivs, stößt man auf die Tatsache, dass sich die vergleichende Literaturwissenschaft hauptsächlich mit der Motivgeschichte befasst. Dadurch, dass sie als Teildisziplin der vergleichenden Literaturwissenschaft anzunehmen

ist, werden Motive und Motivkomplexen in diachroner und synchroner Perspektive analysiert. Dass dieses Forschungsgebiet im Verhältnis zu anderen literarischen Elementen ziemlich neu ist, lässt sich andeuten, dass der Begriff der Motivgeschichte seit den 1920er Jahren in Gebrauch ist. Motivkataloge wurden durch die Volkslied- und Märchenforschung anhand der Märchen von J. und W. Grimm erstellt. Am Anfang dieses Forschungsgebietes beschäftigte man sich besonders mit archetypischen Grundformen mit dem Ziel, sie in Werken zu entdecken. Im Rahmen vom Positivismus gegen Ende des 19. Jahrhunderts und des frühen 20. Jahrhunderts, wurden Motive ausführlich registriert und systematisiert. Im 20. Jahrhundert wurde die Motivgeschichte durch die geistesgeschichtliche Literaturwissenschaft und die Ideengeschichte beeinflusst. Mit dem Einfluss des russischen Formalismus und des Strukturalismus schritt die Motivforschung fort, die bei der Verbindung von Motivgestaltung, Textorganisation und Gattungsmerkmalen in synchronischer Hinsicht eine Analyse ausübte (Burdorf, Fasbender, & Moennighoff, Metzler Lexikon Literatur Begriffe und Definitionen, 2007, S. 515).

Das hat zur Folge, dass Motive in diesem Kapitel, durch die erwähnten Gründe, mit dem Mythos sehr eng verbunden sind. Sie sind die Elemente, die in einem Kontext erscheinen und zu verschiedenen Funktionen dienen, je nachdem, wo und wie sie benutzt werden. Aus diesem Grund gilt das Motiv nicht nur für die Literatur, sondern auch für viele Gebiete als eines der wichtigsten Bestandteile.

### **1.2.3. SEXUALITÄT UND MYTHOS**

Sexualität steht seit tausenden Jahren immer im Mittelpunkt von Diskussionen in den verschiedenen Gesellschaften, in den verschiedenen Zeitaltern. Manche Kulturen hielten sie für natürlich; im Gegensatz dazu, war sie für die anderen Kulturen immer ein Teil von Scheu und Ignoranz. Allerdings gelingt es ihr, immer als das meistgesprochene Thema zu sein.

Wie bereits erwähnt, ist Sexualität ein Phänomen, das seit tausenden Jahren in jeder Kultur und jeder Religion als unabänderliches Thema behandelt wird. Manchmal wird sie als Element eines Glaubenssystems wahrgenommen, jedoch manchmal als etwas Böses, was man unbedingt bestrafen sollte. Es ist offenkundig, dass Sexualität auf jeden Fall ein Teil unseres Lebens ist. Hierbei könnte die Frage aufgeworfen werden, ob sie bloß als kulturelles Phänomen wahrgenommen werden sollte. Unter der Voraussetzung, dass dies der Fall wäre, würde ihre physische Natur nicht außer Acht gelassen werden?

Dass die Sexualität ein physisches Faktum ist, sollte unbedingt in Betracht gezogen werden. Deswegen wird die Anatomie des menschlichen Körpers zu einem unabdingbaren Teil der Sexualität. Freud berichtet, Anatomie sei das Schicksal (Highwater, 1992, S. 13). Anatomisch betrachtet, verfügt der menschliche Körper über die Genitalien, nach denen der Mensch als männlich und weiblich identifiziert wird. Ohne Zweifel bestimmen die Genitalien das Schicksal des Menschen und sein Leben anhand der kulturellen und gesellschaftlichen Normen, die auch vom Menschen selbst bestimmt worden sind. Diese Tatsache hat dem Menschen bestimmte gesellschaftliche Rollen und Verantwortungen zugewiesen, die von jeweiliger Kultur bzw. Gesellschaft entstanden sind. Als der Mensch mit den wissenschaftlichen Ereignissen und Weiterentwicklungen begann, die Anatomie seines Körpers zu untersuchen, gewann die Sexualität immer mehr an Bedeutung (vgl. ebd.).

Sexualität lässt sich auf verschiedene Art und Weise interpretieren. Es gibt bezüglich dieses Thema zahlreiche unterschiedliche Meinungen. Es ist jedoch offensichtlich, dass Sexualität und Natur immer in einem engen Zusammenhang miteinander stehen. Die beiden Begriffe sind Paglia zufolge als „brutale pagane Mächte“ wahrzunehmen (Paglia, 1992, S. 9).

Darüber hinaus ist Sexualität nicht nur als ein kulturelles Thema zu verstehen, sondern auch als ein psychisches Faktum. Heute gibt es Branchen, die sich besonders mit ihr

beschäftigen, und deren Natur und Auswirkungen auf den menschlichen Körper untersuchen. Sigmund Freud war ebenfalls einer derjenigen, der sich um eine ausführliche Erklärung der Sexualität bemüht hat. Er stellte fest, Anatomie sei das Schicksal (Highwater, 1990, S.13). Des Weiteren ist Freud der Meinung, dass es zwischen dem menschlichen Verhalten und dem menschlichen Körper bzw. seinem sexuellen Verhalten ein enges Verhältnis gibt. In seinem Buch „Sexualität und Mythos“ beschreibt Highwater dieses Verhältnis sehr ausführlich:

„Bei unserer Geburt identifizieren uns Eltern und Ärzte anhand des anatomischen Augenscheins unserer Genitalien als männlich oder weiblich. Die Genitalien besiegeln unser Schicksal, denn wir werden sofort den jeweiligen kulturellen Konstrukten zugewiesen, die für die Aufzucht männlicher oder weiblicher Kinder Geltung haben“ (Highwater, 1990, S. 13.).

Highwater spiegelt im obigen Zitat eine Realität wieder. Nach den Erwartungen der Gesellschaften und der Rollen, welche von der Kultur bestimmt und von Generationen zu Generationen übermittelt werden, wird das Schicksal des Neugeborenen anlässlich seiner Genitalien bestimmt. Zu unterstreichen ist, dass die Kultur auf das menschliche Leben hinsichtlich des Schicksals einen unabdingbaren Einfluss hat.

Highwater betont, dass der Mensch jeder Zeit eine andere Wahrnehmung hat. Der Schriftsteller stellt einen wichtigen Punkt dar: da viele Menschen von der Auffassung überzeugt sind, dass es in der Geschlechtlichkeit keine Uneindeutigkeit bestehen, bezieht Highwater sie auf eine Akzeptanz eines „eingeborenen, transhistorischen und transkulturellen, natürlichen Menschen“ (Highwater, 1990, S. 14). Mit dem Begriff „eingeborener Mensch“ erinnert man sich ohne Zweifel an die Archetypentheorie von Carl Jung. Die Frage kommt auf, ob diese Auffassung ein Produkt von einem kollektiven Unbewussten sein mag. Dies wird in den folgenden Kapiteln ausführlich behandelt.

Highwater spricht vom Begriff der „natürlichen Menschen“. Er hebt hervor, dass der Begriff erst im 17. Jh. geschaffen sei und fundiert die Basis für die Ansicht des natürlichen und unnatürlichen Verhaltens. „Die Starre solcher Begriffe und Regeln verschafft uns auch eine Empfindung von Transzendenz und Zweckhaftigkeit“ (ebd.)

Geschichtlich betrachtet, kann angedeutet werden, dass die Sexualität, wie bereits oben erwähnt, in vielen Kulturen auf die eine oder andere Weise diskutiert wird. Die ersten wissenschaftlichen Versuche beziehen sich auf das 17. Jahrhundert, das von Highwater zugleich angesprochen wird, weil er dieses erwähnte Jahrhundert für wichtig hält. Er teilt den Gedanken des Wissenschaftshistorikers Thomas S. Kuhn, der darlegt, dass das Denken sowohl von der metaphorischen Einsicht der Newtonschen Mechanik gekennzeichnet ist, als auch von den zahlreichen fundamentalen Ideen jener Epoche in den unterschiedlichen Bereichen, ebenso in den Wissenschaften Biologie, Religion, Ethik, Kunst und Politik (vgl. ebd. S. 15).

Des Weiteren nennt Highwater Thomas Hobbes, der in dieser Zeit gegen die Autorität des Staates einen politisch-wirtschaftlichen Imperativ gestellt hat. Hobbes verknüpft dadurch den Widerstreit zwischen dem „natürlichen Instinkt“ und der „zivilisierten Beschränkungen“ mit dem Konflikt „zwischen dem Staat und seinen inneren Dissidenten“ (ebd.). An dieser Stelle wird der Staat als Zivilisation verstanden; währenddessen sind die inneren Dissidenten als Instinkt wahrzunehmen. Die Philosophie wurde durch die Philosophen der Romantik weder unterstützt noch aufgegeben. Im Laufe der Zeit ist sie jedoch in eine Lehre verwandelt. Von der Hobbesschen Philosophie ausgehend, formte Sigmund Freud diese Denkweise um. Freud verstand den Hobbesschen Kampf auf zwei verschiedenen Ebenen: als den Widerstreit zwischen Geist (Zivilisation) und Sexualität (Instinkt) und als Auseinandersetzung zwischen Eltern und Kind (vgl. S. 15f.). „Die Freudsche Auffassung verlieh der Vorstellung Auftrieb, dass wir nur insoweit zivilisiert sind, als es uns gelingt, unsere animalischen und sexuellen Instinkte zu unterdrücken“ (ebd. S.16).

Unterdrückt oder nicht unterdrückt, befindet sich die Sexualität fast überall im menschlichen Leben. Camille Paglia (1992) versucht in ihrem Werk „Die Masken der Sexualität“ die kulturellen, mythologischen und philosophischen Tendenzen des Begriffs anhand des abendländischen Blicks ausführlich zu erläutern. Laut Paglia sei Sexualität symbolbeladen wie die Kunst (vgl. Paglia, 1992, S. 15). Sie legt dar, dass Geschlecht und sexuelles Verhalten von Erwachsenen immer mit den Vorstellungen verknüpft sind, die „durch vergangene Realitäten rituell festgelegt“ sind (ebd.). Anders als andere Lebewesen, sind die Menschen die Einzigen, bei denen tierischer Instinkt und das Bewusstsein miteinander verbunden sind. Paglia vertritt des Weiteren die Meinung, dass ein rein körperliches, angstfreies sexuelles Verhältnis in der westlichen Kultur nicht möglich ist. Die „Schattenbilder der Psyche“ kennzeichnen jeden erotischen Reiz oder jede Form der Berührung (vgl. ebd.).

### **1.3. DER BEGRIFF DES ARCHETYPUS**

„Archetypen“ und „Kollektives Unbewusstes“ sind bedeutende Gedankenbilder, die im Buch „Die Archetypen und das kollektive Unbewusste“ vom schweizerischen Psychiater Carl Gustav Jung ausführlich geschildert sind. In diesem Kapitel wird beabsichtigt, auf die Frage einzugehen, was die Archetypen sind und was Jung im Hinblick auf diesen Begriff feststellt. Die Archetypentheorie ist in diesem Sinne der Kernbereich dieses Teils, weil diese vorliegende Arbeit auf der Grundlage der Archetypentheorie beruht.

Wörtlich analysiert stammt der Archetyp, dem DUDEN Fremdwörterbuch zufolge, von dem lateinischen Wort „archetypus“ und bedeutet „zuerst geprägt“. Da gibt es zweierlei verschiedene Verwendungen, und zwar in der Philosophie und der Psychologie. In der Philosophie heißt der Begriff „Urbild“ und „Urform des Seienden“. Als zweite Bedeutung, nämlich in der Psychologie, ist die Erklärung mit Carl Gustav Jung gekennzeichnet und die Archetypen sind somit „die Komponente des kollektiven Unbewussten im Menschen, die die ererbte Grundlage der Persönlichkeitsstruktur bildet sowie Urbild und Musterbild“(Jung, 1992, S. 12).

Vor einer detaillierten Erklärung des jeweiligen Wortes weist Jung in seinem Buch erstens auf den Begriff „das Unbewusste“ hin. Er erwähnt, nachdem die philosophische Idee des Unbewussten, die C.G. Carus und E. v. Hartmann zwecks Materialismus und Empirismus entwickelt hatten, untergegangen war, kam der Begriff in der Psychologie langsam zum Vorschein, „wo sich der Begriff darauf beschränkt, den Zustand verdrängter oder vergessener Inhalte zu bezeichnen“ (Jung, 1995, S. 13).

Das Unbewusste ist ein reicher Ausdruck, den man hauptsächlich im psychologischen Bereich zu erklären versuchte. Für Freud heißt der Begriff „der Sammelort der vergessenen und verdrängten Inhalte“ (Jung, 1992, S. 13). Im Vergleich untersucht Jung „das Unbewusste“ auf zweierlei Ebenen, einerseits die oberflächliche, andererseits die tiefere. Die oberflächliche Ebene beinhaltet persönliche Erfahrungen und Erwerbungen, weswegen sie als „persönliches Unbewusste“ genannt wird. Auf der tieferen Ebene sind diese Erfahrungen und Erwerbungen nicht mehr persönlich, sondern angeboren. Aus diesem Grund wird es von Jung als „kollektives Unbewusste“ benannt. Dementsprechend stellt der Schweizerische Psychiater fest, dass er den Begriff „des kollektiven Unbewussten“ absichtlich gewählt habe, denn das Unbewusste sei nicht individueller, sondern allgemeiner Natur. Anstelle persönlicher Psyche erheben sich damit die Inhalte und Verhaltensweisen, welche in jedem identisch sind, wobei eine allgemeine Grundlage übernatürlicher Natur gemeint wird (vgl. ebd.).

Zur Erklärung des Unbewussten benutzt Jung einige Formulierungen. Nach seiner Auffassung könne von einer seelischen Existenz gesprochen werden, wenn es nur über bewusstseinsfähige Inhalte verfüge. Für ihn stehen die Inhalte des persönlichen Unbewussten als „gefühlbetonte Komplexe“ im Schwerpunkt, während er die Inhalte des kollektiven Unbewussten als „Archetypen“ kennzeichnet (vgl. Jung, 1995, S. 14).

Hier kommt die Frage auf, ob C.G.Jung der erste Denker ist, der diesen Begriff genannt hat. Die folgende Erklärung beweist, dass er nicht der einzige ist. Diesen Ausdruck

„archetypus“ beobachtet man schon bei Philo Iudaeus im Verhältnis zum „imago Dei“ im Menschen. Irenaeus spricht über Archetypen in seinem Werk „Adversus omnes haereses“ und „Corpus Hermeticum“, wo er Gott als „to archetipon fos“ mit anderen Worten „das archetypische Licht“ nennt. Sowohl bei Dionysius Areopagita zeigt sich der Begriff in „De caelesti hierarchia“ als auch bei Augustinus, zwar nicht der Begriff selbst aber seine Idee in „De diversis quaestionibus“. Es sollte hier auch nicht unerwähnt bleiben, dass sich der „Archetypus“ in einem engen Verhältnis zum platonischen „eidos“ befindet, mit anderen Worten in „Form“ steht, wenn es im Rahmen vom kollektiven Unbewussten um altertümliche bzw. urtümliche Typen geht, woraus die allgemeinen Gedankenbilder entstehen (vgl. ebd. S. 14).

Archetypen verfügen ebenfalls über andere bedeutende Ausdrucksformen, und zwar die der Märchen und Mythen. Hier muss verstanden werden, dass diese Formen seit längerer Zeit übermittelt wurden. Das Wort „Archetypus“ lässt sich als „répresentations collectives“ wahrnehmen, die auf psychische Inhalte deuten und auf direkte seelische Konstellationen hinweisen.

#### **1.4. MYTHUS UND MÄRCHEN**

Jung nimmt den Mythos und das Märchen als eine andere Art des Ausdrucks an. Beachtenswert ist, dass der Mythos und das Märchen zusammen behandelt werden sollten. Dass sie hauptsächlich die Übermittlungen von bestimmten Kulturen und Zeitaltern sind, ist als gemeinsame Eigenschaft der beiden Begriffe anzusehen. Dieser Aussage zufolge darf festgelegt werden, dass der Archetypus über solche psychischen Inhalte verfügt wie Träume und Visionen, welche in Märchen und Mythen zu beobachten sind.

Wie oben erklärt, erscheint der Archetypus in Märchen und Mythen. Demzufolge steht er mit diesen in einem Zusammenhang, denn Mythen und Märchen besitzen die Gemeinsamkeit, dass sie in längeren Zeitspannen immer wieder übermittelt werden,

weswegen sie im übertragenen Sinne den Archetypen Obdach gewähren. Direkt bezieht sich das Wort der „Archetypen auf *répresentations collectives*, indem es nämlich nur jene psychischen Inhalte bezeichnet, welche noch keiner bewussten Bearbeitung unterworfen waren, mithin also eine noch unmittelbare seelische Gegebenheit darstellen“ (Jung, 1995, S. 15). Der Archetypus ist eng verknüpft mit dem geschichtlich Gewordenen. Im Vergleich zu Mythen berichtet Jung, dass ihr direktes Scheinbild, das man in Träumen und Visionen beobachtet, eher individueller und unverständlicher oder naiver sei. Der Archetypus besitzt einen unbewussten Inhalt und er wird im Sinne des jeweiligen Bewusstseins vom Individuum bewusst wahrgenommen (vgl. ebd.).

Mythen sind nichts anderes als psychische Offenbarungen, die aus der Seele des Individuums entstehen. Der Mensch bedarf von seiner Natur aus einer seelischen Erklärung von Geschehnissen und Sachverhalten. Für ihn reicht es nicht aus, die Sonne beim Auf- und Untergehen zu sehen, sondern ist es ihm unerlässlich, die Sonne mit Gottheiten oder Helden zu assoziieren (vgl. ebd.).

Solche mythisierten Naturvorgänge, wie Sommer, Winter, Mondwechsel und Regenzeiten, scheinen dem Menschen als Allegorien zu dienen, worunter Jung eine Paraphrasierung eines bewussten Inhaltes versteht sowie ein Symbol darstellt für eine einwandfrei beste Form eines solchen Inhalts, der erst vermutet, aber noch unentdeckt und unbewusst ist. Zu betonen ist, dass der Mensch solche Naturvorgänge als symbolische Ausdrücke wahrnimmt und ihnen Bedeutungen zuweist. Damit gewinnt sein inneres und unbewusstes Drama eine Form, die er besser wahrnehmen kann. Dafür darf Astrologie als geeignetes Beispiel benannt werden. Bei ihr ist es, üblich sowohl den Sternen die psychologische Charakterologie zuzuweisen, als auch sie und ihre Verhältnisse untereinander zu kommentieren (vgl. Jung, 1995, S. 16).

Des Weiteren können Bilder im Rahmen vom Begriff des Archetypus angesprochen werden. Bilder wurden in der Geschichte nicht nur zu einer vom Menschen meist

verwendeten Art, sondern auch zu einem wichtigen Mittel der Glaubenssysteme. Es ist deutlich erkennbar, was für die primitiven Lehren gewiss ist, gilt es auch für eine große Menge von den herrschenden Weltreligionen. Alle Glaubenssysteme benutzen mehr oder weniger Bilder, die dem Menschen die heiligen Schriften und Lehre mitteilen (vgl. ebd. S. 17.). Aus diesem Grund haben Bilder auch solche Funktionen, archetypische Vorstellungen den Menschen der verschiedenen Zeitalter zu übermitteln.

### **1.5. DER BEGRIFF DES KOLLEKTIVEN UNBEWUSSTEN**

Der Begriff des kollektiven Unbewussten sollte unterschiedlich analysiert werden als das persönliche Unbewusste, zumal hier von keinen persönlichen Erfahrungen und individuellen Erwerbungen die Rede ist. Wenn zwei Begriffe miteinander verglichen werden, bildet das persönliche Unbewusste hauptsächlich die zu einer Zeit bewussten Inhalte heraus, welche jedoch aus dem Bewusstsein verlorengegangen sind, da sie entweder vergessen oder beiseitegeschoben worden sind. Währenddessen gelten diese bereits erwähnten Merkmale für das kollektive Unbewusste gar nicht. Das kollektive Unbewusste ist nie im Bewusstsein vorhanden und nicht mit den individuellen Erwerbungen, sondern mit der Vererbung dieser Inhalte verbunden (vgl. Jung, 1995, S. 55).

Der Archetypus ergänzt den Begriff des kollektiven Unbewussten und manifestiert sich in bestimmten Formen in der Psyche. Diese Formen werden von verschiedenen Perspektiven unterschiedlich genannt. Für die mythologische Forschung gelten sie als „Motive“; in der Psychologie erscheinen sie als Lévy-Bruhls Begriff „répresentations collectives“. Darüber hinaus sind diese Formen für die vergleichende Religionswissenschaft „Kategorien der Imagination“, während sie Adolf Bastian zufolge „Elementar- oder Urgedanken sind“ (ebd.).

C. G. Jung stellt seine These über das kollektive Unbewusste folgendermaßen fest:

„Im Unterschied zur persönlichen Natur der bewußten Psyche gibt es ein zweites psychisches System, von kollektivem, nicht-persönlichem Charakter, neben unserem Bewußtsein, das seinerseits durchaus persönlicher Natur ist und das wir – selbst wenn wir das persönliche Unbewußte als Anhängsel hinzufügen – für die einzig erfahrbare Psyche halten. Das kollektive Unbewußte entwickelt sich nicht individuell, sondern wird ererbt. Es besteht aus präexistenten Formen, Archetypen, die erst sekundär bewußtwerden können und den Inhalten des Bewußtseins festumrissene Form verleihen“ (Jung, 1985. S. 56).

Jungs Zitat zufolge behandelt er den Begriff des Archetypus nicht allein; darüber hinaus hebt er einen zweiten Begriff hervor, und zwar „das kollektive Unbewusste“, für die persönlichen Formen gar nicht von Bedeutung sind und es unbedingt kollektiv sein sollte. Er betont, dass das kollektive Unbewusste durch Vererbung übermittelt wird. Die bereits existierenden Formen und Archetypen, die dann bewusst zu werden vermögen und den Inhalten des Bewusstseins vorgezeichnete Figur verschicken.

## **1.6. DIE PSYCHOLOGISCHE BEDEUTUNG DES KOLLEKTIVEN UNBEWUSSTEN**

Die Psychologie orientiert sich hauptsächlich an den Personen. Ihre ätiologischen, anders formuliert, begründenden und ursächlichen Gesichtspunkten, misst sie immer persönlich bei. Nicht zu vergessen ist, dass Psychologie bestimmte biologische Faktoren beachtet, z.B. den sexuellen Instinkt oder den Drang der Selbstbehauptung. Kein Zweifel ist sie eine erklärende Wissenschaft. Nichtsdestoweniger analysiert sie die Gemeinsamkeiten, die der Mensch und die Tiere haben, und zwar die Instinkte. Jung betont insofern die Bedeutung von Instinkten, wodurch er zu erklären versucht, dass Instinkte nicht-persönliche, allgemein verbreitete und Vererbung betreffende Faktoren seien. Des Weiteren seien die Instinkte charakteristisch gestaltete Triebkräfte, die beabsichtigen, dem Bewusstsein innewohnend zu sein, bevor sie bewußtwerden (vgl. Jung, 1995, S. 56).

Jung fragt sich in seiner Erörterung bezüglich des kollektiven Unbewussten, ob universale Formen existieren. Er ist davon überzeugt, dass sie dem kollektiven Unbewussten entsprechen, wenn es sie überhaupt gibt. Er versucht dementsprechend zu erörtern, ob es Archetypen existieren. Jung beschreibt das kollektive Unbewusste mit einem Beispiel von Leonardo da Vinci, indem er auf Freud und seine Diskussion bezüglich des Gemäldes von da Vinci verweist. Das Gemälde ist bekannt mit dem Namen „Sankt Anna und dem Christuskind“. Es wird festgestellt, dass Leonardo selbst zwei Mütter hatte. Das bezieht sich auf das Motiv der zweifachen Abstammung von menschlichen und göttlichen Eltern. Da wird an die mythische Geschichte von Herakles erinnert, der von Hera unwissentlich adoptiert wurde und damit die Fähigkeit der Unsterblichkeit errungen hat. Den ähnlichen Zustand könnte man in Ägypten als Ritual beobachten. Der Pharaos ist nicht nur eine menschliche, sondern auch eine göttliche Figur, dessen zweifache Geburt in einem ägyptischen Tempel an Wänden mit Bildern geschildert wurde. Den gleichen Fall gibt es im Christentum. Es ist gewiss, dass man im Christentum glaubt, dass Christus zweimal geboren sei. Er erhält seine Wiedergeburt im Wasser und im Geiste. Hervorzuheben ist, dass der Taufbrunnen im römischen Kult ebenfalls als „uterus ecclesiae“, wie Gebärmutter, in Erscheinung tritt. Überdies ist dieses Motiv heute auf Taufpaten bezüglich, die im Englischen als „godfather“ und „godmother“ genannt werden (vgl. ebd. S. 57f.).

Des Weiteren verknüpft Jung den Archetypus mit der Mythologie – vor allem mit der Göttin Geier. Er legt das Geiersymbol anhand des bereits erwähnten Beispiels von Leonardo da Vinci dar. Dadurch, dass er das Buch Horapollon zitiert, verweist er auf einen von Freud geschriebenen Artikel, in dem Freud das Geiersymbol behandelt. Im Artikel geht es um das Geiersymbol und das griechische Wort „pneuma“, den Wind. Da erfährt man, dass Geier weibliche Figuren darstellt und sie sich symbolisch als Mutter verstehen lassen. Was hier betont werden sollte, ist, dass Geier durch den Wind begrüßt wird. Dieses Wort ist nichts anderes als das griechische Wort „pneuma“, das im Christentum seinen ganzen Einfluss eingesetzt und die Bedeutung Geist bekommen hat. Interessanterweise hat „pneuma“ im Bericht über Pfingstwunder eine Doppelbedeutung von Wind und Geist. Nach der Ansicht Jungs bezieht das sich auf die heilige Maria, die

„vom pneuma empfang“, was gewissermaßen wie Geier erscheint. Horapollo zufolge steht Geier in Verknüpfung mit Athene, die vom Gehirn des Zeus, des höchsten Gottes, entsprossen ist. Aus diesem Grund gibt es ein Verhältnis zwischen Marias Jungfräulichkeit und Athenes Geburt (vgl. ebd. S. 59). Während Athene durch ihre Geburtsart eine mythologische geistige Figur darstellt, hat die heilige Maria dementsprechend eine geistige Mutter-Rolle.

### 1.7. ARCHETYPUS „GROSSE MUTTER“

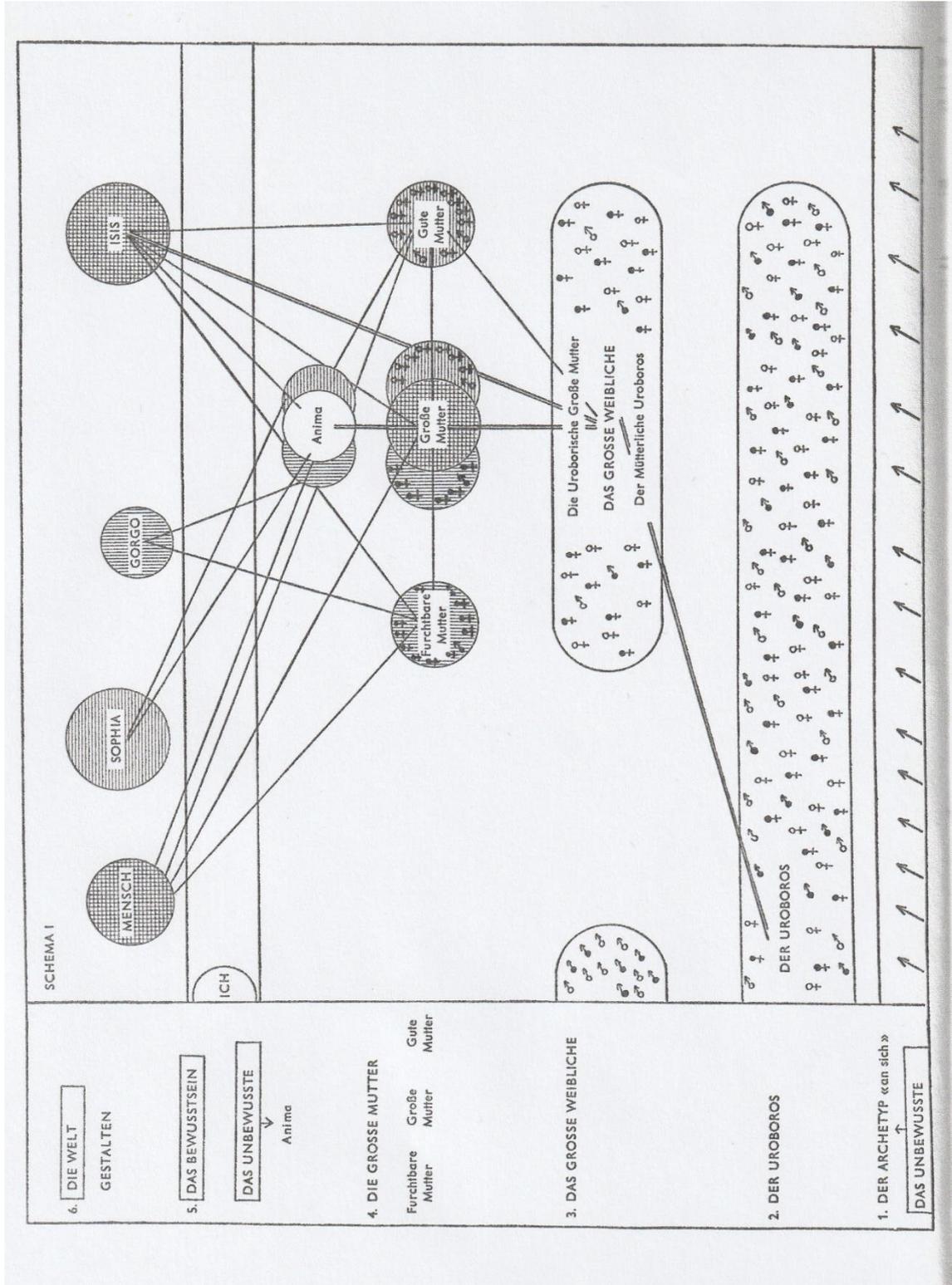
Der Begriff der Großen Mutter entstammt der Religionsgeschichte und beherbergt verschiedene Formen des Typus einer Muttergöttin. Jung versucht, diesen Begriff mit Formen zu erklären:

„Wie jeder Archetypus, so hat auch derjenige der Mutter eine schier unabsehbare Menge von Aspekten. Ich erwähne nur einige typischere Formen: die persönliche Mutter und Großmutter; die Stief- und Schwiegermutter, irgendeine Frau, zu der man in Beziehung steht, auch die Amme oder Kinderfrau, die Ahnfrau und die Weiße Frau, in höherem, übertragenem Sinne die Göttin, speziell die Mutter Gottes, die Jungfrau (als verjüngte Mutter, zum Beispiel Demeter und Kore), Sophia (als Muttergeliebte eventuell auch Typus Kybele-Attis, oder als Tochter-{verjüngte Mutter-}Geliebte); das Ziel der Erlösungssehnsucht (Paradies, Reich Gottes, himmlisches Jerusalem); in weiterem Sinne die Kirche, die Universität, die Stadt, das Land, der Himmel, die Erde, der Wald, das Meer und das stehende Gewässer; die Materie, die Unterwelt und der Mond, in engerem Sinne als Geburts- oder Zeugungsstätte der Acker, der Garten, der Fels, die Höhle, der Baum, die Quelle, der tiefe Brunnen, das Taufbecken, die Blume als Gefäß (Rose und Lotus); als Zauberkreis (Mandala als Padma) oder als Cornucopiatypus; im engsten Sinne die Gebärmutter, jede Hohlform (zum Beispiel Schraubenmutter); die Yoni; der Backofen, der Kochtopf; als Tier die Kuh, der Hase und das hilfreiche Tier überhaupt“ (Jung, ebd. S.96).

Im obigen Zitat kann verdeutlicht werden, dass es zum Verständnis des Mutterarchetypus verschiedene Aspekte gibt. Jung äußert etliche Formen von der Mutter: die persönliche Mutter und die Großmutter, Stief- und Schwiegermutter. Dann nennt er die Frau und den Zusammenhang mit der Göttin. Interessanterweise verknüpft Jung den Mutterarchetypus nicht nur mit weiblichen Figuren, sondern auch mit Gebäuden wie z.B. die Kirche, die

Universität, die Stadt und dann mit Orten, wie z.B. das Land, der Himmel, die Erde, der Wald, das Meer und das stehende Gewässer. Es ist hier auffallend, dass er das Gewässer nicht als Oberbegriff benutzt, sondern er betont, dass das Gewässer stehend sein soll. Dazu fügt er auch noch die Unterwelt und den Mond hinzu. Im Weiteren gibt es noch Elemente der Natur, die mit dem Ackerbau oder Pflanzen zu tun haben. Anschließend wird der Mutterarchetypus mit jeder Hohlform verknüpft. Dadurch werden seine Aspekte ausführlich erwähnt.

Neumann (1985) versucht, mithilfe eines Schemas zum Großen Weiblichen und zur Großen Mutter, die Entwicklung des Mutterarchetypus darzustellen. Zu Beginn erklärt Neumann einige Grundbegriffe wie z.B. den Uroboros, um die Elemente im Schema (siehe Tabelle 1 auf der Seite 40) besser zu verstehen.



**Tabelle 2:** Die Entwicklung des Mutterarchetypus (Neumann, 1985. S. 32).

Der Uroboros ist das Bild der Kreisschlange, die sich in den Schwanz beißt und er ist somit das Symbol des psychischen Anfangszustandes. Er symbolisiert darüber hinaus die Ursprungssituation, in der sich das Bewusstsein und das Ich des Menschen noch nicht entwickelt haben. Der Uroboros wird daher als Große Runde symbolisiert, denn es enthält den Gegensatz des Ursprungs, in dem sich die Vermischung von positiven und negativen, männlichen und weiblichen, bewusstseinszugehörigen und bewusstseinsfeindlichen und unbewussten Elementen befindet (vgl. Neumann, 1985, S. 33). Aus diesem Grund sieht Neumann den Uroboros als „Symbol der Ungeschiedenheit des Chaos, des Unbewussten und der Totalität der Psyche, die vom Ich als Grenzerfahrung erlebt wird“ (ebd. S.34). Neumann nimmt die uroborische Ganzheit als Symbol der Ureltern, die miteinander vereinigt sind, wahr. Daraus lösen sich die Figuren des Großen Vaters und der Großen Mutter heraus, wodurch der Urarchetyp entsteht. Wenn das Schema analysiert wird, wird ersichtlich, dass es einige Perspektiven gibt, die erklärt werden müssen. Es gibt im Schema drei Schichten: das Unbewusste, das Bewusstsein und die Welt. Unser Fokus liegt aber vor allem auf dem Unbewussten.

1. ist die unanschauliche Wirklichkeit und Wirksamkeit des „Archetypus an sich“. (ebd.)
2. Der Uroboros. Im Schema wird nur seine rechte Hälfte gezeigt, zumal da nur die Entwicklung seiner weiblichen Seite dargestellt wird. Der Uroboros hat vier Symbol-Elemente: männlich positiv , weiblich positiv , männlich negativ  und weiblich negativ . Sie alle wirken ungeordnet nebeneinander, d.h. das zur Ursprungs-Situation gehörende kleine Ich erfährt weiblich mütterlich Schützendes () und gleichzeitig tötend Aggressives (). Dasselbe das Uroboros-Symbol tragende Objekt kann gleichzeitig weiblich Einschluckendes () wie auch sein Bewusstsein und Ich tatkräftig Stützendes () erfahren. Das Vermischen aller Elemente führt zur „Unverständlichkeit“ der Situation, die vom Bewusstsein nicht angemessen wahrgenommen werden kann, und drückt sich in

der Bild-Paradoxie der Symbole aus. Hier muss darauf hingewiesen werden, dass die Zahl der Elemente keine Bedeutung hat (vgl. ebd.).

3. Eine Trennung von dem Großen Weiblichen und dem Großen Männlichen ist hier eingetreten. Das Große Weibliche hat Linien des „mütterlichen Uroboros“ und der „uroborischen Großen Mutter“. Es hat grundlegend die Elemente des Weiblichen (♀, ♀), ist dennoch ordnungslos und daher enthält es unerfassbar ein erlebendes Ich. Dieser „Urarchetyp“ des Weiblichen verfügt neben den weiblichen über positive und negative männliche Determinanten (♂, ♂) (vgl. ebd.).
  
4. Aus dem Archetyp ist die konfigurierte Gestalt der „Großen Mutter“ herausgetreten, wovon bei der Sichtbarkeit der Ordnung von den Elementen die Rede ist. Die Große Mutter hat hier drei Gestalten: gute, furchtbare und gut-böse Mutter. Die guten weiblichen (und männlichen) Elemente gestalten nicht nur die „Gute Mutter“, sondern auch die die negativen Elementen enthaltende „Furchtbare Mutter“. Darauf muss hingewiesen werden, dass sich die „Furchtbare Mutter“ aus der Einheit der „Großen Mutter“ herauslösen kann. Die dritte Gestalt ist die der „Großen Mutter“, die gut-böse ist und in der die positiven und negativen Attribute beherbergt sind. Somit bilden Große Mutter, Gute Mutter und Furchtbare Mutter eine „archetypische Gruppe“, die einander zusammengehören (vgl. ebd.).
  
5. Die Ebene des zwischen die Welt und das Unbewusste eingeschalteten Bewusstseins ist die fünfte Schicht des Schemas. Das Ich ist das Zentrum des Bewusstsein-Systems. Die archetypischen Konstellationen des Unbewussten können durch das Ich direkt oder indirekt geschaut oder erfahren werden. Die können durch das Ich dadurch direkt erfahren werden, dass sie durch das Ich auf

der inneren Projektionsebene als psychische Bilder wahrgenommen werden. Im Weiteren können sie dadurch indirekt wahrgenommen werden, dass sie durch das Ich in ihrer Projektion auf die Welt erlebt werden (vgl. ebd.). Die Frage, die gestellt werden kann, wie der moderne Mensch diese Projektionen erleben kann, wird beantwortet wie folgt: Neumann stellt anhand dieses Schemas fest, dass der moderne Mensch mit seinem reflektierenden Bewusstsein von einer direkten psychischen Erfahrung spreche, wenn ein Inhalt der Psyche, z.B. ein Archetyp, im Traum, in einer Vision oder in der Phantasie auftauche. Um eine indirekte psychische Erfahrung handle es sich für uns dann, wenn ein an sich psychischer Inhalt als zur Außenwelt gehörig erfahren werde, z.B. ein Dämon als lebender Geist eines Steines, eines Baumes usw. (ebd. S. 36).

6. Die sechste Schicht lässt sich als außerpsychisch annehmen, weil sie als „Welt“ bezeichnet wird. Der Ausschnitt weist auf die Welt hin nur, „soweit sie als äußere Projektionsebene, auf der die projizierten inneren Bilder erfahren werden, auftritt“ (ebd.).

Neumann (1985) erläutert den Erfahrungsprozess der archetypischen Bilder durch das Bewusstsein. Seiner Erläuterung zufolge werden durch das Bewusstsein die archetypischen Bilder in der „Welt“ indirekt erfahren, besonders an Gestalten oder an Personen. Die Situationen, Einzelobjekte und Symbole werden von Neumann an dieser Stelle nicht berücksichtigt. Unter der Erfahrung an „Gestalten“ versteht Neumann hauptsächlich die Erfahrung von „Gottheiten“ (vgl. ebd.). Im Schema stellt er es an drei weiblichen Gottheiten dar: an der ägyptischen Isis, an der vorgriechisch-griechischen Gorgo und an der Sophia, der Weisheit, einer hellenistisch-jüdisch-christlichen Figur (ebd.).

Neumann unterstreicht, dass die Persönlichkeit bzw. das Ich die Götter-Gestalten als „außen“ wahrnimmt. Anders formuliert werden sie durch das Ich als „wirklich“

bezeichnet. Von diesem Ausdruck ausgehend weist er auf die Griechen hin, für die der Olymp und seine Götterwelt als „außen“ annehmen. In der Tat betrachtet sie Neumann als „innere“ psychische Wirklichkeit des Griechentums, denn für ihn sind die „Gestalten“ psychologisch gesehen „die Projektionsgebilde des Innen-Raumes“, was im Schema durch die Striche angedeutet wird, welche sich die archetypischen Strukturen im Unbewussten zusammenbringen (vgl. ebd.). Darum kommt Neumann zu dem Ergebnis, dass die schlangenumflatterte Schreckensfigur der Gorgo, deren Anblick einen zu Stein erstarren lässt, eine Projektion des „Furchtbaren“ und die Sophia eine solche der „Guten“ Mutter seien. Die Gestalt der Isis dennoch, welche Züge der furchtbaren mit solchen der guten Mutter in sich vereinige, entspreche dem Archetyp der Großen Mutter. Darüber hinaus seien in ihrer Figur Andeutungen des Urarchetyps des „großen Weiblichen“ und des „Uroboros“ nachweisbar (ebd.).

Abgesehen von den außermenschlichen „Gestalten“ kann die indirekte Erfahrung des Archetyps auf gleiche Art und Weise an Personen, auf die die Archetypen projiziert werden, erlebt werden. Neumann berichtet, dass derartige Projektionsphänomene für die Normalentwicklung ebenso wie für die Entstehung und die Therapie psychischer Erkrankungen eine entscheidende Bedeutung trügen (vgl. ebd. S. 37).

Wie oben ganz ausführlich beschrieben worden ist, verdeutlicht Neumann mithilfe eines Schemas die detaillierte Gestaltwerdung des Großen Weiblichen und des Mutterarchetypus. Dadurch zielt er darauf ab, hinsichtlich des Mutterarchetypus einen Überblick zum Bewusstsein und Unbewusstsein zu schaffen, indem er die Entwicklung der Götter-Gestalten und die Wahrnehmung des menschlichen Bewusstseins schematisch erläutert. Nicht zu übersehen ist, dass immer von der Tatsache ausgegangen wird, dass der Frühmensch die Gottheiten immer als Gestalten der Außenwelt angenommen hat. Neumann versucht hier zu beweisen, dass diese Tatsache hauptsächlich eine psychische Entwicklung ist.

## 1.8. DIE CHARAKTERE DES WEIBLICHEN NACH NEUMANN

Neumann unterscheidet zwei Charaktere des Weiblichen: „den weiblichen Elementar- und den weiblichen Wandlungs-Charakter“. Durch diese Unterscheidung versucht er, hinsichtlich der beiden Charaktere die Darstellung des Weiblichen, und ferner die gleichmäßige Interpretation nicht nur der Eigenerfahrung des Weiblichen an sich selbst, sondern auch der Erfahrung des Männlichen am Weiblichen anzustellen (vgl. Neumann, S. 39).

Neumann behauptet, dass in jedem Menschen gegengeschlechtliche Instanzen vorhanden seien, welche im psychologischen Sinne als hermaphroditisch betrachtet werden könnten. Dies ermögliche aber auch eine innere „Eigenerfahrung“ des Gegengeschlechts. Anhand dieser Aussage vertritt Neumann die These, dass der Mann ebenso eine unbewusste innere Erfahrung des Weiblichen besitze, wie die Frau eine solche des Männlichen. Er erklärt diese Aussage in dem unten stehenden Zitat:

„Dies wird deutlich, wenn die Kultursituation durch die psychologische Dominanz des einen Geschlechts geprägt wird, wie im Matriarchat oder im Patriarchat. Wir finden dann, dass im Patriarchat, wie an anderem Ort dargestellt wurde, trotz der Verschiedenheit der Psychologie bei Mann und Frau die männliche Position des Bewusstseins und seine Entwicklung auch für die moderne Frau gilt, die ein zeitgenössisches Bewusstsein entwickeln kann und entwickelt hat. Ebenso gilt umgekehrt, dass in einer Situation, in der die Psychologie des Matriarchats dominiert, die weibliche Psychologie des „matriarchalen Bewusstseins“ auch für den Mann wirksam wird“ (Neumann, S. 39).

Im obigen Zitat erläutert Neumann, dass die bereits erwähnte Eigenerfahrung in einer Kultur offensichtlicher wird, die von einem Geschlecht psychologisch dominiert wird. Er nennt Matriarchat oder Patriarchat als Beispiel. Er legt dar, auch wenn die Psychologie bei Mann und Frau durchaus verschieden sei, sei die männliche Lage des Bewusstseins und dessen Entwicklung im Patriarchat ebenfalls für die moderne Frau gültig, durch die an einem Ort, wo die Dominanz des Matriarchats herrscht, gelte die weibliche Psychologie des matriarchalen Bewusstseins für den Mann.

Das „Große Runde“ im Weiblichen erscheint als großes Enthaltendes und tendiert dazu, das, was aus ihm entsteht, festzuhalten und es wie eine ewige Substanz innezuwohnen (vgl. ebd. S. 40). Das betrachtet Neumann als Elementarcharakter des Weiblichen. Alles, was aus ihm geboren ist, gehöre zu ihm, bleibe ihm untertan und auch wenn das Einzelne selbstständig werde, relativierte das Große Weibliche diese Selbstständigkeit zu einer unwesentlichen Variante des immer Seienden, das es selber sei (ebd.).

Hinsichtlich des Elementarcharakters des Weiblichen bemerkt Neumann nachdrücklich, dass er überall augenfällig sei, wo er das Unbewusste dominiere. Neumann vertritt die Meinung, dass der Elementarcharakter über den bestimmenden Faktor des „Mütterlichen“ verfügt. „Das Ich, das Bewusstsein, der Einzelne sind ihm gegenüber, unabhängig davon, ob sie männlich oder weiblich sind, kindlich, unselbständig und abhängig“ (ebd.). An dieser Stelle ist die Funktion des Elementarcharakters enthalten. Auf der einen Seite kommt er als positiv im Schutzgeben, Nähren und Wärmen vor; auf der anderen Seite als negativ im Verstoßen und Leiden des Mangels (vgl. ebd.).

Vergleicht Neumann den Elementarcharakter mit dem Wandlungscharakter des Weiblichen, betont er, dass der Elementarcharakter genauso doppelsinnig und relativ ist wie der Wandlungscharakter. Damit bezweckt Neumann auf zwei Aspekte des Elementarcharakters hinzuweisen, d.h. auf dessen „guten“ und „bösen“ Aspekt (vgl. ebd.). „Der Wandlungscharakter des Weiblichen“ steht im Kontrast zum Elementarcharakter „der Ausdruck einer anderen grundlegenden psychischen Konstellation“ (vgl. S. 43.). Bei diesem Begriff wird das dynamische Element der Psyche unterstrichen, durch das das Bestehende bewegt, verändert und zugleich gewandelt wird (ebd. S. 43). Neumann erläutert die Beziehung vom Wandlungscharakter mit dem Elementarcharakter des Weiblichen folgendermaßen:

„In der psychischen Entwicklung steht der Wandlungscharakter der Psyche, der auf das Weibliche projiziert wird, zunächst unter der „Vorherrschaft“ des Elementarcharakters und tritt erst allmählich in seiner Eigenprägung aus dessen Übermacht heraus. Der Wandlungscharakter ist schon in der Grundfunktion des

Mütterlich-Weiblichen, beim Aufbau des Kindes ebenso wie beim Gebären, deutlich wirksam. Auch die Funktion des Nährens lässt sich in gleicher Weise dem Elementar- wie dem Wandlungscharakter zusprechen, je nachdem die Tendenz zur Erhaltung des Bestehenden oder die zur Erweiterung und Veränderung zu betonen ist“ (ebd.).

Im oben stehenden Zitat von Neumann wird die psychische Entwicklung des Wandlungscharakters mit dem Vergleich zum Elementarcharakter zum Ausdruck gebracht. Demzufolge ist der Wandlungscharakter quasi unter Kontrolle des Elementarcharakters und er befreit sich langsam von seiner Herrschaft. Daher wird er transformiert. Er wird nicht nur beim Aufbau, bei der Entwicklung des Kindes, sondern auch beim Gebären wirksam. Die Funktion des Nährens entpuppt sich in diesem Sinne als ein Bestandteil des Wandlungscharakters des Großen Weiblichen, weil es an dieser Stelle eine Veränderung gibt. Da wird ein Übergang vom Bösen zum Guten offensichtlich.

Ein weiterer Aspekt ist anlässlich des Elementarcharakters die Bezogenheit zum Geborenen. Dabei wird hier natürlich die unauflösliche Bindung zwischen Mutter und Kind gemeint. Neumann interpretiert diese „participation mystique“ zwischen Mutter und Kind als die Ursprungssituation des Enthaltens. Ferner lässt sie sich hierbei als der Anfang der Beziehung des „Großen Weiblichen“ zum Kind betrachten (vgl. ebd.). Geprägt wird durch diese Beziehung das mütterliche Unbewusste zum kindlichen Ich und Bewusstsein, „solange diese beiden Systeme nicht voneinander getrennt sind“ (ebd.).

Neumann stellt darüber hinaus fest, dass sich der Elementarcharakter zum größten Teil als psychische Qualität des Weiblichen zeigt. Dabei unterscheidet er die Erfahrung des Wandlungscharakters durch den Mann von der Eigenerfahrung des Weiblichen. Dieser Unterscheidung zufolge unterstreicht er, dass der Wandlungscharakter durch das Weibliche in der Schwangerschaft, in der Bezogenheit zum Wachstum des Kindes und in der Geburt naturhaft und unreflektiert erlebt wird. Des Weiteren wird die Frau als Organ

und Instrument der Wandlung ihrer eigenen Struktur interpretiert sowie der Struktur des Kindlichen in ihr und außer ihr (vgl. ebd. 44).

Anhand der körperlichen Eigenschaften des Menschen und der oben stets erwähnten Aussage stellt Neumann im Rahmen der Wandlungsmysterien des Weiblichen einen Vergleich zwischen dem Weiblichen und Männlichen an. Dabei betont er die Tatsache, dass das Männliche vom Schöpfertum des Weiblichen durchaus beeindruckt wird. Dieses Phänomen setzt Neumann mit der psycho-biologischen Entwicklung in Beziehung, wobei er die Wandlung vom Mädchen zur Frau und die Entwicklung vom Kinde zum Manne beim Knaben miteinander vergleicht. Infolgedessen kommt er zum Schluss, dass die Wandlung vom Mädchen zur Frau noch stärker betont wird als die Entwicklung vom Kinde zum Manne. Die Menstruation demonstriert sich in diesem Sinne als erstes Blutwandlungsmysterium des Weiblichen, was hauptsächlich als ein wichtigerer Einschnitt angesehen wird als der erste Samenerguss des Männlichen (vgl. ebd. S. 45).

Während die Menstruation als das erste Blutwandlungsmysterium des Weiblichen angesehen wird, wird die Schwangerschaft das zweite Mysterium des Blutes. Das Blut der Mutter baut den Embryo auf und während der Schwangerschaft hört die Menstruation auf, weshalb das Blut den weiblichen Körper nicht verlässt. Aus diesem Grund vertritt Neumann die Ansicht, dass eine Verbindung von Elementar- und Wandlungscharakter durch das Weibliche in der Schwangerschaft erlebt wird. Im Anschluss daran ist zu erwähnen, dass schon der Aufbau des Kindes die weibliche Persönlichkeit eine der oben erwähnten Aussage entsprechende Veränderung erleben lässt. Mit der Geburt wird die Frau zur Mutter, womit eine neue archetypische Konstellation gebildet wird, die zur Umformung des Lebens vom Weiblichen führt (vgl. ebd.).

Wie bereits erläutert, gehören Nahrung geben, Schützen, Wärmen und Festhalten zu den Funktionen des Elementarcharakters des Weiblichen, die auf das Kind eine Wirkung ausüben. Hier zeigt sich die Bezogenheit zum Geborenen als die vorausgesetzte

Eigenschaft des Wandlungscharakters des Weiblichen (vgl. ebd.). Diesbezüglich gibt Neumann die Ansicht von R. Briffault wieder, der annimmt, dass „die Beziehung der Mutter zum Kinde und das auf ihr aufgebaute Verhalten der weiblichen Gruppe als Grundlage des sozialen Lebens und damit der menschlichen Kultur“ ist (ebd.).

## 1.9. NATUR UND KULTUR

Im Anschluss, an den im vorigen Kapitel gründlich erläuterten Gesichtspunkt, lässt sich ein Vergleich zwischen Natur und Kultur anhand des Begriffs des Weiblichen anstellen. Paglia betrachtet die Gesellschaft als ein menschliches Gebilde, das der Mensch gegen die Macht der Natur gestaltet hat, ohne sie wäre der Mensch in der Natur verloren. Gesellschaft verstärkt den Menschen nicht gegen die Natur. Sie hilft nur dabei, unsere Ohnmacht gegen sie dadurch anzunehmen, dass wir als Mensch durch ererbte Formen die Gesellschaft bilden, dessen Formen wir nur ändern können, aber nicht die Natur. Ungeachtet des abendländischen Glaubenssystems, welches behauptet, dass der Mensch das wichtigste Lebewesen der Natur sei, stellt Paglia die Meinung auf, dass der Mensch nicht die Lieblingsgeschöpfe der Natur sei, sondern eines von mehreren Lebewesen (Paglia, 1992, S. 11).

Die Mutternatur bzw. die Götttermutter wird in Kleinasien als „Magna Mater“ bezeichnet (vgl. Burkert, 2003, S. 13). Im offiziellen Kulttitel in Rom wird sie als Mater Magna benannt, deren längere Version als „Mater Deum Magna Idaea“ bekannt ist. Weit vor der Erfindung der Schrift beruft sich die große Muttergöttin in Anatolien auf die neolithische Epoche. (vgl. ebd.). „Für die Griechen wurde ihr phrygischer Name, „Mater Kubileya“, bestimmend.“ (ebd.). Dementsprechend hat sie den Namen „Kybeleia“ oder „Kybele“ „meist freilich einfach Meter Oreia, < Mutter vom Berg >“ (ebd.). Das folgende Zitat zeigt einen wichtigen Punkt zur Eigenschaft der Großen Mutter auf:

„Was die Aufmerksamkeit vor allem auf sich zog, war die Kultform des alten Priesterstaates Pesinus: Hier gab es die galloi, die Eunuchenpriester, die sich zu Ehren der Muttergöttin selbst entmannt hatten. Dazu gehört der Mythos von Attis, dem Geliebten der Meter, der kastriert wird und unter einer Fichte stirbt und doch der parhedros der Göttin bleibt“ (ebd.).

In diesem Zitat rückt eine wichtige Information in den Vordergrund. Die Große Mutter hat verschiedene Namen und Priester, die sich für sie selbst entmannen. Dies ist besonders bei der Analyse der Dramen in der vorliegenden Arbeit ausschlaggebend. Im amerikanischen Drama ist Sebastian homosexuell und der Sohn einer alten Witwe, die ihren Sohn als Geliebten ansieht. Ferner hat der Name Kybele auch eine wichtige Bedeutung für ein anderes Drama, das im Rahmen dieser Arbeit untersucht wird. Die Hauptfigur des Dramas heißt „Kybele“ und sie stellt sich als eine Göttin vor. Aus diesen Gründen muss auf diese Stelle geachtet werden.

Nevzat Kaya (2000) weist auf den gleichen Gesichtspunkt hin. Er legt dar, dass „die Göttin jedoch einen ihr untergeordneten Heros benötigt, mit dem sie die <Heilige Hochzeit> (hieros gamos) im Frühling eingehen kann“ (Kaya, 2000, S. 39). Er sei der Held, der nach dem Ablauf des Fruchtbarkeitsjahres von der Göttin kastriert oder getötet werde (ebd.).

Zusammengefasst lässt sich feststellen, dass die Große Mutter mit der Natur eng in Verbindung steht. Diese Perspektive vom Großen Weiblichen hat bei der Analyse des Motivs eine entscheidende Rolle.

### **1.9.1. FRAU UND NATUR**

Vorab muss erwähnt werden, dass die Frau und der Mann über verschiedene Eigenschaften verfügen, die sowohl geistlich als auch physiologisch sind. Die Frau besitzt einen sehr bemerkenswerten körperlichen Unterschied: die Frau ist sozusagen gebärfähig,

und zwar die Frau stellt sich als Fortpflanzungsapparat heraus, was der Mann gar nicht vollkommen wahrzunehmen scheint und für ihn als zu kompliziert gilt.

Der Vergleich zwischen der Natur und der Frau gewinnt bei Paglia an Bedeutung. Sie verbindet die Sexualität der Frau und den Mond bzw. den Rhythmus der lunaren Phasen miteinander. Der Mond symbolisiert in der Tat die Natur selbst. Die Schriftstellerin verwendet insofern drei Worte: Mond, Monat, Menstruation, womit es ihr gelingt, eine Beziehung zwischen der Natur und dem Körper der Frau zu erstellen. Interessanterweise behauptet sie, dass die Natur die Frau zur Fortpflanzung zwingt, ohne die Tatsache zu berücksichtigen, ob sie Mutter werden will oder nicht. Der weibliche Körper sei eine chthonische<sup>4</sup> Maschine. Die Frau hat eine Besonderheit, sie hat niemals Angst vor dem Mann. Darüber hinaus ist die Frau ein Fortpflanzungsapparat wie die Natur selbst. Nicht zu vergessen ist, dass in der Natur immer ein Zyklus herrscht, der nie stoppt.

Davon ausgehend ist hier eine Behauptung zu benennen. Die Natur ist weiblich. Vielleicht ist es keine Überraschung, dass die Natur als „Mutter Natur“ benannt ist. In der Tat ist dieses Wort grammatisch betrachtet auch in der deutschen Sprache feminin. Paglia stellt in ihrem Buch „Die Masken der Sexualität“ fest, dass die Natur und die Frau in einem engen Zusammenhang stünden. Nach ihrer Meinung ähneln sich die Zyklen der Natur und die Zyklen der Frau. Das Leben der Frau scheint „ein Ablauf von wiederkehrenden Kreisläufen zu sein, deren Anfang und Ende zusammenfallen“ (Paglia, S. 22). Die Stabilität ist dem Selbstsein der Natur von der Zentriertheit der Frau gewidmet. So fällt Paglia demzufolge nicht schwer zu behaupten, dass die Frau nicht werden müsse, sondern sie als ein Wesen auftauche, das nur zu sein bräuchte. Ihre Zentriertheit wird ein wertvoller Grund für den Mann, um von ihr frei zu werden, damit sich der Mann in ein eigenes Wesen verwandeln könnte (ebd.).

---

<sup>4</sup> Dieser Begriff bedeutet „der Erde angehörend; unterirdisch“ (DUDEN).

### 1.9.2. FRAU UND MATRIARCHAT

Matriarchat ist eine „Gesellschaftsordnung, bei der die Frau eine bevorzugte Stellung in Staat und Familie innehat und bei der in Erbfolge und sozialer Stellung die weibliche Linie ausschlaggebend ist<sup>5</sup>“ (Duden). Anders formuliert, ist das Matriarchat die „Mutterherrschaft“ bzw. „Gynäkokratie“. Als Gegenbegriff dazu stimmt das Wort „Patriarchat“ überein, wenn der Mann in der Gesellschaftsordnung am höchsten gestellt ist. In dieser Hinsicht herrscht in einer Gesellschaft der Mann, bzw. der Vater. Daher spricht man von der „Vaterherrschaft“.

Bachofen analysiert den Begriff des Matriarchats in seinem Werk „Das Mutterrecht“ ausführlich und versucht, dessen historische Entwicklung zu belegen. Er stellt fest, dass das Mutterrecht von der lykischen Kultur ausgegangen sei (Bachofen, 1978, S. 61). Darüber hinaus gibt er bezüglich dieser Kultur den Bericht von Hesiod wieder, dass die Lykier ursprünglich aus Kreta stammen. Sie hätten eine eigenartige Tradition, „die sonst kein anderes Volk“ habe: „sie benennen sich nach der Mutter und nicht nach dem Vater“ (ebd.). An dieser Stelle wird folgendes als Beispiel angeführt: Würde ein Lykier über seine Herkunft sprechen, würde er sein Geschlecht von der Mutterseite mitteilen und seine Mutter und Mütter aufzählen. Wäre in dieser Gesellschaft eine Bürgerin mit einem Sklaven verwandt, gälte diese als „edelgeboren“; aber wenn ein Bürger eine Ausländerin oder ein Kebsweib<sup>6</sup> nähme, wäre ihr Kind „unehrlich“. Laut Nicolaus Damascenus, der diese Aussage durch seine Schrift über die seltsamen Sitten bestätigt, „erweisen die Lykier den Weibern mehr Ehre als den Männern; sie nennen sich nach der Mutter und vererben ihre Hinterlassenschaft auf die Töchter, nicht auf die Söhne“. In dieser Hinsicht fällt auf, dass die Frauen nicht nur in der Familie, sondern auch in der Gesellschaft noch wichtiger sind. Hier ist die Frage aufzuwerfen, ob die Frauen als Herrscherin in der Gesellschaft eine Funktion haben. Heraclides Ponticus deutet an, dass „sie keine geschriebene Gesetze haben, sondern nur ungeschriebene Gebräuche. Von alters her werden sie von den Weibern beherrscht“ (ebd.). Dadurch wird verdeutlicht, dass

---

<sup>5</sup> <https://www.duden.de/rechtschreibung/Matriarchat> Letzter Zugriff: 10.05.2019

<sup>6</sup> Nebenfrau, Konkubine (DUDEN).

das Weibliche hinsichtlich dieser Kultur auch eine religiöse Bedeutung hat. Die Fruchtbarkeit der Erde und die Fruchtbarkeit des Weibes unterscheiden sich nicht voneinander (ebd. S. 62). Von diesem Gedanken ausgehend, ist es auf keinen Fall überraschend, dass Frau und Erde wortwörtlich miteinander verwandt sind. „>Ge (Erde)< und >Gyne (Frau)< oder Gaia erscheinen als einander gleichgeordnet. Die Frau vertritt die Stelle der Erde und setzt der Erde Urmuttertum unter den Sterblichen fort“ (ebd. S. 63).

Werden der Mann und die Frau auf der historischen Ebene miteinander verglichen, dann ist es nicht unmöglich auszudrücken, dass die Geschichte von einer patriarchalischen bzw. männerherrschaftlichen Hinsicht untersucht worden ist. Davon ausgehend, kritisieren viele Wissenschaftler eine solche Annäherung. Dazu könnte Heide Göttner Abendroth als Beispiel angeführt werden. Anders als viele Schulbuchautoren, welche den Schülerinnen und Schülern das Zeitalter von einer patriarchalischen Perspektive erklären, betrachtet Abendroth das Matriarchat unter einer anderen Perspektive und übt an ihr Kritik. Demzufolge sei der Mann immer die Figur gewesen, welche in den Altsteinzeiten in einer kleinen Gesellschaft für den Jagd und das Fischen verantwortlich sei, währenddessen sich die Frau als die Figur der Wildbeuter bzw. als Pflanzlerin zeige (Abendroth, 1995, S. 19). Diese Kritik schafft die Grundlage dafür, dass solchen Autoren die Frau in der Altsteinzeit offensichtlich keine Bedeutung beitrug.

## **1.10. DAS DRAMA DES 20. JAHRHUNDERTS**

### **1.10.1. DAS DEUTSCHE DRAMA DES 20. JAHRHUNDERTS**

#### **1.10.1.1. Avantgarde und Moderne (1910 – 1945)**

Literaturgeschichtlich betrachtet ist festzustellen, dass sich bis zum 20. Jahrhundert etliche literarische Epochen in einer chronologischen Reihe anstellen. Mit dem 20. Jahrhundert beginnt der Expressionismus, der knapp 15 Jahre andauert. Die Grenzen der Epochen sind nicht mehr festzuhalten, wobei keine strikten Grenzen mehr zu sehen sind (Komfort-Hein, Das 20. Jahrhundert, 2012, S. 339).

Um die Geschichte des Dramas vom 20. Jahrhundert in Deutschland besser zu analysieren, sollten auf die Aufführungen einiger Stücke, aus der damaligen Zeit in anderen Ländern, ein Blick geworfen werden. Am Ende des 19. Jahrhunderts erscheint in diesem Sinne Henrik Ibsen (1828-1906) als eine wichtige Person. Im Jahr 1885 fand am Theater Den Nationale Scene in Bergen die Uraufführung vom Drama „Die Wildente (Vildanten)“ statt. Kurz vor dieser Zeit wurden in Kopenhagen seine Stücke „Stützen der Gesellschaft (Samfundets støtter, 1877)“ „Nora oder Ein Puppenheim (Et dukkehjem, 1879)“ aufgeführt (vgl. Brauneck, 2017. S. 9). Die Uraufführung des Werkes „Ein Volksfeind (En folkefiende, 1883)“ hat eine ausschlaggebende Bedeutung für diese Zeit, denn er verfasste es anlässlich seines Ärgers über „die politischen Machenschaften der sogenannten Liberalen in der Kommunalpolitik“ (ebd.).

In den literarischen Werken des 20. Jahrhunderts tauchen immer eine Wechselbeziehung zwischen der Literatur und der Politik auf. In diesem Jahrhundert gibt es etliche politische Geschehnisse, soziale, ökonomische und kulturelle Wendepunkte, die die Literatur vom Kaiserreich über die Weimarer Republik bis zur nationalsozialistischen Diktatur kennzeichnen (ebd.).

Die Schrift von Emile Zola (1840-1902) „Über den Experimentalroman“ (Le roman experimental, 1880) hat eine bemerkenswerte Bedeutung für die Naturalisten in Deutschland, denn sie werden bei ihren Schriften davon so stark beeinflusst, dass die Herangehensweise der Schriftsteller eine andere Dimension annimmt. Die Autoren nehmen somit dazu Stellung, den Stoff distanziert und experimentierend zu behandeln, ähnlich einem Naturwissenschaftler. Dieses Verhalten sollten ebenfalls die Zuschauer des Theaters für sich gewinnen (ebd).

Im Hintergrund der Literatur um die Jahrhundertwende, stehen Militarismus, Nationalismus und Imperialismus, von denen die wilhelminische Zeit gekennzeichnet ist. Während die Wohlhabenden nach der Lebensweise der Adligen streben, bildet sich mit der Industrialisierung eine neue Mittelschicht, die sich von den Arbeitern abgrenzt. Die Industrialisierung hat ebenfalls Auswirkungen auf die Geschlechterordnung. Die Frauen werden zunehmend erwerbstätig, was für die Zeit als eine Art der Emanzipation angesehen werden kann. Abgelöst wird jedoch dieses Bild durch den nationalsozialistischen „Mutterkult“. Die pessimistische Stimmung in Schopenhauers und Nietzsches Werken steht den Fortschritten dieser Zeit kritisch gegenüber, denn es besteht die Angst, dass durch den Einfluss von Materialismus und Kapitalismus die gesellschaftlichen Werte verloren gehen. Die Relativitätstheorie Einsteins stellt selbst Raum und Zeit in Frage, womit die Realitäten relativiert werden. Durch die Forschungen Freuds bezüglich der menschlichen Psyche, nehmen das Irrationale und das Unbewusste überhand. Das Wissen und die schulische Bildung gewinnen in der Gesellschaft an Bedeutung. Für die Literatur dieser Zeit bedeutet es, dass die Literaten experimentierfreudig werden und sich von den Fesseln der Gattungen befreien. Kennzeichnend ist für diese Zeit noch die parallele Existenz widersprüchlicher Strömungen (ebd. S. 340f.).

Hervorzuheben ist, dass das 20. Jahrhundert mit den Avantgarden beginnt. Avantgarde sollte an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben. Dieser Begriff wird zu einer Sammelbezeichnung von internationalen Kunstrichtungen des 20. Jahrhunderts benutzt.

Die Avantgarden setzen sich von der bürgerlichen Kultur ab und beziehen sich auf einen ästhetischen und politischen Anhaltspunkt (vgl. Metzler Lexikon Literatur, S. 63). Wird das Wort „Avantgarde analysiert, fällt auf, dass es der militärischen Sprache entstammt und es beschreibt „eine in Kriegs- und Krisensituationen vorangeschickte kleine Gruppe, die das Terrain für die nachfolgende Hauptarmee sondieren soll“ (ebd.). Anders formuliert, bedeutet der Begriff „kleine Vorhut einer Kampfeinheit“ (Komfort-Hein, Intertextualität, 2012, S. 339). Sie sind aus diesem Grund „an der Spitze des Fortschritts“ (ebd.) Der Zusammenhang mit der Kunst ist auf eine metaphorische Übertragung zurückzuführen. Als wichtiges Merkmal der Avantgarden ist zu betonen, dass sie sich der Tradition entgegensetzen. Ferner übt die Avangarde-Bewegung Kritik an der traditionellen Bestimmung der Kunst aus, die sich auf Nachahmung bzw. „Imitatio“ orientiert. Ein weiterer Aspekt ist, dass die Avantgarde nicht nur als irgendeine künstlerische Bewegung wahrgenommen werden sollte, sondern auch als ein internationales und intermediales Phänomen. Zu betonen ist, dass die Avantgarden das Traumbild von einer anderen, neuen Kunst und von einer anderen Gesellschaft haben, weshalb bei den Avantgarden nicht nur sozialistische sondern auch faschistische politische Bewegungen vorzustellen sind. (vgl. Metzler Lexikon Literatur, S. 63).

In der Zeit, wo das Avantgarde-Theater anfängt, wird das Drama nicht in Betracht gezogen. Die Begründung dafür ist, dass es als literarisches Genre in diesem Sinne keine Bedeutung hat. Dennoch gewinnt das Avantgarde-Theater in Frankreich an Bedeutung, sodass radikale Modernität im Theater vor allem durch afrikanische Masken, Tänze und Musik vorangehen, Regisseure und Choreographen mit bildenden Künstlern und Musikern zusammenarbeiten. In dieser Zeit können als literarische Spielvorlagen sowie Libretti für Choreographien „Die Theaterstücke“ von Ivan Goll (1891-1950), Guillaume Apollinaire (1880-1918) oder Tristan Tzara (1896-1963) aufgezählt werden. An der Stelle können allerdings keine Dramen genannt werden. Auf den Bühnen gibt es eher szenische Collagen, welche eher kabarettistischen Eigenschaften ähneln und von Boulevardtheater und Grotesken abhängig sind. Sie werden als eine konzeptionelle Linie, dennoch nicht in einem Handlungskontinuum oder einer entsprechenden Personenführung inszeniert (vgl. Kindler Kompakt Drama des 20. Jahrhunderts. S. 13).

Zu einer besseren Verständigung der kulturellen und sozialen Geschichte des 20. Jahrhunderts sind die politischen Ereignisse und Prozesse zu erläutern. Es lässt sich behaupten, dass das 20. Jahrhundert aufgrund positiver und negativer Ereignisse, die ein besonderes Gepräge gegeben haben, das aufsehenserregendste Jahrhundert aller Zeiten war. In diesem Jahrhundert kamen zwei Weltkriege zustande, welche den ganzen Ablauf der Geschichte veränderten (Komfort-Hein, Das 20. Jahrhundert, 2012).

### **1.10.2. Moderne Literatur**

Infolge eines Vergleichs zwischen der traditionellen und der modernen Literatur, anhand des Weltbilds, der Darbietungsform, der Zeit-, Raum- und Figurendarstellung, kann festgestellt werden, dass es zahlreiche Unterschiede gibt.

Das Weltbild der Zeit „Moderne Literatur“ demonstriert sich als offen, komplex sowie abstrakt und labyrinthisch, während das der traditionellen Literatur sich als geschlossen und einfach zeigt. Relativität und Wertpluralismus prägen diese Zeit, wobei die Begriffe wie das Negative, das Hässliche, Krankhafte und das Perverse mit einbezogen werden. Da es die Zeit des Empirismus ist, sind Menschen eher mit dem Diesseits beschäftigt.

Wie bereits erwähnt, gibt es Unterschiede nicht nur beim Weltbild in der Zeit der Moderne, sondern auch noch bei unterschiedlichen Darstellungsformen. Im Gegensatz zur Raumdarstellung der traditionellen Literatur, haben Räume in der Zeit der Moderne Gefängnisatmosphäre. Ferner sind sie dunkel und labyrinthisch. Infolge eines Vergleichs lässt sich feststellen, dass vor der Zeit der Moderne der Ablauf der Ereignisse in großen Zeitabschnitten chronologisch dargestellt, während er in der Zeit der Moderne in kleineren Zeitabschnitten dargestellt wird. Darüber hinaus werden unterschiedliche Zeitebenen als Montagen zusammengefügt.

Abgesehen von den Unterschieden, die bei der Raum- und Zeitdarstellung zu beobachten sind, gibt es ebenfalls Unterschiede bei der Darbietungsform. Zuerst haben die Werke in der modernen Literatur, im Gegensatz zur traditionellen Literatur, keinen klaren Aufbau. Die literarischen Gattungen werden ferner aufgelöst und vermischt. Wenn die Merkmale einer literarischen Gattung, nämlich der Epik, detailliert untersucht werden, wird es auffallend, dass in den epischen Werken Montagen auftauchen. Das Erzählen ist nicht mehr chronologisch und auktorial, sondern es gibt eher die Dominanz innerer Monologe, zumal es vor allem persönlich ist. Anders formuliert, tritt der Erzähler beim Erzählen des Geschehens zurück. Die Erzählzeit ist gleich oder größer als die erzählte Zeit. Sie wird dementsprechend gedehnt. In der Lyrik sind solche Unterschiede ebenfalls vorhanden. In der Lyrik gibt es keine Reime und keine klare Struktur mehr. Die Formen und Strophen werden aufgelöst. Sie sind gar nicht mehr metrisch gebunden. Im Weiteren ist das Drama nicht mehr geschlossen. Es ist offen. Man spricht von dem epischen Theater, dessen Merkmale und Geschichte in folgenden Kapiteln noch erläutert werden. Es gibt in dieser Zeit absurdes Theater und Dokumentarstücke. Das Tragische ist verloren (vgl. Komfort-Hein, 2012, S. 342ff).

Die Avantgarde befindet sich im Zeitraum zwischen 1909 und 1938, deren Beginn vom futuristischen Manifest des italienischen Schriftstellers F. T. Marinetti aus dem Jahre 1909 gekennzeichnet ist (vgl. Komfort-Hein, 2012, S. 339). Der Futurismus, der auf den deutschen Expressionismus einen ausschlaggebenden Einfluss ausübt, ist in dieser Hinsicht von großer Bedeutung. Dem folgend, entsteht 1916 in Zürich die internationale Dada-Bewegung. Ferner ist wichtig zu erwähnen, dass sich in Deutschland in den 1920er Jahren keine neuen avantgardistischen Bewegungen entpuppen, ungeachtet der Tatsache, dass der Futurismus sowohl der totalitären Politik des italienischen Faschismus zuordnet ist und bis in die 1940er Jahre Italien beeinflusst. Außerdem wird in den 1920er Jahren der Surrealismus in Frankreich gegründet. Im Weiteren taucht in den 1920er Jahren in Frankreich eine neue Bewegung auf, die dem Dadaismus nachfolgt. Wie bereits erwähnt, hat diese Bewegung in diesem Zeitraum in Deutschland keine neue Wirkung (vgl. Komfort-Hein, Das 20. Jahrhundert, 2012, S. 339).

### 1.10.3. Die Literatur in der Zeit des Expressionismus und Dadaismus

Der Expressionismus muss in Hinsicht auf Kultur und Ästhetik auf zwei Ebenen untersucht werden. Er lässt sich nicht nur als eine kulturevolutionäre Bewegung, sondern auch als ein ästhetischer Stil verstehen. Aus diesem Grund unterscheidet er sich vom Naturalismus und von den antinaturalistischen Strömungen des Ästhetizismus um 1900 (vgl. ebd. 342).

Im politischen Rahmen des Expressionismus stehen der Erste Weltkrieg, das Ende des Kaiserreiches, der Zerfall des österreichischen Vielvölkerstaates, der Versailler Vertrag und die Krisenjahre der Weimarer Republik. Beeinflusst wird die Literatur durch die Psychoanalyse Sigmund Freuds, die Philosophie Bergsons, Nietzsches, und Kirkegaards. Die Literatur dieser Zeit wird außerdem infolge wirtschaftlicher, sozialer und politischer Veränderungen beeinflusst. Am Kapitalismus, der Industrialisierung, den Autoritätsstrukturen und an dem willhelminische Bürgertum wird von den Expressionisten Kritik ausgeübt. Hier zu betonen ist, dass der Expressionismus darauf abzielt, die innere Wirklichkeit des Wesens auszudrücken. Aus diesem Grund beruhen die Themen auf der Auflösung des Ich, dem neuen Menschen, dem Krieg und der Gesellschaft (vgl. ebd.).

Die Distanzierung vom Naturalismus wie vom Impressionismus stellt Kasimir Edschmid in „Expressionismus in der Dichtung (1918)“ fest:

„Es kamen die Künstler der neuen Bewegung. Sie gaben nicht mehr die leichte Erregung. Sie gaben nicht mehr die nackte Tatsache. [...] Sie waren nicht mehr unterworfen den Ideen, Nöten und persönlichen Tragödien bürgerlichen und kapitalistischen Denkens. Ihnen entfaltete das Gefühl sich maßlos. Sie sahen nicht. Sie schauten. Sie photographierten nicht. [...] Vor allem gab es gegen das Atomische, Verstücker der Impressionisten nun ein großes umspannendes Weltgefühl. [...] Nun gibt es mehr die Kette der Tatsachen: Fabriken, Häuser, Krankheit, Huren, Geschrei und Hunger. Nun gibt es die Vision davon. Die Tatsachen haben Bedeutung nur soweit, als durch sie hindurchgreifend die Hand des

Künstlers nach dem greift, was hinter ihnen steht“ (Edschmid in: Komfort-Hein, Das 20. Jahrhundert, 2012, S. 342).

Im obigen Zitat ist es ersichtlich, dass eine Kritik am Naturalismus ausgeübt wird. Die Künstler der neuen Bewegung interessieren sich nicht für die nackte Wahrheit. Persönliche Ideen oder Tragödien sind ihnen nicht mehr wichtig. Somit gewinnen Gefühle an Bedeutung.

#### **1.10.4. Das expressionistische Drama**

Traditionelle dramatische Formen werden durch das expressionistische Drama geändert. Wie bereits erwähnt, ist das Drama in dieser Zeit gar nicht mehr geschlossen, sondern offen. Daher wird die Handlung als fragmentarisch und episodisch dargestellt. In diesem Sinne kann man Wassiliy Kandinskys Bühnenkomposition „Der gelbe Klang (1912)“ als ein Beispiel nennen, wobei versucht wird, Farbe, Klang und Bewegung mit der Idee eines Gesamtkunstwerks zusammenzubringen. In Bezug auf das Vorbild der Stücke von August Strindberg, lässt sich das Stationendrama als charakteristische Form des Expressionismus anerkennen. Was an der Stelle noch erwähnt werden muss ist, dass im Zentrum des expressionistischen Dramas eine isolierte Figur steht, dessen Entwicklung und Erlösung thematisiert wird (vgl. S. 344). Kritik am wilheminischen Bürgertum, der Generationskonflikt, apokalyptische Krisenerfahrungen einer urbanisierten, technisierten Welt und der Krieg sind die Themen, mit denen sich das expressionistische Drama auseinandersetzt. Als Beispiel dazu können vor allem Walter Hasenclevers Vatemorddrama „Der Sohn (1914)“, Georg Kaisers (1878 – 1945) Stück „Von morgens bis mitternachts (1916)“, welches sich mit den Verführungen der Großstadt auseinandersetzt, genannt werden. Abgesehen davon, lässt sich dazu noch das Antikriegsdrama „Die Wandlung (1919)“ von Ernst Toller nennen, an dessen Ende die Geburt des „Neuen Menschen“ thematisiert wird (vgl. Komfort-Hein, Das 20. Jahrhundert, 2012, S. 344f).

### 1.10.5. Dadaismus

Dada ist eine internationale Bewegung, die 1916 von Künstlern im Züricher Cabaret Voltaire gegründet worden ist, die vor dem Ersten Weltkrieg in die Schweiz entflohen sind. Die Gründer in Zürich sind u.a. Hugo Ball, Richard Huelsenbeck, Emmy Hennings, Tristan Tzara und Hans Arp. Während das Züricher Cabaret Voltaire vielmehr ein Ort ist, wo künstlerische Experimente stattfinden, präsentiert sich der Berliner Dadaismus im Rahmen der Novemberrevolution (1918/1919) als eine entschieden politisierte Gesellschaft, zu der u. a. Johannes Baader, Raoul Hausmann, George Grosz, Hannah Höch sowie die Brüder John Heartfield und Wieland Herzfelde gehören. Es gibt Dada-Gruppen nicht nur in Berlin, sondern auch in anderen Städten in Deutschland wie Köln und Hannover. In Köln ist u. a. Max Ernst tätig und in Hannover Kurt Schwitters. An der Stelle ist notwendig zu erwähnen, dass mehrere Dada-Gruppen sowohl in Deutschland als auch in anderen Ländern gegründet werden wie in den USA und in Frankreich, vor allem in Paris (vgl. ebd. S. 346).

Das Ziel dieses Begriffs ist die Radikalisierung der antibürgerlichen expressionistischen Kunstprogrammatik und um grundlegende Kritik auszuüben. Ein weiteres Ziel von den Dadaisten ist, nicht nur das Leben mit der Kultur zu revolutionieren, sondern auch nach Wegen zu suchen, um die Kunst und deren gesellschaftliche Funktionen erneut begründen zu können. Aus diesem Grund ist der Dadaismus als eine politisch-revolutionäre und künstlerische Avantgarde-Bewegung zu bezeichnen. Die Erklärung „Dada ist mehr als Dada“ ist ein Symptom von einem Selbstverständnis, eine neue künstlerische Praxis zu begründen, dessen Ziel kulturelle und gesellschaftliche Selbstgewissheiten infrage zu stellen ist, z.B. die Infragestellung kultureller geprägter Vorstellungen von Sinn und Unsinn (vgl. ebd.).

Nicht nur kulturelle und gesellschaftliche Selbstgewissheiten werden in dieser Zeit infrage gestellt, sondern auch – wie bereits erwähnt – die politischen Ereignisse. Daher lässt sich die Tatsache an dieser Stelle betonen, dass eine solche Infragestellung auch auf

der Bühne stattfindet und sie dadurch zum Ausdruck gebracht wird. Aufgründessen spricht man in der Weimarer Republik von der „Politisierung der Bühne“ (vgl. Jeßing, 2015, S. 227).

Hinsichtlich des Begriffs der „politisierten Bühne“ darf Erwin Piscator nicht unerwähnt bleiben. Als ein Mitglied des Spartakusbundes und ein Anhänger der Kommunistischen Partei hat Piscator ein einzigartiges Verständnis über das Theater. Er berücksichtigt im Rahmen des Theaters auch die Interessen des Proletariats. Infolgedessen gründet er 1920 das Proletarische Theater in Berlin, welches in sechs Monaten wegen einer sozialdemokratischen Beschwerde jedoch geschlossen werden soll. Daraufhin stellt er zugunsten seiner Bühnenästhetik die politischen Ziele zurück. Er vertritt die Auffassung, dass es dem naturalistischen Drama nicht gelungen ist, die gesellschaftliche Lage zu kommentieren und deshalb müsse es einer politischen Funktion dienen. Die expressionistische Dramenästhetik kritisiert er ebenfalls, denn er findet dabei das Publikum unfähig, die abstrakten Zeichen wahrzunehmen. Deswegen zielt Piscator mit dem Proletarischen Theater darauf ab, sowohl innerhalb einer gleichartigen, revolutionär engagierten Gruppe für die kommunistischen Gedanken zu werben und sie zu vertiefen, als auch bei denjenigen, die sich für die Politik nicht interessieren, ein politisches Interesse zu wecken, indem Piscator somit den Menschen zu einer politisch pädagogischen Erziehung bringt (vgl. ebd. S. 227f.).

Erwin Piscator entwickelt im Rahmen seiner stets erwähnten Ziele das Konzept vom Lientheater der Agitprop-Truppen, die öfters den Konflikt zwischen Proletariat und Bourgeoisie thematisieren. Diese sind die Laienschauspieler, welche dem Proletariat entstammen und eventuell imstande sein müssen, unmittelbar mit den proletarischen Zuschauern Diskussionen zu führen. Die Figuren in den Aufführungen sind typisiert und mithilfe der Kostüme leicht voneinander zu unterscheiden; während die der Bourgeoisie entstammenden Figuren Frack und Zigarre tragen, sind die Arbeiter, aufgrund ihrer Kostüme, leicht zu unterscheiden (vgl. ebd. S. 228).

Piscator spielt mit seiner Tätigkeit in der Theatergeschichte eine wichtige Rolle. Er inszeniert das Stück von Alfons Paquets Fahnen, wobei er die modernsten Bühnentechniken der Zeit benutzt: die auf einer Leinwand im Bühnenhintergrund angehängten Zeitungsausschnitte, Plakate und Photographien, welche den Zuschauern auf den Inhalt des Stücks hinweisen und sie projizieren. Diese gelten als Verfremdungseffekte des epischen Theaters, dessen Theorie Bertolt Brecht später begründet (vgl. ebd.)

#### **1.10.6. Das epische Theater**

Ohne Zweifel ist zur Sprache zu bringen, dass Bertolt Brecht mit seinem dramatischen Schaffen eine der wichtigsten Personen des 20. Jahrhunderts ist. Beeinflusst von Piscator und davon, was er zugunsten des Theaters entwickelt hat, führt er Inszenierungspraxis weiter. Er modifiziert die Auffassung von dem politischen Theater als Dramenschriftsteller wie auch als Regisseur und konstruiert eine umfangreiche Theorie, anders formuliert, die Konzeption des „epischen Theaters“ (vgl. Jeßing, 2015, S. 228).

Brecht baut seine Theorie darauf auf, indem er sich gegen das herkömmliche bürgerliche Theater wendet. Da stellt sich die Frage, ob Brecht dadurch das aristotelische Drama kritisiert. Er wendet sich in der Tat gegen das auf Einfühlung abzielende Illusionstheater, dessen Konzeption hauptsächlich Lessing aufgebaut hat. Brechts Ziel damit ist, durch das epische Theater auf die soziale Lage seine Erkenntnis- oder Frageinteressen zu legen (vgl. ebd.).

Kula (2014) stellt fest, dass es widersprüchlich sei, daran zu glauben, dass das dramatische und das epische Theater voneinander durchaus unterschiedlich seien (Kula O. , 2014, S. 61). Man berücksichtige nicht die Tatsache, dass beide Arten vom Theater auf der Bühne von den lebenden Menschen aufgeführt werden. Sowohl die epischen Schriften von Homer als auch die Werke von Goethe – wie z.B. Faust – seien ebenfalls

theatralische Werke, die als Bücher starken Einfluss ausgeübt hätten. Die Abgrenzung vom Epischen und Dramatischen sei nach der Zeit Aristoteles' bei sämtlichen Aufbautypen zu sehen und deren Gesetze würden in zwei unterschiedlichen Branchen bei der Ästhetik thematisiert (vgl. ebd.). Kula weist darauf hin, dass das dramatische Element immer in epischen Werken und das epische Element immer auch in dramatischen Werken existiere (vgl. ebd. S. 62).

Das epische Theater, das selten auch noch als „dialektisches Theater“ genannt wird, kann auf zwei Ebenen analysiert werden. Auf der ersten Ebene ist das ein darstellendes Theater, das sozusagen eine „erzählende“ Form von Schauspiel und Oper ist. Auf der zweiten Ebene ist das epische Theater „ein Gegenentwurf Bertolt Brechts (1898-1956) zum Illusions- und Einfühlungstheater in der Tradition der Theorie G. Freytags („Die Technik des Dramas, 1863) und der Aufführungspraxis des russischen Schauspielers und Regisseurs K. Stanislavkij (1863-1938)“ (Burdorf, Fasbender, & Moeninghof, Metzler Lexikon Literatur Begriffe und Definitionen, 2007, S. 197).

Dem Konzept des epischen Theaters zufolge sollten die Figuren in einer erzählenden oder berichtenden Art verkörpert werden und die Geschehnisse auf diese Art und Weise dargestellt werden, wobei durch die Einfühlung in die Figuren eine Distanz eintreten sollte. Keine mitleidige Einfühlung ist erwünscht. Das Ziel ist tatsächlich „politische Frage nach den Ursachen, die dargestelltes Leid hat, nach politischen Strukturen, die Leid produzieren“ (Jeßing, 2015, S. 229). Brecht hat dadurch die Absicht, die politische Vernunft seines Publikums zu provozieren (vgl. ebd.).

Zum ersten Mal äußert Brecht die Idee des epischen Theaters in seinen kurzen Anmerkungen zum Singspiel „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny (1930)“. Daraufhin entwickelt er diesen Entwurf in verschiedenen Schriften, die die Theorie des Theaters beinhalten, weiter: wie z. B. in „Notizen über die Dialektik auf dem Theater (1951-1956)“, der Abhandlung „Vergnügenstheater oder Lehrtheater (1957)“ und in

„Kleines Organon für das Theater (1948)“. In seinen Anmerkungen zur „Oper Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ stellt Brecht einen Vergleich zwischen den Merkmalen des traditionellen Theaters und den Reformen und Eigenschaften des epischen Theaters an (vgl. ebd.). Da erstellt er zum Vergleich die unten stehende Tabelle:

<b>Dramatische Form des Theaters</b>	<b>Epische Form des Theaters</b>
Die Bühne „verkörpert“ einen Vorgang	sie erzählt ihn
verwickelt den Zuschauer in eine Aktion	macht ihn zum Betrachter, aber
verbraucht seine Aktivität	weckt seine Aktivität
ermöglicht ihm Gefühle	erzwingt von ihm Entscheidungen
vermittelt ihm Erlebnisse	vermittelt ihm Kenntnisse
der Zuschauer wird in eine Handlung hineinversetzt	er wird ihr gegenübergesetzt
es wird mit Suggestion gearbeitet	es wird mit Argumenten gearbeitet
die Empfindungen werden konserviert	bis zur Erkenntnis getrieben
der Mensch wird als bekannt vorausgesetzt	der Mensch ist Gegenstand der Untersuchung
der unveränderliche Mensch	der veränderliche und verändernde Mensch
Spannung auf den Ausgang	Spannung auf den Gang
eine Szene für die andere	jede Szene für sich
die Geschehnisse verlaufen linear	in Kurven
natura non facit saltus	facit saltus
die Welt, wie sie ist	die Welt, wie sie wird
was der Mensch soll	was der Mensch muß
seine Triebe	seine Beweggründe
das Denken bestimmt das Sein	das gesellschaftliche Sein bestimmt das Denken

**Tabelle 3:** Vergleich der dramatischen und der epischen Form des Theaters (Jeßing, 2015, S. 230).

In der ersten Auffassung der Tabelle wird „dramatisches Theater“ als „aristotelisch“ genannt; jedoch wird der Begriff in der zweiten Auffassung als „dramatisch“ genannt.

Brechts Formulierung „Der Schrei nach einem neuen Theater ist der Schrei nach einer neuen Gesellschaft“ (Brecht 1992, S. 238) fasst sein dramatisches Schaffen deutlich

zusammen. Nach einer bestimmten Systematik werden im epischen Theater einige Verschiebungen vorgenommen. Diese Verschiebungen sind, hinsichtlich vieler Aspekte wie z.B. Selbstverständnis der Bühne bzw. der theatralen Darstellung, der Zuschauerrolle, des Menschenbildes, des Geschichtsverständnis und der Effekte, die im Theater verwendet werden, als revolutionär zu betrachten (vgl. ebd.).

Auf der Bühne des epischen Theaters soll keine Illusion erzeugt werden. Es ist in diesem Sinne unabdingbar, dass dem Zuschauer ein echter Vorgang vermittelt wird. Aus diesem Grund wird die Bühne durch das Zeigen und das Erzählen gekennzeichnet. Während die Bühne den Vorgang gewissermaßen mit dem Abstand des epischen Erzählers zeigt bzw. erzählt, müssen Text und Inszenierung Mittel benutzen, die Illusion brechen, um die Zuschauer damit bewusst zu machen, dass die Handlung nicht simuliert ist, sondern sie nur gezeigt wird. Daher existiert die Kontinuität einer dramatischen Handlung nicht mehr, sodass man von der Linearität der Szenen nicht mehr reden kann. Die Mittel der Illusionsbrechung wird daher von Brecht als „Verfremdungseffekte“ genannt (vgl. ebd.).

Die Zuschauerrolle gewinnt durch das epische Theater eine andere Bedeutung. Dadurch ist der Zuschauer nicht mehr passiv, sondern aktiv. Man spricht an dieser Stelle „von der betrachtenden und intellektuellen Aktivierung des Zuschauers“ (ebd.). Anders formuliert, wird der Zuschauer in einem Abstand zur Handlung, in der er sie betrachtet, über Argument und Kenntnis-Vermittlung zur Erkenntnis gebracht. Somit wird die emotionale Einfühlung durch die intellektuelle Aktivität hervorgebracht, womit der Zuschauer mittels des Theaters nicht aus seinem Alltag herausgezogen wird. Im Gegenteil dazu, wird er somit sowohl intellektuell als auch argumentativ in den Alltag des Zuschauers hineinversetzt (vgl. ebd.).

Das Menschenbild des dramatischen Theaters gilt auch für das epische Theater. Der Mensch erscheint als ein unveränderliches Lebewesen. Es lässt sich einen Gegensatz zwischen seinen Trieben und den moralischen Ansprüchen, die von der Gesellschaft bzw.

der Religion gefordert werden, feststellen. In Bezug auf diese Feststellung, macht sich das epische Theater zur Aufgabe, dem Menschen nicht zu zeigen, was er machen soll, sondern was er machen muss. Dementsprechend kann behauptet werden, dass hier von der Formulierung „das gesellschaftliche Sein bestimmt das Denken“ ausgegangen wird. Außerdem ist im epischen Theater das analysierende Zuschauen von Relevanz (vgl. ebd.).

In seiner Schrift „Vergnügenstheater oder Lehrtheater?“ (1954) führt Brecht, bezüglich der Illusionsbrechung, die wesentlichen Mittel der Verfremdung nacheinander auf:

- erzählende Elemente werden in dramatischen Darbietungen eingegliedert;
- Erzählerfiguren erklären geschichtliche Hintergründe oder politische Verbindungen, Dokumente, Statistiken o.ä.;
- Schriften, Bilder und Filme werden projiziert, um komplexere Handlungen „zu einem Zeitpunkt“ darzustellen, „wo die wichtigsten Vorgänge unter Menschen nicht mehr so einfach dargestellt werden [können]“;
- Schriftbänder, Plakate auf der Bühne fordern auf, bestimmten Haltungen zu nehmen oder versuchen, welche zu verhindern.
- Die Bühnenmaschinerie, Scheinwerfer werden vor den Zuschauern nicht versteckt gehalten, dessen Ziel ist, die Theaterhaftigkeit des Gezeigten beizubehalten.
- Die Aufgabe der Schauspieler ist nicht die Figur zu simulieren, sondern nur zu zeigen, wie ihr Verhalten ist, wobei sie dadurch Distanz zu der von ihnen dargestellten Figur wahren. Bei Gelegenheit tritt der Schauspieler aus der Rolle, er spricht direkt den Zuschauer an und er gibt dem Zuschauer Kommentare, indem er in der dritten Person über seine eigene Rolle spricht;
- Die Handlung auf der Bühne wird zum Kommentieren der Geschehnisse oder gelegentlich zur Erklärung der dem Zuschauer unbekanntem Sachverhalte von Chören und Songs unterbrochen;
- Damit die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf dem Gang der Ereignisse bleibt, werden durch Prologe der Ausgang der Handlung im Voraus erzählt. Ferner dienen Epiloge zur Forderung einer kritischen Haltung oder zur Vorgabe bestimmter Schlussfolgerungen (vgl. ebd.)

### **1.10.7. Die Nachkriegsliteratur**

Hinsichtlich der Literaturgeschichte kann die Zeit des Zweiten Weltkriegs nicht übersehen werden. Es starben in Europa und in Asien ungefähr 60 Millionen Menschen. Historisch-gesellschaftlich betrachtet, war die Situation vor allem in Europa katastrophal. Durch die finanziellen Mitteln des Marshallplans (1948-1952) und die Unterstützung der USA wurden vielen europäischen Ländern zum Wiederaufbau verholfen. Diese war auch die Zeit, in der der Kalte Krieg begann. Diese politischen Ereignisse thematisierten die Autor/-innen in ihren Werken. An der Stelle kann der Roman „Tauben im Gras“ von Wolfgang Koeppen als Beispiel genannt werden, der 1951 erschienen ist und die Atmosphäre der ersten Nachkriegsjahre ausführlich schildert. Ferner handelt es sich in der von Arno Schmidts verfassten Warnutopie „Die Gelehrtenrepublik Roman aus den Roßbreiten (1956)“ um den Entwurf der Szenarien von einer Welt nach dem Zweiten Weltkrieg und einer atomaren Katastrophe. Zusätzlich ist dazu Friedrich Dürrenmatts „Der Winterkrieg in Tibet“ zu nennen (vgl. Rohowski, 2012, S. 359).

Ganz allgemein lässt sich zur Literatur der Nachkriegszeit anmerken, dass sie nicht nur die Werke der Autor/innen der BRD und der DDR, der Schweiz und Österreichs, sondern auch die Werke der Migrant/innen und die interkulturelle Literatur enthält. Zu unterstreichen ist, dass der Begriff „Nachkriegsliteratur“ auch nicht als eine enge Definition verstanden werden sollte, sondern als einen Oberbegriff für das erste Jahrzehnt bis in die Mitte der 1950er Jahre, weiterhin bis 1968 sowie die Jahrzehnte bis zur Wiedervereinigung Deutschlands im Jahr 1989 (vgl. ebd.).

### **1.11. DAS AMERIKANISCHE DRAMA DES 20. JAHRHUNDERTS**

In diesem Kapitel handelt es sich um das amerikanische Drama des 20. Jahrhunderts. Die Konzeption, die Anweisung für ein Theaterschauspiel oder die Dokumentation eines solchen Schauspiels, sind im amerikanischen Drama zum ersten Mal im 20. Jahrhundert zu sehen (vgl. Grabes, 2007, S. 7).

Wenn man die auf der Bühne gesprochene Sprache als Dialog oder Monolog notiert, wird es im Deutschen als „Haupttext“ bezeichnet. Von Shakespeare bis ins 19. Jahrhundert wurde von den Dramenautoren immer darauf verzichtet, die Bühnenanweisungen in einem Nebentext zu geben. Im Kontrast dazu, werden Nebentexte im 20. Jahrhundert ausschlaggebend nicht nur für das amerikanische Drama als auch für das europäische Drama, denn die Autoren zielen darauf ab, die Semantik der außersprachlichen Komponente des Theaterschauspiels als Baustein ihrer eigenen Komposition zu verwenden. Ferner gibt es sogar Theaterspiele, in denen die Sprache zurücktritt und aufgrund dessen der Nebentext noch wichtiger als der Haupttext wird. Exemplarisch wäre hier das experimentelle Theater in den sechziger Jahren zu nennen. Im experimentellen Theater bestehen manche Textvorlagen bzw. textliche Dokumentationen des Schauspiels vor allem aus außersprachlichen Vorgängen, anders formuliert, aus Nebentexten. Diese Tatsache beweist nämlich den Einfluss einer eigenständigen Theaterästhetik auf die Darstellung von Dramentexten (vgl. ebd. S. 8.).

Im amerikanischen Drama gibt es nicht nur die Zusammensetzung der Haupt- und Nebentexte in die Dramen, sondern auch die Abgrenzung von verschiedenen Dramen anhand der Art von Vorstellungen beim Leser. Demzufolge werden die Dramenformen voneinander unterschieden, ob sie realistisch oder nicht-realistisch sind. Hierbei wird vom Realismus gesprochen, zumal die „Realität“ der Darstellung des Schauspiels in Frage gestellt wird. Wenn die Illusionsbildung im Dramentext der Realität nahekommt, bezeichnet man diese Dramenform als realistische Darstellungsform (vgl., Grabes, 2007. S. 8). Im Vergleich dazu, werden jene Dramenformen als nicht-realistisch anerkannt,

„Die die in der realen Welt verborgene Innenwelt von Figuren, ihre Gedanken und Gefühle und Träume direkt zugänglich machen, die anstelle einer Abbildung der lebensweltlichen, Realität direkt eine Interpretation derselben präsentieren, oder die von vornherein eine künstliche Phantasiewelt kreieren“ (ebd.).

Dass die realistischen Dramenformen im 20. Jahrhundert auf das amerikanische Drama einen starken Einfluss ausüben, ist ersichtlich, wobei man von „American mainstream

realism“ spricht. Diese Tatsache ist damit zu begründen, dass das amerikanische Theater kommerziell ist und daher in der Lage sein muss, ohne Unterstützung zurechtzukommen. Ferner ist das Theater von seinem Publikum abhängig. Deshalb muss die Gestaltung der Realität im Schauspiel, die der Lebenswelt der Zuschauer nahekommt, für sie nachvollziehbar sein. Währenddessen ist es nicht üblich, fremde Innenwelten und außergewöhnliche Weltdeutungen theatralisch zu präsentieren, denn es scheint weniger möglich zu sein, durch diese Themen die Aufmerksamkeit der Zuschauer zu ziehen (vgl., ebd.).

An dieser Stelle muss noch einmal die Prägung vom dramatischen Realismus auf die amerikanischen Dramen im 20. Jahrhundert hervorgehoben werden. Wie bereits erwähnt, geht es in den Dramen um die Texte, welche so dargestellt sind, dass bei den Zuschauern eine Illusion von einer Welt entsteht, die eine große Ähnlichkeit mit lebensweltlicher Erfahrung aufzeigt. Aufgrund dessen, tendieren die Autoren des realistischen Dramas zur Steuerung der Illusionsbildung durch zusätzliche Informationen im Nebentext. In Nebentexten befinden sich sowohl minutiöse Beschreibungen der Handlungsorte als auch Angaben über die jeweilig intendierte Gesamtstimmung; vor allem die Beschreibungen äußerer Erscheinungs-, Rede- und Handlungsweisen von den Figuren und auch noch direkte Angaben in Hinsicht auf ihre Gemütslage, ihren Charakter und Biographie (vgl. S. 10).

### **1.11.1. Aufgliederung des dramatischen Realismus**

Im amerikanischen Drama kann der Realismus aus fünf verschiedenen Perspektiven betrachtet werden: anthropologischer Realismus, psychologischer Realismus, sozialkritischer Realismus und ethnischer Realismus.

Im Anthropologischen Realismus zielt man darauf ab, die allgemein menschliche Grundsituation, ganz spezifische Situationen, psychologisch abgelöste Charaktere und

individuelle Schicksale bis ins kleinste realistische Detail hinein erkennbar machen zu lassen (vgl. ebd. S. 12). Geäußert wird die Allgemeingültigkeit der menschlichen Grundsituation durch Symbole, denn das Hauptziel ist damit, die detaillierte Illusionierung konkreter Situationen von der menschlichen Lebenswelt darzustellen, indem man nicht das Allgemeine, sondern das Besondere pointiert. Durch die Einbettung solcher Symbole wird der realistische Kontext gestaltet und sie werden vom Leser bzw. vom Zuschauer an Wiederholungen erkennbar (vgl. ebd. S. 14f.).

Für den psychologischen Realismus ist „das Selbst- und Weltverständnis überwiegend von der besonderen psychischen Konstitution der einzelnen Charaktere“ von großer Bedeutung (vgl. ebd. S. 17). Aus diesem Grund befinden sich im Zentrum des Dramas des psychologischen Realismus immer wieder psychisch kranke, abnorme Hauptfiguren. Ausgehend von der psychoanalytischen Theorie Freuds, die auf das 20. Jahrhundert einen Einfluss ausgeübt hat, legen Dramenautoren auf solche psychische Störungen einen großen Wert (vgl. ebd. S. 18).

In den Dramen im psychologischen Realismus ist es üblich, die Parallelität zum Mythos zu sehen. Daher gibt es zahlreiche Dramen, die die mythologischen Erzählungen beinhalten oder auch noch auf sie hinweisen. An dieser Stelle wäre O'Neills Werk „Mourning Becomes Electra“ ein geeignetes Beispiel. Dieses Werk wird 1931 zum ersten Mal aufgeführt. Mit seiner Geschichte weist es auf die mythologische Geschichte von Electra hin und dadurch entsteht im Werk eine Parallelität zum Mythos. Dem Werk gelingt es, den Elektra-Komplex zu manifestieren, indem auf den Ödipus-Komplex von Freud (der Sohn hasst den Vater und liebt die Mutter) hingewiesen wird (vgl. ebd.). Das hat zur Folge, dass in den Werken im psychologischen Realismus nicht nur psychologische Ereignisse behandelt werden, sondern auch auf die mythologische Ebene verwiesen wird (vgl. ebd.).

Ein weiterer Aspekt des amerikanischen Realismus ist der sozialkritische Realismus. Er zielt auf die Demonstration des deformierenden Einflusses von schlechten sozialen Verhältnissen auf den Menschen ab. Zu diesem Zweck übt er auch noch Kritik am Sozialsystem, das zu diesen Verhältnissen geführt hat. Mithilfe der dadurch ausgeübten Kritik, hofft man zur sozialen Veränderung beizutragen. Weiterhin versuchen die Dramen des sozialkritischen Realismus die soziale Lage, vor allem die wirtschaftliche Lage, zu präsentieren, wie sie genau aussieht. An dieser Stelle kann besonders die Kritik an der Brutalität des Kapitalismus betont werden (vgl. ebd. S. 20.).

Der letzte Aspekt vom amerikanischen Realismus, welcher hier zu nennen ist, ist der ethnische Realismus. Anders als der europäische Realismus befasst man sich auch noch mit den Dramen, in denen die Geschehnisse im Leben der in dieser Zeit in den USA lebenden ethnischen Minderheiten vorkommen. Aufgrund dieser Tatsache gewinnt dabei die Simulation der Realität an Bedeutung, durch die zum Vordergrund gestellt wird, wie die ethnischen Minderheiten in einem Land die Realität erleben, dessen Kultur sich auf die europäische Traditionen bezieht (vgl. ebd. S. 23). Exemplarisch wären an der Stelle die große afro-amerikanische Minderheit und das Drama „A Raisin in the Sun (1959)“ von Lorraine Hansberry. Dieses Werk gilt für diese Zeit als sehr wichtig, weil es das erste Drama einer afro-amerikanischen Autorin ist, das sowohl am Broadway aufgeführt, als auch mit dem „New York Drama Critics Circle Award“ ausgezeichnet wurde.

Wie oben ausgeführt wurde, gibt es im dramatischen Realismus verschiedene Aspekte, die die Realität auf unterschiedliche Art und Weise behandeln. Dass es anhand der Darstellungsformen und des Dargestellten vielfältige Dramentexte gibt, ist fraglos. Dabei kann eine Unterscheidung der Dramenformen zwischen dem expressionistischen, allegorischen und epischen Drama angestellt werden.

### 1.11.2. Typen des amerikanischen Dramas

In diesem Kapitel wird beabsichtigt, eine kurze Erklärung zu den Begriffen zu finden, die im Allgemeinen für das amerikanische Drama des 20. Jahrhunderts eine Bedeutung besitzen. Die Begriffe werden absichtlich begrenzt angesprochen, denn sie nehmen im Rahmen der vorliegenden Magisterarbeit keine entscheidende Rolle ein.

Das expressionistische Drama verdankt seine Herkunft den Dramatikern des deutschen Expressionismus, aber seine Grundkonzeption dem schwedischen Dramatiker August Strindberg. Dennoch wird das expressionistische Drama im amerikanischen Drama verstanden als „das illusionierte Geschehen, das wirklich auch so gehalten ist, dass es direkter Ausdruck der Innenwelt eines Menschen bzw. seines bewussten und unterbewussten subjektiven Welterlebens ist“ (vgl. ebd. S. 27.).

Die Darstellung der Perspektive vom Protagonisten ist das Kennzeichen des expressionistischen Dramas. Die Bühne reflektiert den Raum der Innenwelt des Protagonisten. Ein anderer Dramentyp, der mit dem expressionistischen Drama eng in Verbindung steht, ist das allegorische Drama, denn die allgemeinen Ideen und das konkret Präsentierte stehen in einer engen Beziehung (vgl. S. 29). Im allegorischen Drama ist es häufig der Fall, sich auf die expressionistischen Techniken zu berufen. Dabei wird der Seelenzustand von den Figuren eindrucksvoll behandelt. Exemplarisch ist an dieser Stelle das allegorische Trauerspiel „Camino Real (1953)“ von Tennessee Williams zu benennen. Das Drama konzentriert sich auf die Gefühlswelt des Protagonisten und auf dessen symbolische Deutung (vgl. ebd. S. 116).

Als eine andere Art vom amerikanischen Drama ist das epische Erinnerungsdrama. Das Drama wird in einer epischen Grundform dargestellt (vgl. S. 114). Tennessee Williams' „The Glass Menagerie (1945)“ ist ein geeignetes Beispiel für diese Art. Ein anderes Beispiel ist das Werk „A Streetcar Named Desire (1947)“ von Williams. Dieses Drama

wurde von den Dramenkritikern aufgrund seines Inhalts und seiner Form gelobt, weil es Williams gelungen ist, den Gegensatz zwischen den konkurrierenden Menschenbildern und Lebensauffassungen darzustellen (vgl. ebd. S 115).

## **1.12. DAS TÜRKISCHE DRAMA DES 20. JAHRHUNDERTS**

Zur Veranschaulichung der Eigenschaften des türkischen Dramas im 20. Jahrhundert sollte dessen geschichtliche Entwicklung genau beschrieben werden. Wie in den vorigen Kapiteln ausführlich gezeigt wurde, übt die politische, kulturelle und soziale Lage in einem Land auf die Literatur und deren Entwicklung einen großen Einfluss aus. Aus diesem Grund wird zunächst einmal in diesem Kapitel in komprimierter Form auf die Geschichte des Dramas in der Türkei eingegangen.

Die ersten Schauspiele der Türken sind die, die vor zwei Tausend Jahren von Türken und den Chinesen aufgeführt wurden. Über die Geschichte des türkischen Dramas ist heute bekannt, dass wir in der Gegenwart ein Spiel haben, das ursprünglich aus dem 12. Jahrhundert stammt. Abgesehen von den Volks-, Dorf-, Schattenspielen (Haciwat und Karagöz) gibt es keine Schauspiele, die, vor allem nach der Islamisierung der Türken, heute bekannt sind. Damals lebten viele Griechen und Juden in Anatolien. Heute besitzt man ihre Schriften, in denen sie festhielten, dass sie auf Hochzeiten den Spielen, die als „fars“ benannt wurden, zugesehen hatten. Demzufolge nimmt Nesin an, dass das moderne Theater mindestens hundertfünfzig Jahre alt ist (vgl. Nesin, 2014, Türk Tiyatrosuna Genel Bir Bakış. S. 2).

Allgemein formuliert, gibt es in der Türkei hinsichtlich der Formen zwei verschiedene Arten des Theaters: das traditionelle und das moderne Theater, wobei das traditionelle Theater auf die osmanische Zeit zurückgeht. Unter dieser Kategorie befinden sich in der

Regel Marionetten-, Meddah-, Schatten-, Mittelspiel- und Dorfspiele<sup>7</sup>. Traditionelles Theater basiert nicht auf einem geschriebenen Text, vielmehr auf Singen, Tanzen und Texten.

Mit dem politischen Wandel im Jahre 1839, der sich in der türkischen Geschichte als „Tanzimat-ı Hayriye“ einen Platz nahm, kamen in der Türkei westliche Theaterspiele vor. 1840 wurden in Istanbul zahlreiche Schauspiele aufgeführt, die aber nicht von den Türken, sondern von den damals in Istanbul wohnhaften Fremden auf die Bühne gebracht wurden. 1846 verlangte der Sultan Abdülmecit, dass Schauspiele auch von den Türken inszeniert wurden. Mit der Aufforderung vom Sultan, wurde 1858, im Rahmen des Palasttheaters, ein Ensemble gegründet. Daraufhin wurde in diesem Jahr im Naum-Theater in Istanbul das erste türkischsprachige Schauspiel, das von den armenischen Jugendlichen vom Italienischen ins Türkische übersetzt worden war, aufgeführt (vgl. ebd.).

Nesin legt dar, dass man noch früher angefangen hat, türkischsprachige Schauspiele zu schreiben, als diese aufzuführen. Das bekannteste erste türkischsprachige Spiel ist das 1802 geschriebene Schauspiel „Papuçu Ahmet’in Şaşılması Olayları“, dessen Schriftsteller aber heute unbekannt ist. Das zweite bekannte Spiel ist das Musikschauspiel „İbrahim Gülşeni“ von Hayrullah Efendi, das 1844 geschrieben wurde und sich aber nicht nach den Schauspieltechniken richtete. Das erste Schauspiel, das sich formal nach westlichen Schauspielen und inhaltlich nach der türkischen Kultur richtete, wurde von Şinasi geschrieben. Das erste Musikschauspiel ist das Spiel „Leyla ve Mecnun“ von

---

<sup>7</sup> Marionettenspiele sind eine der ältesten Künste. Verschiedene Arten von Puppen werden beim Spiel benutzt. Meddahlik ist die Kunst des Erzählens. Der Meddah erzählt eine Geschichte und stellt sie gleichzeitig dar. Schattenspiele waren ebenfalls sehr populär. Das Spiel wird sozusagen mit einer Leinwand, die vor eine Lampe gestellt wird, dargestellt. Die Figuren (vor allem die Figur Karagöz) werfen auf die Leinwand ihre Schatten. Orta oyunu ist eine Art vom Spiel, das wie ein Schattenspiel aussieht, aber in dem es keine Figuren vor einer Leinwand gibt, sondern die Menschen, die die Handlung vor einem Publikum darstellen. Dorfspiele sind die Spiele, die in den Dörfern so ähnlich dargestellt werden.

Fuzuli, das später als Opernspiel aufgeführt wurde und 1869 im Theater Gedikpaşa auf die Bühne gebracht wurde (vgl. ebd. S. 3).

Das Theater gilt in vielen Kulturen als eine wichtige gesellschaftliche Ausdrucksweise. Nesin unterstreicht diese Aussage entsprechend, dass sich die türkischen Dramenautoren seit der osmanischen Zeit bis zur Gegenwart um eine freie Umwelt zur Weiterentwicklung des Theaters streiten. 1870 wurde zum Beispiel mit diesem Ziel eine Gesellschaft zur Weiterentwicklung des osmanischen Theaters gegründet. In dieser Zeit hatten die Dramenautoren das Ziel, das Publikum auszubilden und ihm den Freiheitsgedanken zu verbreiten. Darum wurden viele Spiele aus dem Französischen ins Türkische übersetzt (vgl. ebd.).

Am Anfang des 20. Jahrhunderts wurden viele Amateurtheatergesellschaften und Theaterensembles gegründet. 1914 wurde „Darülbedayi-i Osmani“, das erste von der Regierung finanziell unterstützte Theater, gegründet, das danach als Darülbedayi und später als das Stadttheater benannt wurde. Die Ausrufung der türkischen Republik wurde sowohl ein großer Wendepunkt nicht nur für die Politik als auch für das Theater, weil das türkische Theater sich sehr schnell entwickelte. Auf Wunsch von Atatürk, wurden das Staatskonservatorium und dann das Staatstheater eingerichtet, das von Carl Ebert wurde. Hervorzuheben ist, dass in dieser Zeit Muhsin Ertuğrul eine wichtige Person für das türkische Theater ist, weil er als der Begründer des modernen türkischen Theaters galt. Ferner gründete er 1935 das erste Kindertheater und eröffnete diesen Weg (vgl. ebd. S. 6f.). Die Hochzeit des modernen Theaters in der Türkei ist in den 1960er Jahren anzusetzen. Es wurden mehrere Stadttheater und Privattheater eröffnet.

Zu erwähnen ist, dass sich das Theater in der Türkei, im Vergleich zum Anfang des 20. Jahrhunderts, mit der Institutionalisierung immer wieder weiterentwickelt hat. Vom Stoff und der Struktur her wurde das westliche Modell als Vorbild angesehen, sodass die Dramenautoren vom europäischen Theater beeinflusst waren. Der Übergang von der osmanischen zur modernen türkischen Gesellschaft wurde mehrmals in vielen Theaterstücken beinhaltet. Als Beispielwerke, die diese Übergangszeit erfolgreich

widerspiegeln, sind Yaprak Dökümü (1930) von Reşat Nuri Güntekin und Köşebaşı (1982) von Ahmet Kutsi Tecer (vgl. Tiyatro Tarihi.com Tiyatro Bilgi Sitesi, 2005)<sup>8</sup>.

Des Weiteren kam im 20. Jahrhundert in der Türkei eine andere Form des Theaters auf: das experimentelle Theater. Nesin betont aber, dass es keine eigenständige Form vom Theater sei, sondern aus einer Notwendigkeit heraus, sozusagen als ein Versuch entstanden ist. In diesen Theatern seien einfache Dekorationen, Stühle, Taschentücher usw. verwendet worden. Im traditionellen Theater – vor allem bei den Dorfspielen - seien solche Versuche auch zu beobachten. Laut Nesin, seien diese Versuche keine Veränderung, keine Besonderheit, sondern eine Notwendigkeit gewesen (vgl. Nesin, 2014, Deneme Tiyatrosu Üzerine Düşünceler. S. 3f.).

---

<sup>8</sup> vgl. [http://www.tiyatrotarihi.com/1923ten\\_gunumuze\\_turk\\_tiyatrosu.html](http://www.tiyatrotarihi.com/1923ten_gunumuze_turk_tiyatrosu.html) Letzter Zugriff: 12.05.2019

## **2. TEIL**

### **2.1. DAS WERK „DER BESUCH DER ALTEN DAME“**

#### **2.1.1. DÜRRENMATTS LEBEN UND SEINE LITERATUR**

Als Sohn eines protestantischen Pfarrers wurde Friedrich Dürrenmatt am 5.1.1921 in Konolfingen (Kanton Bern) geboren. Er besuchte ein Berner Gymnasium und dann studierte er in Bern und Zürich Theologie, Philosophie und Naturwissenschaften. Danach arbeitete er als Graphiker, Journalist und Kabarett-Texter. 1943 war das Jahr, in dem er mit seinen ersten schriftstellerischen Versuchen begann. Nachdem er mit seinen ersten Theaterstücken die ersten Erfolge erzielt hatte, beschäftigte er sich immer mehr mit dem literarischen Schaffen. Als freier Schriftsteller lebte er bis zu seinem Tod in Neuchâtel, der Schweiz. Er starb am 14.12.1990 (vgl. Dietz-Rüdiger & Ernst, 1993, S. 264). Er bekam viele Preise, vor allem 1983 den Österreichischen Staatspreis für europäische Literatur und 1986 den Georg-Büchner- Preis.

Im Einfluss von Frank Wedekind, Thornton Wilder und v. a. Bertolt Brecht, verfasste Dürrenmatt zahlreiche Theaterstücke, die mit den Stilmitteln der Verfremdung zu tun hatten. Die Theaterstücke verfügten über integrierte Songs, effektvolle, desillusionierende, groteske Theaterelemente, hinter denen es immer eine Kritik an Widersprüchen und Selbsttäuschungen seiner Zeit stand. Laut Dürrenmatt stimmten die Komödie und das Grotteske überein. Nicht überraschend ist es vielleicht daher, dass in den 1950er- und frühen 1960er-Jahren seine Theaterstücke, besonders die Komödien „Der Besuch der alten Dame“ (1956) und „Die Physiker“ (1962) sehr erfolgreich wurden (vgl. Bambach-Host, et al., 2010, S. 200).

Dürrenmatt schrieb nicht nur seine eigenen Prosatexte und Dramen, sondern er bearbeitete auch sehr frei die Werke von unterschiedlichen Schriftstellern und

Dramatikern. Exemplarisch sind dafür die Dramen von Shakespeare (König Johann, 1968; Titus Andronicus, 1970), August Strindberg (Play Strindberg, 1969), Goethe (Urfaust, 1970), Georg Büchner (Woyzeck, 1972). Er schrieb weiterhin viele Hörspiele, die teilweise die Vorstufen für Dramen und Erzählungen waren. Er arbeitete die meisten seiner Werke mehrmals um (vgl. ebd.).

Dürrenmatt befasste sich auch mit Prosatexten, wie z.B. in seinen Kriminalromanen. „Der Richter und sein Henker (1952)“, „Der Verdacht (1953)“, und „Das Versprechen (1958)“, thematisierte er Zeitprobleme. Auffallend ist in den erwähnten Kriminalromanen der Einsatz der Mittel von der Verfremdung und der schockierenden Überraschung. Die Erzählung „Der Auftrag“ oder „Vom Beobachten des Beobachters der Beobachter (1986)“ wurde viel beachtet. Noch zu erwähnen ist, dass Dürrenmatt, abgesehen von zahlreichen Kommentaren zu seinen eigenen Werken, außer theatertheoretische, dramaturgische und politische Essays schrieb (vgl. ebd.).

Das „Labyrinth“ war eines seiner zentralen Motive, das ihn schon früh zur Erkenntnistheorie trieb. Rolf-Peter Janz vertritt die Meinung, dass Dürrenmatt der einzige Autor sei, der sich so obsessiv mit dem Thema Labyrinth beschäftigt habe (vgl. Adams, 2014, S. 313). Janz behauptet, dass „dieser rigorose Skeptiker im Labyrinth sein Weltmodell gefunden hat“ (ebd.). Im Weiteren formuliert Dürrenmatt folgenderweise seine eigene Aussage zur Unübersichtlichkeit der Gegenwart:

„das undurchschaubar gewordene Ich, die undurchschaubar gewordene Politik, die undurchschaubar gewordene Technik, de[n] undurchschaubar gewordene[n] Kosmos“ (in: Adams, 2014, S. 313).

Zum Begriff Labyrinth ist Monika Schmitz-Emans der Meinung, dass „der Terminus zum metaphorischen Synonym für verschiedenste Strukturen [wird], die so komplex sind, dass sie sich einer intellektuellen Bewältigung entziehen. Die Welt ist „labyrinthisch“ (ebd.).

Dürrenmatt verknüpft den oben erwähnten Begriff der labyrinthischen Welt anhand der Wirklichkeit mit der Wissenschaft. Er nimmt die Wirklichkeit als labyrinthisch wahr und glaubt ferner daran, dass sich deren Labyrinthische sowohl in den Modellen der modernen Wissenschaft widerspiegeln als auch von ihnen gleichzeitig potenziert werde. Der Schriftsteller unterstützt die Ansicht, dass „die Wissenschaft zu neuen Labyrinthen kommt, indem sie das Labyrinth nachbaut“ (ebd.).

Der Schweizer Dramatiker befasst sich in seinen theoretischen Texten, die er zwischen 1950 und 1970 verfasste, mit dem Problem, wie die moderne Welt dramaturgisch zu fassen ist. Er äußert seine Meinung über die Komödie in „Theaterprobleme“ (1954): „Uns kommt nur noch die Komödie bei“ (Adams, S. 4). Dürrenmatt vergleicht Komödie und Tragödie miteinander und kommt zur Überzeugung, dass die Tragödie eine sichtbare, gestaltete Welt zugrunde legt, in der sich Verantwortung und Schuld offenbar bestimmen, während das Komische und Paradoxe ermöglichen, „das Gestaltlose zu gestalten, das Chaotische zu formen“ (vgl. ebd.).

Zu betonen ist, dass bei Dürrenmatt das Tragische und die Komödie immer zusammenhängen. Laut Dürrenmatt kann „das Tragische aus der Komödie heraus erzielen, hervorbringen als einen schrecklichen Moment, als einen sich öffnenden Abgrund“ (ebd.). Im realen Leben wird das als grotesk bezeichnet. Dürrenmatt betrachtet dieses Groteske als eine Chance, den Zuschauern die abstrakte Komplexität der modernen Welt ersichtlich zu machen. Das Groteske erscheint bei ihm als „sinnlicher Ausdruck, ein sinnliches Paradox, die Gestalt einer Ungestalt, das Gesicht einer gesichtslosen Welt“ (ebd.).

Dürrenmatt unterstützt die Ansicht, dass die Komödie von ihrem Wesen her kritisch auf Distanz bleibt. Auf der einen Seite entsteht eine derartige Distanz, indem der Mensch nur über etwas lachen kann, von dem er sich distanziert. Auf der anderen Seite gestalten die Komödie, die Parodie und das Lachen an sich absichtliche Trotzreaktionen gegen die

Bedingtheiten des menschlichen Lebens. Dementsprechend bringt Dürrenmatt folgendes zum Ausdruck: „Im Lachen manifestiert sich die Freiheit des Menschen, im Weinen seine Notwendigkeit, wir haben heute die Freiheit zu beweisen“ (ebd.).

Der Dramatiker erläutert die zentrale Logik seines dramaturgischen Denkens durch eine Erklärung zur Aufgabe des Dramatikers. Er betrachtet die Art, wie sich das Stück eigenartig determiniert, als die „immanente Logik“ des Stoffes. Der Betrachtungsweise entsprechend, beschreibt Dürrenmatt „was wahrscheinlicherwise geschähe, wenn sich unwahrscheinlicherwise etwas Bestimmtes ereignen würde“ (ebd. S. 5). Hiermit wird das „Zufallsprinzip“ bei Dürrenmatt noch einmal auffallend. Wie Ulrich Profitlich und Donald G. Daviau feststellen, kann man kein einziges Werk zeigen, wo der Zufall nicht seine Wirkungskraft entfaltet (vgl. ebd.).

Aus diesen Erklärungen kann man schließen, dass in den Werken des Schweizer Dramatikers das Zufallsprinzip und das Grotteske immer wieder vorkommen und sie daher als wichtige Bestandteile seines dramaturgischen Denkens betrachtet werden. Außerdem gibt es ebenfalls eine naturwissenschaftliche Denkweise, die er in seinen anderen Werken wie z.B. „Die Physiker“ auf diese Art und Weise ausdrückt, was allerdings in dieser Arbeit absichtlich vernachlässigt wird, weil das nicht mit der Thematik übereinstimmt.

### **2.1.2. DAS WERK „DER BESUCH DER ALTEN DAME“**

Das Schauspiel ist von Friedrich Dürrenmatt 1955 geschrieben und am 29. Januar 1956 in Zürich uraufgeführt, wurde von ihm 1980 überarbeitet. Dieses Theaterstück ist ein Grundstoff von schulischen Lehrplänen und Theater-Spielplänen. Thematisiert wird im Stück die wirtschaftliche Wunderära der 1950er Jahre und die Manifestation der Korruptierbarkeit der westlichen Gesellschaft (vgl. Brauneck, 2017, S. 132).

Der Dramatiker zielt mit seinen Werken darauf ab, auf die sozial-kritische Lage hinzuweisen, oder anders formuliert, Kritik an der Gesellschaft und dem modernen Menschen auszuüben. Durch das Werk „Der Besuch der alten Dame (1956)“ rückt er die Folgen sozialer und moralischer Infragestellung in den Vordergrund; mit seinem Stück „Die Physiker (1962)“ thematisiert er anhand Politik und Militär, die Problematik des Umgangs mit natur- und wissenschaftlicher Erkenntnis (vgl. Jeßing, 2015, S. 243).

### 2.1.2.1. Inhaltsangabe

Die Hauptfigur, die Multimillionärin Claire Zachanassian, die als Klara Wäscher in der verarmten Schweizer Kleinstadt Gullen ihre Jugend verbrachte, stattet der Kleinstadt einen Besuch ab. Da sie eine Multimillionärin ist, erwarten die Einwohner von ihr eine großzügige Spende, vor allem ihr ehemaliger Liebhaber, der Kaufmann Alfred Ill. Claire verlangt von der Stadt „Gerechtigkeit“, weswegen sie dem Dorf eine Milliarde aussetzt, um Alfred Ill töten zu lassen, der sie geschwängert und dann verlassen hat. Bei den Einwohnern wird auf diesen Wunsch von Claire wütend reagiert, aber Claire will lieber abwarten, weil sie sich der Verführungskraft des Geldes bewusst ist. Im Laufe der Zeit beginnen die Einwohner der Kleinstadt zu leben, als hätten sie eine Milliarde. Sie bekommen Kredit von Claire und die Kleinstadt wird schließlich abhängig von ihr. Infolgedessen wird Alfred Ill auf Wunsch von Claire getötet, dessen Tod so dargestellt wird, als wäre es ein Unfall. Der Arzt stellt seinen Tod als „Herzschlag – Tod aus Freude“ fest. Claire gibt den Gullenern eine Milliarde und verlässt die Kleinstadt mit Ills Leiche. Die unten stehende Tabelle visualisiert den dreiaktigen Aufbau des Theaterstücks „Der Besuch der alten Dame“:

<u>1. Akt</u>	<u>2. Akt</u>	<u>3. Akt</u>
Claire Zachanassians unmoralisches Angebot	die langsame Korrumpierung der Dorfgemeinschaft	der Vollzug der Gerechtigkeit

**Tabelle 4:** Der Aufbau des Schauspiels *Der Besuch der alten Dame*

### 2.1.2.2. Das Motiv der Großen Mutter in „Der Besuch der Alten Dame“

In diesem Kapitel wird das Motiv „Großmutter“, das in dem Werk „Der Besuch der alten Dame“ dargestellt wird, diskutiert. Dabei werden die Charaktereigenschaften der Hauptfigur berücksichtigt.

In den Nebentexten werden viele Informationen zu ihrem Aussehen und ebenfalls ihrem Charakter angegeben. Wie in den vorigen Kapiteln angesprochen worden ist, haben die Symbole in einem literarischen Werk die Elemente, die über bildhafte Darstellungen verfügen, welche auf andere Kontexte zusammenhängend hinweisen.

Im Werk „Der Besuch der alten Dame“ erscheint die Hauptfigur Claire Zachanassian als ein grotesker Charakter. Unter diesem grotesken Charakter sind einige Zusammenhänge auf das Motiv der „Großmutter“ zu erkennen. Im Werk von Dürrenmatt ist der Nebentext ersichtlich, der ein wichtiges Merkmal des Dramas vom 20. Jahrhundert ist. Der Leser erhält im Nebentext detaillierte und erhebliche Informationen sowohl zu den Charaktereigenschaften der Hauptfigur als auch zur deren Inszenierung. Dort gibt es die Schilderung zum Aussehen der Hauptfigur, bevor Claire auftritt:

„Von rechts kommt Claire Zachanassian, zweiundsechzig, rothaarig, Perlenhalsband, riesige goldene Armringe, aufgedonnert, unmöglich, aber gerade darum wieder eine Dame von Welt, mit einer seltsamen Grazie, trotz allem Grotesken. Hinter ihr das Gefolge, der Butler Bobby, etwa achtzig, mit schwarzer Brille, ihr Gatte VII (groß, schlank, schwarzer Schnurrbart) mit kompletter Angel-Ausrüstung. Ein aufgeregter Zugführer begleitet die Gruppe, rote Mütze, rote Tasche“ (BdAD, S. 7.).

Die Figur Zachanassian tritt als eine alte Dame auf, die ein Perlenhalsband eine und riesige goldene Armringe trägt. Auch damit wird auf ihre Groteske hingewiesen. Diese Schmuckstücke sind bedeutungstragende Elemente. Der Schmuck symbolisiert im mythologischen Sinne die Darstellung einer Gottheit. Claire tritt dieser Aussage

entsprechend als eine Göttin auf. Nicht zu übersehen ist, dass die Perlen das Symbol der Aphrodite sind. Goldene Armringe lassen sich auf diese Weise auch noch als den Schmuck einer Göttin bezeichnen, weil die Armringe im übertragenen Sinne die Zeichen ihrer Weiblichkeit bzw. ihrer Gottheit darstellen sollen. Wie im ersten Teil dieser Arbeit beschrieben wurde, können runde Utensilien als Symbolisierung der Großmutter verstanden werden. Dass sie rothaarig ist, hat mit der bereits erwähnten Aussage übereinstimmend eine große Bedeutung, denn diese Tatsache bringt ihre mythologische Konstellation zum Vorschein.

Neben der physikalischen Beschreibung der Hauptfigur Claire Zahanassian im Nebentext, enthält der dramatische Text Vorausdeutungen, die sich auf ihre Rache ausrichten. Im unten stehenden Dialog aus dem Text fällt ihr Wunsch auf die Todesstrafe auf.

**„CLAIRE ZACHANASSIAN** Ei, der Pastor. Pflegen Sie Sterbende zu trösten?

**DER PFARRER** verwundert Ich gebe mir Mühe.

**CLAIRE ZACHANASSIAN** Auch solche, die zum Tode verurteilt wurden?

**DER PFARRER** verwirrt Die Todesstrafe ist in unserem Lande abgeschafft, gnädige Frau.

**CLAIRE ZACHANASSIAN** Man wird sie vielleicht wieder einführen“ (BdAD, S.10).

Im Dialog fällt auf, dass sich Claire am Anfang als eine fürsorgliche Frau zeigt. Beim Leser bzw. beim Zuschauer wird Aufmerksamkeit erregt und man stellt sich die Frage, warum sie eine solche Frage gestellt hat. Mit ihrer Aussage, die besagt, dass sie denkt, die Todesstrafe müsse wieder eingeführt werden, wird uns klar, dass sie sich den Tod einer Person wünscht. Ersichtlich ist an dieser Stelle das Motiv der Großmutter noch einmal, weil sich der Hauptcharakter der Großmutter bei Claire herausstellt. Wie im Kapitel 4.1. dieser Arbeit behandelt worden ist, stellt Neumann fest, dass die ‚Große Mutter‘ drei Gestalten hat: gute, furchtbare und gut-böse Mutter. Dieser Feststellung zufolge demonstriert sich die ‚Große Mutter‘ als die dritte Gestalt dieser Einheit und sie verfügt über nicht nur positive, sondern auch negative Attribute. Bei Claire ist die gleiche Perspektive beobachtbar, weil sie sich nicht nur als fürsorgliche Frau zeigt, sondern auch

mit solchen Formulierungen, wodurch uns offenbar wird, dass sie sich eine Rache wünscht, als eine böse Figur.

Von dieser Perspektive ausgehend kann der oben erwähnte Fall auch noch im unten stehenden Dialog aus dem Schauspiel, den Claire mit dem Bürgermeister führt, sehen:

„**CLAIRE ZACHANASSIAN** Doch zuerst in die Petersche Scheune und dann in den Konradweilerwald. Ich will mit Alfred unsere alten Liebesorte besuchen. Schafft das Gepäck und den Sarg unterdessen in den Goldenen Apostel.  
**DER BÜRGERMEISTER** verblüfft Den Sarg?  
**CLAIRE ZACHANASSIAN** Ich brachte einen mit. Ich kann ihn vielleicht brauchen. Los, Roby und Toby“ (BdAD, S. 11).

Dem Leser bzw. dem Zuschauer wird der Tod der Figur Alfred III vorausgedeutet. Dadurch, dass Claire sagt, dass sie vielleicht den Sarg bräuchte, weist in der Handlung noch einmal auf den Tod Ills, anders formuliert, ihre Rache hin. Hierbei zielt sie darauf ab, nicht nur die Figuren im dramatischen Text, sondern auch den Zuschauer auf die Katastrophe vorzubereiten. Dabei ist der Archetypus der Großmutter im Hinblick auf ihre „gut-böse“ Darstellung nicht zu übersehen.

Die göttliche Darstellung der Claire lässt sich auch in der Handlung erläutern. Die Figur „der Lehrer“, der einer der Einwohner in Güllen ist, beschreibt die Figur Claire in einem Ausschnitt aus dem Schauspiel:

„**DER LEHRER** Seit mehr denn zwei Jahrzehnten korrigiere ich die Latein- und Griechischübungen der Güllener Schüler, doch was Gruseln heißt, Bürgermeister, weiß ich erst seit einer Stunde. Schauerlich, wie sie aus dem Zuge stieg, die alte Dame mit ihren schwarzen Gewändern. Kommt mir vor wie eine Parze, wie eine griechische Schicksalsgöttin. Sollte Klotho heißen, nicht Claire, der traut man es noch zu, daß sie Lebensfäden spinnt“ (BdAD, S.12)

Durch die Rede des Lehrers wird die Hauptfigur als eine Schicksalsgöttin dargestellt. In der römischen Mythologie gibt es drei Schicksalsgöttinnen, die in der griechischen Mythologie als Moiren genannt werden. Sie heißen Klotho, Lachesis und Atropos. Die Figur des Lehrers verweist auf die Tatsache, dass Claire das Schicksal Ills vorbereitet. Der Lehrer äußert explizit, dass Claire eine Schicksalsgöttin ist. Nicht zu übersehen ist, dass die ‚Große Mutter‘ der Schicksalsgöttin gleicht.

Claire spricht ihre Gottheit und Weiblichkeit an. Das macht sie selbstverständlich durch die bildlichen Darstellungen. Es gibt im ganzen Drama so viele Symbole, dass man sie erst durch mehreres Nachlesen besser erkennt. Wie im folgenden Ausschnitt, wo Claire über den Wald bzw. einen Baum spricht:

**„CLAIRE ZACHANASSIAN** Das Herz mit deinem und meinem Namen, Alfred. Fast verblichen und auseinandergezogen. Der Baum ist gewachsen, sein Stamm, seine Äste dick geworden wie wir selber. Sie geht zu den anderen Bäumen. Eine deutsche Baumgruppe. Ich ging schon lange nicht mehr im Walde meiner Jugend, stampfte schon lange nicht mehr durch Laub, durch violetten Efeu. Spaziert nun etwas hinter die Büsche, mit eurer Sänfte, ihr Kaugummikauer, ich mag eure Visagen nicht immer sehen. Und du, Moby, wandere nach rechts gegen den Bach zu deinen Fischen“ (BdAD, S. 13.).

Zwar kann an der Stelle verstanden werden, dass sie darauf hinweist, dass sie älter geworden sind, aber sie meint damit meiner Ansicht nach auch etwas Anderes, was eine symbolische Bedeutung hat. Sie vergleicht sich und Alfred mit dem Baum, auf dem ihre Namen in einem gezeichneten Herz stehen. Sie äußert, dass sie dick geworden seien wie die Äste des Baums. Ganz allgemein betrachtet, ist es möglich, davon auszugehen, dass Claire und Alfred ihre Liebe auf den Baum gezeichnet haben, was aus diesem Grund als die ewige Liebe kommentiert werden dürfte. Hier soll aber von der Feststellung Highwaters über die symbolisierten Eigenschaften der ‚Großen Mutter‘ ausgegangen werden. Laut Highwater (1992), stellt sich die Große Mutter über alle anderen Gottheiten, weil sie Unsterblichkeit und Allmächtigkeit besitzt (vgl. S. 58). Symbolisch betrachtet, hängt die ‚Große Mutter‘ mit dem Mond zusammen, der abnehmend und zunehmend sich

gestaltet. Abgesehen davon, hat sie sowohl mit Stieren, deren Hörnern, die in der Form eines zunehmenden Mondes aussehen, als auch mit Schlangen, die sich dadurch erneuern, dass sie sich häuten, Verknüpfung. Anders formuliert, hat sie immer mit Symbolen zu tun, die auf das unaufhörliche Wachstum bzw. die Schöpfung oder den Wandel hinweisen (vgl. ebd.). Es dürfte damit klar sein, dass die Bäume mit unaufhörlichem Wachstum zu tun haben. Dieser Aussage entsprechend, ist es möglich zu behaupten, dass der erwähnte Baum insofern ihren Körper symbolisiert, genauer gesagt, ihren göttlichen Körper, weshalb Claire den Baum anspricht und ihn mit ihrem Körper vergleicht. Die Baumgruppe spricht sie auch an, weil sie dieser Baumgruppe angehört, somit insgesamt der Natur.

Wie in diesem Kapitel stets erwähnt wurde, existieren im Drama deutliche symbolische Verweise auf den Mythos oder die bildliche Sprache, die bedeutungstragende Elemente besitzen. Im unten folgenden Ausschnitt, der das Thema Zigarren disputiert, fällt ein anderes Symbol auf, das für die Handlung eine wichtige Bedeutung trägt:

„**CLAIRE ZACHANASSIAN** Ich schätze Zigarren. Eigentlich sollte ich jene meines Mannes rauchen, aber ich traue ihnen nicht“ (BdAD, S. 13).

In diesem Dialog geht es um Zigarren. Während sich der Zuschauer einen Dialog über Zigarren miterlebt, oder der Leser einen Dialog darüber liest, wird die Frage selbstverständlich nicht aufgeworfen, ob es in der Tat um Zigarren geht. Wird der Dialog dennoch im Hinblick auf die Symbolik analysiert, wird die Tatsache sichtbar, dass die Zigarre eine phallische Bedeutung besitzt. Das heißt, die Zigarre symbolisiert das männliche Geschlechtsorgan. Hier geht es in der Tat um die Sexualität. Aus dem Dialog lässt sich am Anfang die Schlussfolgerung ziehen, dass Claire zwar die Libido verkörpert, aber da sie den Männern nicht traut, übt sie mit denen keinen Geschlechtsverkehr aus. Wie aber oben aufgezeigt wurde, demonstriert diese Stelle noch eine andere Bedeutung. Es wird der Zusammenhang zwischen der weiblichen und männlichen Sexualität symbolisiert. Neumann legt dar, dass es einen komplizierteren Zusammenhang mit der

männlichen Sexualität und der archetypischen Figur des Weiblichen gibt, die im Unbewussten wirksam ist (vgl. Neumann, 1985, S. 101). Dass eine extrem dicke, unförmige Frau als weibliches Sexualobjekt verstanden wird, lässt sich Neumanns Ansicht nach als eine unbewusste Herrschaft des Mutterarchetyps in der Psyche des Mannes wahrnehmen (vgl. ebd.).

Diese Herangehensweise des Unbewussten, die in diesem Drama kommentiert wird, stellt sich ins Zentrum dieser vorliegenden Arbeit. In den vorigen Kapiteln wurden den Elementar- und Wandlungscharakter angesichts der Feststellungen Neumanns erläutert. Nicht zu übersehen ist neben dem positiven Elementarcharakter der Großmutter ihr negativer Elementarcharakter. Im unten stehenden Ausschnitt kann er insofern betrachtet werden:

„**ILL** Wärest du hier geblieben, wärest du ebenso ruiniert wie ich.  
**CLAIRE ZACHANASSIAN** Du bist ruiniert?  
**ILL** Ein verkrachter Krämer in einem verkrachten Städtchen.  
**CLAIRE ZACHANASSIAN** Nun habe ich Geld.  
**ILL** Ich lebe in einer Hölle, seit du von mir gegangen bist.  
**CLAIRE ZACHANASSIAN** Und ich bin die Hölle geworden“ (BdAD, S. 14).

In diesem Dialog sprechen Claire und Alfred über die Vergangenheit. Wie man sich an die Handlung erinnern kann, verlässt Claire die Stadt, nachdem Alfred sie geschwängert und verlassen hat. In dem Dialog erfahren wir als Leser bzw. als Zuschauer, dass die Figur Alfred III in der Tat über die Alternative reflektiert, wenn Claire in der Stadt geblieben wäre. Durch die Aussage „Ich lebe in einer Hölle, seit du von mir gegangen bist“ wird deutlich, dass er damit nicht zufrieden ist, dass Claire die Stadt verlassen hat. Folgend erhält er aber von ihr als Reaktion auf seine Formulierung eine Aussage, die eine ausschlaggebende Funktion hat: „Und ich bin die Hölle geworden“. An dieser Stelle sollte die Mehrdeutigkeit dieses Ausdrucks beachtet werden; hierbei wird nicht nur darauf hingewiesen, dass Claire auch ein schwieriges Leben hatte, sondern auch darauf, dass sie wegen ihrer Rache zurückgekehrt ist. Aus diesem Grund personifiziert sie sich von der Aussage Ills per se mit der Hölle. Diese Formulierung Claires führt uns zum negativen

Elementarcharakter der ‚Großen Mutter‘, der von Neumann sehr ausführlich erläutert wird.

Wenn der negative Elementarcharakter der ‚Großen Mutter‘ angesprochen wird, sollte dessen negative Seite bzw. dessen Furchtbarkeit miteinbezogen werden. In der Antike gibt es zahlreiche Abbildungen zu ihrer Gestalt, wodurch heute der moderne Mensch über die ‚Große Mutter‘ Informationen bekommen kann, wie der antike Mensch die Vorzeitgöttin wahrgenommen hat. Wie im ersten Teil dieser Arbeit schon angesprochen wurde, wurde das Große Weibliche angesichts der Charaktertypen kurz erläutert. An dieser Stelle könnte anhand der Darstellung der Hauptfigur Claire im Werk „Der Besuch der alten Dame“ deren negativer Wahrnehmungsaspekt angesprochen werden.

Laut Neumann verdankt die furchtbare Mutter den Bildern, die vorwiegend zur Innenseite dargestellt worden sind, ihre Furchtbarkeit und ihre Verknüpfung mit dem Unbewussten, weil der negative Elementarcharakter des Weiblichen in nicht der Außenwelt entstammenden Bildern ausgedrückt wurde (vgl. Neumann, 1985, S. 148). Das verbindet Neumann mit dem Unbewussten, d.h. das wird von ihm als ein Symbol für das Unbewusste verstanden. Daher tragen Sachverhältnisse und Gegenstände immer symbolische Bedeutungen. Im oben stehenden Ausschnitt aus dem Schauspiel kommt das Motiv der Hölle zur Rede, wobei das Symbol den negativen Elementarcharakter des Großen Weiblichen aufzeigt. Neumann fasst zusammen, dass es einige Objekte und Symbole gibt, bei denen an den negativen Charakter der ‚Großen Mutter‘ gedacht werden sollte, wie z.B. die schützende Höhle der Erde und des Berges, der Abgrund und die Hölle, das dunkle Loch der Tiefe, der fressende Schoß des Grabes und des Todes, der lichtlosen Dunkelheit und des Nichts (vgl. ebd.).

Solche Symbole sind mit diesem Blickwinkel im Drama, insbesondere in den Dialogen von Claire, zu betrachten. Die Eigenschaften des Großen Weiblichen werden durch die

Symbole, die in den Formulierungen von Claire auftauchen, auffallend. Im unten stehenden Zitat aus dem Schauspiel kann dieses Symbol noch einmal bemerkt werden:

„**ILL** Ich führe ein lächerliches Leben. Nicht einmal recht aus dem Städtchen bin ich gekommen. Eine Reise nach Berlin und eine ins Tessin, das ist alles.  
**CLAIRE ZACHANASSIAN** Wozu auch. Ich kenne die Welt.  
**ILL** Weil du immer reisen konntest.  
**CLAIRE ZACHANASSIAN** Weil sie mir gehört“ (S.14).

Claire bringt in diesem Dialog zur Sprache, dass sie die Welt kenne. Daraufhin sagt Ill, dass es so sei, weil sie immer hätte reisen können. Aber Claire betont, dass ihr die Welt gehöre. Ungeachtet der Tatsache, dass es scheint, als wäre die Erde eine Metapher, ist sie in erster Linie ein Symbol zur Großmutter. Der Feststellung Neumanns nach, wurde die Große Mutter, im Hinblick auf körpersymbolische Darstellung in den Frühkulturen, häufig sitzend, vor allem auf der Erde sitzend gestaltet (vgl. Neumann, 1985. S. 102). Durch das Gesäß wird ein Gegensatz zu den Füßen erstellt, zumal man somit eine enge Verbindung zur Erde bekommt (vgl. ebd.). „Besitzen, Besitz ergreifen und besessen sein sind Terminologien, in denen der symbolische Charakter des Sitzens deutlich wird“ (ebd.). Von dieser Feststellung ausgehend, fällt bei der Formulierung von Claire, die sie im oben stehenden Dialog zum Ausdruck bringt, ein direkter Zusammenhang zur Großen Mutter auf. Aus diesem Grund darf diese Aussage nicht nur als Metapher angenommen werden, sondern auch als ein direkter Verweis auf das Große Weibliche.

Abgesehen vom symbolischen Charakter des Sitzens, erscheint die Große Mutter sowohl in dem Werk von Dürrenmatt als auch in der allgemeinen Literatur durch märchenhafte bzw. phantastische Darstellungen. Wie in diesem Kapitel bereits erklärt wurde, wird die Hauptfigur Claire mit einer Parze, d.h. Schicksalsgöttin verglichen. In diesem folgenden Ausschnitt wird sie auf gleiche Weise als eine phantastische Darstellung benannt:

„**ILL** Wäre doch die Zeit aufgehoben, mein Zauberhexchen. Hätte uns doch das Leben nicht getrennt.  
**CLAIRE ZACHANASSIAN** Das wünschst du?“

**ILL** Dies, nur dies. Ich liebe dich doch! Er küßt ihre rechte Hand. Dieselbe kühle weiße Hand.

**CLAIRE ZACHANASSIAN** Irrtum. Auch eine Prothese. Elfenbein.

**ILL** läßt entsetzt ihre Hand fallen Klara, ist denn überhaupt alles Prothese an dir!

**CLAIRE ZACHANASSIAN** Fast. Von einem Flugzeugabsturz in Afghanistan.

Kroch als einzige aus den Trümmern. Bin nicht umzubringen.

**DIE BEIDEN BLINDEN** Nicht umzubringen, nicht umzubringen“ (S. 14).

Alfred spricht Claire mit „Zauberhexchen“ an. Das hat auf den ersten Blick damit zu tun, dass Claire rothaarig ist. Auf der anderen Ebene ist es kein Wunder, dass sie als Zauberhexchen bezeichnet wird. Hexen, Vampire, Ghulen und Gespenster, Nymphen und Feen sind sicher furchterregende Gestalten, die mit dem Großen Weiblichen zu tun haben. Zwar wird auch an der Stelle deutlich, dass Alfred sie nicht aus Angst vor ihr mit Zauberhexchen anspricht, sondern weil sie rothaarig ist, aber interessanterweise besitzt dieses Wort auch noch Relevanz für die Große Mutter.

Neben der erwähnten Relevanz gibt es im oben stehenden Dialog ebenfalls eine Stelle, die unbedingt beachtet werden sollte, und zwar die Aussage von Claire: „Bin nicht umzubringen“. Wie stets festgestellt wurde, wird die Große Mutter als ein unsterblicher und allmächtiger Charakter gestaltet; aufgrund dessen nimmt sie über allen anderen Gottheiten einen Platz ein (vgl. Highwater, 1992. S. 58). Im Dialog wird verdeutlicht, dass Claire alle Unfälle überlebt hat, weshalb sie einen unsterblichen Charakter bildet. Dies steht logischerweise mit dem Charakter des Großen Weiblichen im Einklang. Durch ihre Aussage „Bin nicht umzubringen“ weist sie per se auf die Unsterblichkeit der Großen Mutter hin.

Dass die Hauptfigur Claire immer Rache ausübt, wird an dieser Stelle des Dramas deutlich:

„**CLAIRE ZACHANASSIAN** Erzählt nun, was ich mit euch getan habe, Koby und Loby.

**DER BUTLER** Erzählt es.

**DIE BEIDEN** Die Dame ließ uns suchen, die Dame ließ uns suchen.

**DER BUTLER** So ist es. Claire Zachanassian ließ euch suchen. In der ganzen Welt. Jakob Hühnlein war nach Kanada ausgewandert und Ludwig Sparr nach Australien. Aber sie fand euch. Was hat sie dann mit euch getan?

**DIE BEIDEN** Sie gab uns Toby und Roby. Sie gab uns Toby und Roby.

**DER BUTLER** Und was haben Toby und Roby mit euch gemacht?

**DIE BEIDEN** Kastriert und geblendet, kastriert und geblendet.

**DER BUTLER** Dies ist die Geschichte: Ein Richter, ein Angeklagter, zwei falsche Zeugen, ein Fehlurteil im Jahre 1910. Ist es nicht so, Klägerin?“ (BdAD S. 18).

Durch die Aussage von den Beiden „Kastriert und geblendet“ wird verdeutlicht, dass sie sich als Rachegöttin erweist. Da sie zwei falsche Zeugen waren, das vergaß Claire nicht und suchte nach ihnen überall in der ganzen Welt. Wie im Kapitel 4.2 „Natur und Kultur“ im ersten Teil der vorliegenden Arbeit erwähnt wurde, dient das Motiv „Kastration“ einer wichtigen Repräsentationsfunktion der Großen Mutter.

Abgesehen davon, dass die Große Mutter die Rache nie vergisst, kommt ein anderer Charakter des Großen Weiblichen im Drama vor: der Reichtum. Ihr Reichtum wird im Drama betont wie folgt:

„**CLAIRE ZACHANASSIAN** Nur nicht auszuführen. Ich kann die Platz-an-der-Sonne-Hütte nicht kaufen, weil sie mir schon gehört.

**DER LEHRER** Ihnen?

**DER ARZT** Und Bockmann?

**DER LEHRER** Die Wagnerwerke?

**CLAIRE ZACHANASSIAN** Gehören mir ebenfalls. Die Fabriken, die Niederung von Pückenried, die Petersche Scheune, das Städtchen, Straße um Straße, Haus für Haus. Ließ den Plunder aufkaufen durch meine Agenten, die Betriebe stilllegen. Eure Hoffnung war ein Wahn, euer Ausharren sinnlos, eure Aufopferung Dummheit, euer ganzes Leben nutzlos vertan“ (BdAD S. 34).

Claire sagt, dass sie die Hütte nicht mehr kaufen könne, weil sie ihr schon gehöre. Somit wird der Reichtum zur Repräsentation ihrer Macht als Göttin. Sie wird dadurch zur Herrscherin der Stadt bzw. ihrer Welt.

Als letztes Merkmal ist anhand der Großen Mutter die Relevanz der Magna Mater mit dem Kult in der Region am Mittelmeer aufzuzeigen. Dieses Zitat weist auf diese Relevanz hin:

„**CLAIRE ZACHANASSIAN** Ich werde dich in deinem Sarg nach Capri bringen. Ließ ein Mausoleum errichten im Park meines Palazzos. Von Zypressen umgeben. Mit Blick aufs Mittelmeer“ (BdAD S. 45).

Der Kult einer großen Muttergöttin wurde in Anatolien bis in die neolithische Epoche herausgebildet (vgl. Burkert, 2003, S. 13). Durch die Aussage „Mit Blick aufs Mittelmeer“ wird darauf hingewiesen, dass sich sozusagen ihr Tempel in der Region am Mittelmeer befindet. Zypressen sind die Bäume, die im Mittelmeerraum wachsen und „nach oben strebenden, eine dichte Pyramide durch bildende Ästen“ besitzen (DUDEN). Aus diesem Grund ist die Große Mutter mit Anatolien<sup>9</sup> verknüpft. Durch die Darstellung der Claire wird uns verdeutlicht, dass sie mit diesem Kult im Zusammenhang mit der großen Muttergöttin steht.

In diesem Kapitel wurden die Charaktereigenschaften der Hauptfigur Claire Zachanassian im Hinblick auf die symbolische Darstellung der Großen Mutter analysiert.

## **2.2. DAS WERK „PLÖTZLICH LETZTEN SOMMER“**

Das Drama des amerikanischen Schriftstellers Tennessee Williams wurde 1958 mit dem englischen Originaltitel „Suddenly, Last Summer“ uraufgeführt. Es wurde dann in den Jahren 1959 (mit Katherine Hepburn und Elizabeth Taylor) und 1993 (mit Maggie Smith und Natascha Richardson) verfilmt. In dieser Magisterarbeit wurde bei der Analyse der Hauptfigur Violet Venable die ins Deutsche übersetzte Version vom Werk verwendet.

---

<sup>9</sup> Anatolien befindet sich am Mittelmeer zwischen Europa und Asien.

### 2.2.1. WILLIAMS' LEBEN UND SEINE LITERATUR

Tennessee Williams (od. Thomas Lanier Williams) wurde als zweites Kind von drei Kindern am 26. März 1911 in Columbus, Mississippi geboren. Williams wurde größtenteils von seiner Mutter erzogen und hatte ein kompliziertes Verhältnis zu seinem Vater, einem anspruchsvollen Verkäufer. Seine Kindheit in Mississippi war – wie er selbst beschreibt – angenehm und glücklich. Als die Familie nach St. Louis, Missouri umzog, änderte sich das Leben für ihn. Dort begann er zu schreiben. Durch seine Schriften über seine Familie und Kindheit wird deutlich, dass er mit der Ehe seiner Eltern nicht zufrieden war. Auffallend ist, dass seine familiäre Situation ein wichtiger Stoff für die Kunst des Dramatikers darstellte. Während seine Mutter für die Figur Amanda Wingfield in seinem Drama „The Glass Menagerie“ zum Vorbild wurde, verkörperte sein Vater den aggressiven Big Daddy im Drama „Cat on a Hot Tin Roof“ (vgl. Biography.com, 2014).

1929 schrieb sich Williams zum Studium im Fach Journalismus an der University of Missouri ein. Infolge der Wut seines Vaters, der erfahren hatte, dass die Freundin von Williams an der gleichen Universität studierte, sollte er mit dem Studium aufhören. Er kehrte nach Hause zurück. Auf Drängen seines Vaters fing er an, als Verkäufer bei einer Schuhfirma zu arbeiten. Jedoch war er mit dieser Arbeitsstelle nicht zufrieden. Er wandte sich seinem Schreiben zu. Er schrieb Geschichten und Gedichte weiter. Nach einer Weile erlitt er einen Nervenzusammenbruch. Nach der Zeit, in der er sich in Memphis erholt hatte, fuhr er nach St. Louis zurück, wo er mehrere Kontakte mit den Dichtern aufnahm, die an der Washington University studierten. Daraufhin kehrte er ans College zurück und immatrikulierte sich an der University of Iowa, wo er im darauffolgenden Jahr das Studium absolvierte (vgl. ebd.).

Mit 28 zog Williams nach New Orleans um. Dort änderte er seinen Namen. Er nannte sich von nun an Tennessee, weil sein Vater von dort stammte. Diese Änderung seines Namens und seines Lebensortes wirkte sich auf seinen Lebensstil und seine Arbeit ganz enorm aus (vgl. ebd.). Sein erstes Stück war 1936 „Cairo! Shanghai! Bombay!“, das auch

veröffentlicht wurde. Williams reflektiert seine eigene Kindheit im Drama „The Glass Menagerie“ (1945). Dieses Drama wurde sehr erfolgreich. Er gewann seine ersten zwei Pulitzer-Preise mit dem Werk „A Streetcar Named Desire“ (1947). „Summer and Broke“ (1948), und „The Rose Tattoo“ (1951) sind andere Werke von Williams. Er starb am 24. Februar 1983 in New York (vgl. Bloom, 1988, S. 4305).

### **2.2.1.1. Inhaltsangabe**

In diesem Einakter von Williams steht der Versuch zur Wahrheit im Zentrum des Dramas: Mrs. Violet Venable ist eine reiche und alte Witwe, die die Wahrheit über den Tod ihres Sohnes Sebastian herausfinden möchte. Die einzige Zeugin seines Todes ist die Cousine von Sebastian, Catherine Holly, die durch ihn bei seiner Suche nach homosexuellen Partnern als Köder bzw. Lockvogel instrumentalisiert wird. Catherine hat dabei die Funktion, ihn in Kontakt mit gutaussehenden Männern zu bringen.

Der Mutter Mrs. Venable fällt es schwer, die Geschichte, die Catherine allen erzählt, zu akzeptieren: Catherines Aussage zufolge sei Sebastian nach einer Vergewaltigung von Barbaren an einem seltsamen Ort ermordet worden. Mrs. Venable ruft den Psychiater Zucker an, um Catherine eine Lobotomie<sup>10</sup> zu operieren, damit das Ereignis aus ihrem Gedächtnis zu löschen, aber sie wehrt sich. Catherines Mutter und ihr Bruder versuchen jedoch, sie zu überzeugen, ihre Version der Geschichte zu ändern, damit sie hunderttausend Dollar von Sebastian erben können. Am Ende wissen wir zwar nicht, ob Catherine operiert wird oder ihre Version der Geschichte geändert hat, aber es wird uns klar, dass sie aufgrund des Ereignisses, bei dem sie Zeugin wurde, ihren Verstand verliert.

In der Handlung erfährt der Zuschauer bzw. der Leser, was in der Vorgeschichte passiert ist. Mrs. Venable ist die Mutter des Dichters Sebastian Venable, der sein ganzes Leben lang von seiner Mutter immer beschützt worden ist. Mit seiner Mutter reist er zwanzig

---

<sup>10</sup> Lobotomie oder Leukotomie: (griechisch: tomé = der Schnitt, das Schneiden); „heute nicht mehr üblicher operativer Eingriff in die weiße Gehirnsubstanz bei bestimmten psychiatrischen Erkrankungen“ (Duden: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Leukotomie> Letzter Zugriff: 14.05.2019).

Jahre lang und in jedem Sommer verfasst er ein Gedicht. Eines Sommers hört er plötzlich auf zu schreiben. Das ist der Sommer, in dem sich die Katastrophe ereignet. Infolge des Schlaganfalls von Mrs. Venable, den sie in diesem Sommer erleidet, bittet Sebastian seine Cousine Catharine Holly darum, mit ihm zu seiner Mutter zu reisen. Dann ereignet sich die Katastrophe von Sebastian.

### **2.2.1.2. Das Motiv der Großen Mutter in „Plötzlich Letzten Sommer“**

In diesem Kapitel wird das Motiv Großmutter angesichts des Dramas von Williams „Plötzlich Letzten Sommer“ untersucht. Hier wird darauf abgezielt, die Hauptfigur des Dramas Violet Venable im Hinblick auf die Großmutter zu analysieren.

Im Drama sind es nicht nur die Dialoge, die Hinweise auf die unterschiedlichen Symbole geben, sondern es sind auch die Nebentexte, die ebenfalls über symbolische Bedeutungen verfügen, bemerkenswert. Das Schauspiel beginnt mit einer Szenenbeschreibung im Nebentext wie folgt:

„Das Bühnenbild ist unrealistisch wie für ein dramatisches Ballett. Es stellt einen Teil einer im viktorianisch-gotischen Still gehaltenen Villa im Gartendistrikt von New Orleans dar [...]“ (PLS, S.8).

Durch die Beschreibung im Nebentext wird es uns deutlich, dass die Szene nicht im Stadtzentrum abläuft. Bei der Beschreibung fällt uns die Aussage „Das Bühnenbild ist unrealistisch wie für ein dramatisches Ballett“ auf. Aufgrund dieser Aussage könnte etwas Unrealistisches schon erwartet werden. In diesem Nebentext, der unten weitergeht, bekommt man noch weitere Informationen zur Handlung:

„[...] Es ist ein Spätnachmittag zwischen Sommerende und Herbstanfang. Hineingewoben in das Bühnenbild ist ein phantastischer Garten, der wie ein tropischer Dschungel oder Urwald aussieht, aus jener prähistorischen Zeit riesenhafter Farnkrautwälder, als die Flossen der Lebewesen sich in Beine und die Schuppen in Haut umzubilden begannen. [...]“ (TW, ebd.).

In dieser Szenenbeschreibung liest man sowohl eine Szenendarstellung, als auch eine Beschreibung einer anderen Welt. Dieser „phantastische“ Garten stellt insofern einen Mikrokosmos dar, in dem riesenhafte Farnkrautwälder, die aus der prähistorischen Zeit stammen, vorhanden sind und der „wie ein tropischer Dschungel oder Urwald aussieht“. Ganz am Anfang des Dramas bekommt der Leser bzw. der Zuschauer symbolische Darstellungen, die für die Handlung des Dramas unabdingbare Bedeutung tragen und dadurch die Hinweise geben. Durch die Symbole wird verstanden, dass hier die Welt der Großmutter ist.

In der Szenenbeschreibung gibt es noch detaillierte Informationen zum phantastischen Garten:

„[...] Die Farben in diesem Urwaldgarten sind von großer Intensität, zumal er von Hitze zu dampfen scheint wie nach einem Regen. Es gibt massive Baumgewächse, die wie Organe eines Körpers wirken, herausgerissen, von ungetrocknetem Blut glitzernd; man hört wilde Schreie und Zischlaute und krachende Geräusche, als wäre der Garten von Raubtieren, Schlangen, Vögeln und anderen wilden Tieren bevölkert... [...]“ (ebd.).

Im oben stehenden Ausschnitt aus dem langen Nebentext wird eine ausführliche Beschreibung zum Mikrokosmos bzw. zur Welt der Großen Mutter. Fast alle Symbole, die bei der Analyse in dem vorigen Kapitel von dem Drama Dürrenmatts „Der Besuch der alten Dame“ hinsichtlich des Motivs der Großmutter genannt und erläutert worden sind, sind ebenfalls in dieser Beschreibung zu betrachten: die Hitze, die das Zeichen des Sommers ist, der Urwaldgarten, die Bäume, die wie Organe eines Körpers wirken, Raubtieren, Schlangen, Vögel und die Bevölkerung anderer wilden Tiere. Es ist möglich festzulegen, dass all diese Symbole zur Gestalt

der Großmutter angehören, wie stets in den vorigen Kapiteln dieser Arbeit ausführlich erläutert wurde.

Der Nebentext verfügt über mehrere Symbole, die uns zur Analyse auffallen:

„[...] Der Urwaldtumult dauert noch wenige Augenblicke an, nachdem der Vorhang aufgegangen ist, und weicht dann allmählich einer Stille, die nur gelegentlich durch neue Ausbrüche unterbrochen wird. Eine ältere Lady erscheint, gestützt auf einen Stock mit silbernem Knauf. Sie hat leicht orange oder rötlich gefärbtes Haar und trägt ein lavendelfarbenes Spitzenkleid; auf ihrem verwelkten Busen ist eine große Brosche in Form eines Seesterns aus Diamanten befestigt [...]“ (ebd.).

Diese sogenannte ältere Lady ist die Hauptfigur des Dramas *Violett Venable*. Sie hat leicht orange Haare oder es kann auch gesagt werden, dass sie rothaarig ist. Ferner trägt sie ein lavendelfarbenes Spitzenkleid. Die Farbe dient hier dazu, einen Zusammenhang mit der Natur darzustellen, damit die Beziehung mit dem Garten bzw. der Natur deutlich werden kann. Mithilfe der großen Brosche, die eine Form von einem Seestern aus Diamanten hat, wird deutlich, dass diese Person eine wichtige Rolle für die Handlung hat. Die Form der Brosche, die meines Erachtens ein Zeichen für ihre Herkunft ist, trägt eine wichtige Bedeutung. Der Seestern ist ein Zeichen für das Wasser, besser formuliert das Meer. Paglia sieht anlässlich der Symbolik einen engen Zusammenhang mit dem Meer und der Mutter Natur (vgl. Paglia, 1992, S. 122). Der Diamant ist hingegen das Symbol der Erde. Wie betrachtet, spiegelt dies, vom Aussehen her, in dieser Beschreibung die Merkmale der Großen Mutter wider.

Bevor, anhand des Motivs der Großen Mutter, die Ausschnitte aus dem Dramentext weiter analysiert wird, sollte zunächst einmal auf einen wichtigen Punkt hingewiesen werden. Der Name von der Hauptfigur zeigt schon einen Zusammenhang mit der Mythologie auf: *Violett Venable*. Es ist ohne Zweifel kein Zufall, dass die Hauptfigur auf einen Namen einer Pflanze sozusagen getauft worden ist. Pflanzen sind im symbolischen Sinne die Zeichen der Großen Mutter, weil sie die Lebewesen der Natur sind. Im

Nachnamen könnte es auch eine Wortspielerei geben. Das erste Morphem Ven- verweist auf die Göttin Venus. Während die Göttin der Fruchtbarkeit und der Schönheit in der römischen Mythologie als „Venus“ bezeichnet wird, wird sie in der griechischen Mythologie als „Aphrodite“ benannt. Zum Hinweis auf diesen Verweis mag der Vor- und Nachname der Hauptfigur mit Absicht ausgewählt worden sein.

Nicht nur im Nebentext, sondern auch in Dialogen, die besonders von der Hauptfigur Violett zur Sprache gebracht werden, sind viele Merkmale des Motivs der Großen Mutter vorhanden. In dem unten stehenden Ausschnitt aus dem Schauspiel beschreibt Violett den Garten:

**„MRS. VENABLE:** Ja, dies war Sebastians Garten. An den Pflanzen waren kleine Schilder befestigt, auf denen ihre lateinischen Namen gedruckt waren, aber der Druck verblich mit den Jahren. Diese hier – sie holt tief Atem – sind die ältesten Pflanzen der Erde, Überlebende aus dem Zeitalter der Riesenfarnkrautwälder. Natürlich, in diesem halbtropischen Klima – holt wieder tief Atem – können einige der seltensten Pflanzen, zum Beispiel die fliegenfangende Venus – wissen Sie, was das ist Doktor? Die fliegenfangende Venus? –, (PLS, S. 8).

In diesem Abschnitt beschreibt die Hauptfigur Mrs. Venable den Garten Sebastians sehr detailliert. Was bei dieser Beschreibung auffällt ist, dass sie sich in diesem Garten sehr gut auskennt. Sie gibt dem Arzt alle Informationen so detailliert, dass man den Eindruck bekommt, als ob der Garten Violett gehören würde. Nicht zu übersehen ist, dass es im Garten außergewöhnliche Pflanzen gibt, wie z.B. die fliegenfangende Venus. Diese Pflanze repräsentiert die Gottheit Venus. Wie bereits erwähnt wurde, ist Venus eine römische Göttin, die in der griechischen Mythologie als Aphrodite bezeichnet wird. Sie hat insofern beim Motiv der Großen Mutter eine wichtige Rolle, denn symbolisch betrachtet ist sie mit der Erde verbunden; aus diesem Grund symbolisiert sie die Fruchtbarkeit. Neumann legt dar, dass sich die Macht des Weiblichen mit der Entwicklung des Patriarchats in die Macht der Sexualität verwandelt habe (vgl. Neumann, 1985. S.144). Durch die Betonung von Mrs. Venable, dass es im Garten die Pflanze die fliegenfangende Venus gibt, findet die Göttin Aphrodite als wichtigster Fingerzeig auf

die Große Mutter Erwähnung. Violett wird zum Großen Weiblichen, die sie in ihrem Garten hat. Sie wird quasi zur Herrscherin des Gartens. Deshalb hat diese Pflanze eine wichtige Bedeutung.

Abgesehen von den stets erwähnten, außergewöhnlichen Eigenschaften des Gartens, sind im Drama noch Stellen, die, zur gründlichen Analyse des Motivs der Großen Mutter, im Drama gut zur Geltung kommen. Violett möchte im Laufe der Handlung das Mädchen sehen, das ihrer Meinung nach für den Tod ihres Sohnes verantwortlich ist. Der Arzt ist sich nicht sicher, ob es eine gute Idee ist, weil Violett in Trauer ist und sich daher nicht wohlfühlt. Daraufhin sagt Violett dem Arzt:

„Ich habe Monate darauf gewartet, ihr Aug in Auge gegenüberzustehen, denn ich konnte nicht nach St. Mary fahren, um ihr dort Aug in Auge gegenüberzustehen. [...]“ (PLS, S. 9).

Hierbei ist nachvollziehbar, wie ärgerlich sie ist und dass sie auf diesen Augenblick seit Monaten wartet. Dann fügt sie hinzu:

„[...] ich habe sie hierher in mein Haus bringen lassen. Ich werde nicht zusammenbrechen! S i e wird zusammenbrechen! Ich meine, ihre Lügen werden in sich zusammenbrechen – nicht meine Wahrheit – nicht die Wahrheit –, (ebd.).

In diesem Abschnitt fällt auf, dass sie vor Wut das Mädchen in ihr Haus bringen lässt. Das Haus dient also im symbolischen Sinne zu einem Tempel. Sie ist insofern die Göttin dieses Tempels. Damit sie ihre furchtbare Macht ausüben könnte, möchte sie lieber zu Hause bzw. in ihrem Tempel bleiben. Durch die Aussage „S i e wird zusammenbrechen!“ wird deutlich, dass sie sie rächen will, wobei sich die Maske der furchtbaren Großen Mutter enthüllt.

Zur Unterstützung der oben erwähnten Feststellung, dass das Haus ein Tempel und Violet dessen Göttin ist, kann der folgende Abschnitt aus einem Dialog von Violet als Beispiel genannt werden. In diesem Dialog sprechen Violet und der Arzt über den verstorbenen Sohn Sebastian weiter. Violet erzählt dem Arzt, dass Sebastian ein Dichter gewesen sei, obwohl es nicht der Öffentlichkeit bekannt war, weil er darauf keinen Wert gelegt und er es abgelehnt hätte.

„[...]Violet? Mutter? – Du wirst mich überleben!!“ (PLS, S.10).

Im stehenden Zitat wird erkennbar, dass er die Unsterblichkeit der Göttin aufweist. Hier ist jedoch die Frage aufzuwerfen, warum er einen solchen Satz ausgedrückt hat und wie er darauf gekommen ist. Violet erklärt es wie folgt:

„Dichter sind Hellseher! Als er fünfzehn war, erkrankte er an rheumatischem Fieber, und eine Herzklappe wurde angegriffen, aber er hörte nicht auf, zu reiten und zu schwimmen und so weiter ... >>Violet? Mutter? Du wirst länger leben als ich, und dann wenn ich nicht mehr bin, wird es dir gehören, es wird in deinen Händen sein, und du kannst damit tun und lassen, was du willst<< [...]“ (ebd.).

Violet bringt zur Sprache, dass ihr Sohn Hellseher ist, denn er ist ein Dichter. In diesem Sinne kann man ihn als eine Person annehmen, die eine dichterische Tätigkeit ausübt. Jedoch muss beachtet werden, dass er als Hellseher zu einem Symbol dient. Seine Empfindsamkeit und seine dichterische Tätigkeit sind immer miteinander verbunden.

Inwiefern sind aber die Empfindsamkeit und die dichterische Tätigkeit mit der Figur Sebastian verbunden? Ferner lässt sich eine andere Frage aufwerfen, was für eine Beziehung es hier mit Violet gibt? Paglia zufolge sei der Dichter ein „sanftes Geschöpf“ mit weiblicher Seele. Er sei am glücklichsten, wenn er brüte wie eine Taubenmutter (vgl. Paglia, 1992, S. 374). Daher kann die Empfindsamkeit Sebastians sich darauf beziehen, dass er ein Dichter ist und aus diesem Grund sozusagen ein sanftes

Geschöpf ist. Zur Unterstützung dieser Feststellung nennt Paglia den Schriftsteller Wordsworth als Beispiel, über den sie sagt, dass er in Cambridge sehr empfindsam für die Veränderungen der Natur gewesen sei. Infolge dessen bezeichne Wordsworth einen Fluss oder das Meer als weiblichen Schoß oder Busen. Demzufolge berichtet Paglia, „wenn er dem Wasser gleicht, ist er auch weiblich, ganz im Sinne der alten Kosmogonien, nach deren Vorstellung die weibliche Erde vom männlichen Himmel befruchtet wird“ (ebd.). Der Aussage entsprechend, lässt sich feststellen, dass der Dichter von der inspirierenden Macht der Natur unterworfen wird (vgl. ebd. 375). Vom Beispiel ausgehend, legt Paglia dar, dass sich die innere Welt des Dichters dem Mutterleib ähnelt. Hier spricht sie vom Begriff „Einbildungskraft“. Dafür werden zwei unterschiedliche Perspektiven angesprochen. Wordsworth nimmt sie als furchtbare Macht an, die wie ein Nebel ohne Ursprung aussieht, der aus den Tiefen des Geistes aufstieg. Die Einbildungskraft ist Geoffrey Hartman nach auch ohne Ursprung, denn sie zeugt sich aus sich und sie hat mit der männlichen Vernunft nichts zu tun. Aus diesem Grund erweist sich der Geist in den Tiefen als zweigeschlechtliche Erdmutter. Sie braucht keine männliche Hilfe, sich zu befruchten. Deshalb entstammt sie allein weiblicher Intuition. Der Dichter hat insofern Ähnlichkeit mit dem Delphischen Orakel (vgl. Paglia, 1992, S. 375).

Sollte mehr noch als die Physiologie des menschlichen Körpers angesprochen werden, so ist noch vom geistlichen Unterschied zu sprechen. Im Drama Williams' „Suddenly Last Summer“ tritt Sebastian weder männlich noch weiblich auf. In welcher Kategorie müsste er denn untersucht werden? Was für eine Beziehung könnte zwischen der Mutter Violet und dem Sohn Sebastian gesprochen werden? Hierzu ist untenstehendes Zitat bemerkenswert:

„Der Hauptjünger der Großen Mutter ist ihr Sohn und Liebhaber, der sterbende Gott der vorderasiatischen Mysterienreligion. Von Attis, Adonis, Tammuz und Osiris heißt es bei Neumann: ‚Sie sind die Geliebten der Mutter und werden von ihr geliebt und getötet, begraben, beweint und wiedergeboren‘. Das Männliche ist nur ein Schemen, der im ewigen Zyklus der Natur umhergewirbelt wird. Die Knabengötter sind „phallische Begleiter der Großen Mutter, Drohnen der

Bienenkönigin, die getötet werden, wenn sie ihre Befruchtungspflicht erfüllt haben“ (Paglia, 1992, S. 75).

Im obigen Zitat von Paglia wird darauf hingewiesen, dass ihr Sohn zugleich der Liebhaber der Großen Mutter ist. Ihr Sohn wird von der Mutter geliebt und auch noch getötet. Das Weibliche wird in dieser Hinsicht erhoben, das Männliche wird hingegen vereinfacht. Es wird nur als Element im ewigen Zyklus der Natur betrachtet; aus diesem Grund ist das Männliche sterblich. Wie im Zitat angedeutet wird, ist das Männliche in der Natur im übertragenen Sinne sterblich, damit es wiedergeboren wird. Die Knabengötter haben diesbezüglich die phallische Funktion, wie die männlichen Bienen, die ihre Befruchtungspflicht erfüllen. Somit lässt sich erwähnen, dass das Männliche in der Natur zur Befruchtungspflicht existiert.

Der oben erwähnte Gedanke, dass der Sohn der Großen Mutter ihr Liebhaber ist, kommt in einem Dialog von Violet im Drama vor:

„Wir waren ein berühmtes Paar. Die Leute sprachen nicht von Sebastian und seiner Mutter oder Mrs. Venable und ihrem Sohn, sie sagten Sebastian und Violet, Violet und Sebastian sind am Lido abgestiegen oder im Ritz in Madrid. Sebastian und Violet, Violet und Sebastian haben ein Haus in Biarritz für den Sommer gemietet, und wann immer und wo immer wir erscheinen, waren wir der Mittelpunkt – alle ändern – wurden zu Schatten! Eitelkeit? Ohhh, nein, Doktor, Sie können das nicht Eitelkeit nennen -“ (PLS, S. 16).

In diesem Abschnitt entpuppt sich Sebastian in seiner Beziehung zu seiner Mutter eindeutig als Liebhaber. Zu erwähnen ist an dieser Stelle, dass diese Beziehung nicht als Inzest verstanden werden sollte. Diese hat eine symbolische Funktion, wie im Zitat von Paglia ersichtlich wird. Hier werden nicht zwei Menschen gemeint, die eine solche Beziehung führen, sondern zwei Figuren in einem Drama, die symbolische Bedeutungen tragen, um eine philosophische und mythologische Ebene darzustellen. Es ist ausschlaggebend, das Drama aus dieser Perspektive zu analysieren. Sebastian ist wie ein

Knabengott, der im Dienst von der Großen Mutter steht. Daher sind sie miteinander verbunden.

In einem Dialog Violets mit dem Doktor beharrt Violet immer wieder auf die Keuschheit Sebastians:

„Mein Sohn Sebastian war unberührt. Oh, nicht dass es ihm an Gelegenheit gefehlt hätte, wir mussten sehr auf der Hut sein bei seinem Aussehen und seinem Charme, ihn vor seinen Verfolgern in Sicherheit zu bringen, alle Arten von Verfolgern. – Ich meine, er war keusch! – Keusch!“ (PLS, S. 15).

Wie bereits aufgezeigt wurde, ist es für Violet sehr wichtig, dass Sebastian keusch ist, weil man sich an dieser Stelle daran erinnern soll, dass Sebastian im Dienst der Großen Mutter steht. Er ist von der Mutter abhängig. Neumann zufolge, sei das erste Stadium der psychischen Entwicklung als das „mütterliche“ zu bezeichnen (Paglia, 1992, S. 63). Das bedeutet, dass das Alter, in dem der Säugling immer von der Mutter abhängig ist, als die mütterliche Zeit angenommen werden könnte. Dabei wird die Mutter immer noch zur Herrscherin. „Deshalb bedeutet der Übergang vom Säuglingsalter ins gesellschaftsfähige Alter für jeden Menschen den Sturz des Matriarchats“ (ebd.). Damit Violet über ihren Sohn Sebastian die Herrschaft ausüben kann, sollte er immer jung bleiben, wie ein Säugling. Daher sollte er – in Violets Worten – „unberührt“ bleiben.

Es darf in diesem Rahmen nicht vergessen werden, dass Violet eine sehr reiche Witwe ist. Reichtum bedeutet Macht. Im Drama wird diese Macht durch den Reichtum repräsentiert. Dementsprechend ist das untenstehende Zitat wesentlich:

„Deine Mutter ist von mir abhängig. Ihr alle seid von mir abhängig!... Finanziell...“ (PLS, S. 35).

In diesem Drama erweist sich die Macht des Reichtums als die Repräsentation der Macht der Großen Mutter. Der Reichtum ist insofern bezeichnend, um die Abhängigkeit der Menschen von der Natur zu dokumentieren, wie im gleichen Fall im Drama Dürrenmatts „Der Besuch der alten Dame“.

Als letztes könnte die Furchtbarkeit bzw. die Rache der Großen Mutter im Drama aufgezeigt werden. Am Ende der Handlung sieht der Zuschauer bzw. der Leser die Wut von Violet in diesen Zeilen:

„Löwenblick! Staatliche Irrenanstalt! Schneiden Sie ihr diese gräßliche Geschichte aus dem Gehirn heraus!“ (PLS, S. 58).

Da Catherine allen erzählt, wie Sebastian ermordet worden ist, kann es Violet nicht mehr ertragen. Die Wut zeigt offensichtlich auch die Eigenart der Großen Mutter. Sie will rächen. Deshalb verlangt sie eine Lobotomie für Catherine, damit sie sich an die Ereignisse nicht mehr erinnern kann. Hier erscheint sozusagen der „Kastrations-Effekt“. Catherine erweist sich als die Figur, die alles weiß, was geschah. In diesem Sinne entpuppt sich Catherine als Athene<sup>11</sup>. Gilbert Murray legt dar, „Athene ist ein Ideal, ein Ideal und ein Geheimnis; das Ideal der Weisheit, der unblässigen Arbeitsanstrengung, einer fast angsteinflößenden Strenge“ (Paglia, 1992, S. 110). Die Art der Geburt von Athene symbolisiert in dieser Hinsicht den Kopf, den Verstand, die Weisheit. Da Catherine weiß, was für eine Katastrophe Sebastian erlebt hat, stört das Violet enorm. Die Weisheit erregt bei ihr das Gefühl der Angst, weil die Weisheit mit dem Männlichen zu tun hat, das die Gegenwirkung auf das Weibliche ausübt. Als Rache verlangt vermutlich Violet bzw. die Große Mutter, diesen Teil im Gehirn herauszuschneiden zu lassen.

---

11 Athene: Die Schutzherrin des klassischen Athen; der griechische Namen der Minerva; die Göttin der Weisheit, der Strategie, des Kampfes, der Kunst, des Handwerks und der Handarbeit. Hesiod erzählt, Zeus habe seine erste Frau Metis, als sie schwanger war, vollständig verschlungen, weil er gewarnt worden sei, dass sie einen dem Vater an Kraft überlegenen Sohn zur Welt bringen werde. Athene entspringt dann der Stirn des Zeus, wobei ihr Austritt in manchen Berichten durch einen Hammerschlag des Hephästos oder des Prometheus erleichtert wird“ (Paglia, 1992, S. 110).

In diesem Kapitel wurde beabsichtigt, die Hauptfigur Violet Venable anhand des Motivs der Großen Mutter zu analysieren. Die Charaktereigenschaften des Großen Weiblichen wurden im Drama Williams' „Plötzlich letzten Sommer“ im Rahmen dieser Magisterarbeit aufgezeigt. Zusammenfassend lässt sich andeuten, dass die Hauptfigur Violet, im Drama der Charakteristika der Großen Mutter entsprechend, auf die Muttergöttin, die Magna Mater und die Rachegöttin erweist.

### **2.3. DAS WERK „I, ANATOLIA“**

Das Drama „Ben, Anadolu“, das von Talip S. Halman ins Englische übersetzt wurde, ist eines der wichtigsten Werke von Güngör Dilmen. Es wurde 1984 uraufgeführt und von der berühmten türkischen Schauspielerinnen Yıldız Kenter dargestellt. Im Drama gibt es nur eine einzige Frau als Figur, die verschiedene Rollen spielt. In diesem Kapitel geht es um die Lebensgeschichte vom Dramenautor Güngör Dilmen, seiner Literatur und die Inhaltsangabe des Werkes. Danach wird die Hauptfigur des Werkes anhand des Motivs der Großmutter analysiert.

#### **2.3.1. DILMENS LEBEN UND SEINE LITERATUR**

Güngör Dilmen wurde am 27. Mai 1930 in Tekirdağ, der Türkei, als Sohn einer Lehrerin und eines Lehrers geboren. Da sein Vater auch noch Dolmetscher war, bekam die Familie nach der Einführung des Familiennamengesetzes in der Türkei den Familiennamen „Dilmen“. Anscheinend gibt es einen Zusammenhang mit dem türkischen Wort „dilmaç“, das Dolmetscher bedeutet (vgl. Berk, Kılıç, Sayım, & Yayıoğlu, 2010, S. 9).

Dilmen geht in Biga, Çanakkale, in die Grundschule. 1942 bekam er ein Stipendium, um in eine englische Schule in Nişantası, Istanbul zu gehen. Da er sich für die Fächer wie Physik und Chemie interessierte, war er in diesen Fächern immer fleißig und erfolgreich. Er soll einmal erklärt haben, dass er sich als Schüler für die Literatur nicht interessierte

und davon gar nichts verstand. Einmal hörte er in einer anderen Klasse, wo das Werk „A midsummer night's dream“ von Shakespeare vorgelesen wurde; weckte es, seiner eigenen Aussage zufolge, sein Interesse am Theater. Daraufhin begann er sehr gern dieses Fach zu besuchen. Er war davon so begeistert, dass er das Theaterstück „Macbeth“ auswendig lernte, als er es in der originellen Sprache las (vgl. ebd.).

Der Dramenautor arbeitete für eine Weile als Englischlehrer in Çanakkale. Er las sehr gerne die Werke von Shakespeare, Ibsen und anderen Dramenautoren. 1950 schrieb er sich am Fachbereich Anglistik und Klassische Philologie an der Istanbul Universität ein. Damals arbeitete er auch als Dolmetscher. 1959 nahm er mit seinem ersten Werk „Midas'ın Kulakları“ (Die Ohren von Midas) an einem Wettbewerb teil und gewann einen Preis. Mit diesem Erfolg wollte er nicht mehr als Dolmetscher arbeiten, sondern nur Dramen schreiben und dadurch Geld verdienen. Danach übersetzte er die Tragödie „Die Perser“ von Aischylos vom Altgriechischen ins Türkische und in diesem Rahmen schrieb er seine Magisterarbeit (vgl. ebd. 10f.).

Um sein Wissen über das altgriechische Theater zu vertiefen, beteiligte er sich an mehreren Theaterproben und arbeitete an Theatern in Athen und in Epidauros. 1961 flog er zur Teilnahme an Bühnenlicht-Trainings an der Yale Universität mit dem Fullbright-Stipendium in die USA. Dann arbeitete er als Schreinerchef am Fachbereich „Darstellende Kunst“ an der Washington Universität in Seattle. Nach der Rückkehr in die Türkei inszenierte er 1964 im Stadttheater von Istanbul das Werk „die Bakchen“ von Euripides. Dann arbeitete er als Regisseur am Theater, bis er wegen des Putsches am 12. September 1980 gekündigt wurde. 1981 begann Dilmen, an der Anadolu Universität in Eskişehir, Seminare für Mythologie und Theater anzubieten (vgl. ebd.).

Auf Empfehlung der berühmten Schauspielerin Yıldız Kenter schrieb er das Drama „Ben, Anadolu“, das später von Talat S. Halman ins Englische übersetzt und in zahlreichen Ländern aufgeführt wurde. Er bot zwischen 1984 und 2000 im Fach

Übersetzungswissenschaft an der Boğaziçi Universität in Istanbul Seminare für Etymologie an. Ferner arbeitete er an vielen Universitäten und privaten Institutionen. Er starb am 8. Juli 2012 in Izmir, der Türkei (vgl. ebd.).

In seinen Dramen überwiegen die Themen, die der griechischen Mythologie entstammen. In einem Gespräch bringt er zum Ausdruck, dass er die Themen seiner Dramen in drei Kategorien unterteile: die Themen aus der Mythologie (wie z.B. Midas Üçlemesi, Deli Dumrul), die aus der türkischen Geschichte (Mithat Paşa, Devlet ve İnsan) und die Geschehnisse aus dem realen Leben oder seiner Phantasie (Kurban Tragedyası, Bağdat Hatun) (vgl. Berk, Kılıç, Sayım, & Yayıoğlu, 2010, S. 20).

Dilmen thematisiert in seinen Dramen hauptsächlich Mythologie und Geschichte. Der Dramenautor hält die Mythologie für dramatisch. Des Weiteren ist für ihn die Geschichte keine positive Wissenschaft, im übertragenen Sinne eine „Kommentarwissenschaft“. Aus diesem Grund verknüpft er die Geschichte mit der Psychologie, zumal die geschichtlichen Strategien und die Entscheidungen, die in der Geschichte in kritischen Situationen getroffen sind, analysiert werden sollten. Er erläutert, dass er sowohl in der Mythologie als auch in der Geschichte den Menschen findet, wobei er Länder und Menschen nicht voneinander unterscheidet (vgl. Yayıoğlu, 2005, S. 132f.).

### **2.3.2. DAS WERK „I, ANATOLIA“**

Das Werk „Ben, Anadolu“ von Güngör Dilmen besteht aus drei Teilen; es ist eine Triologie von der Antike, der osmanischen und der republikanischen Zeit. Im Drama werden die Frauen in Anatolien, die von der Antike bis zur Gegenwart lebten, thematisiert. Das Drama wurde zum ersten Mal von der berühmten Schauspielerin Yıldız Kenter dargestellt. Was bezüglich der Eigenschaft des Werkes auffällt ist, dass eine einzige Frau alle Rollen des Werkes darstellt. Deswegen wurde das Stück vom damaligen Publikum gefeiert.

### 2.3.2.1. Inhaltsangabe

Das Stück „Ben, Anadolu“ fängt mit dem Gespräch von der Göttin Kybele an, die immer den Zuschauer anspricht. Zunächst stellt sie sich als die Muttergöttin vor. Dann erzählt sie, dass der hethitische Staat in einem schrecklichen Krieg zerstört worden sei und sie aus diesem Grund allein sei. Sie hat vor, sich mit den anderen Stämmen zu vermischen, damit die hethitische Region nicht unbevölkert bleibt. Dafür bräuchte sie ihr zufolge einen Ehemann. Danach begegnet sie einem Bauern auf dem Weg und sie bittet ihn um Essen. In diesem Augenblick fliegt ein Adler runter und setzt sich auf den Kopf des Bauers. Kybele sieht das als Geschenk des Himmels und will den Bauern Gordios heiraten.

Inzwischen hört Kybele einige Bürger von Phrygier miteinander sprechen, und dadurch bekommt sie mit, dass sie einen Führer wählen möchten, und sie sich dafür nicht entscheiden könnten, wer ihr Führer sein solle. Daraufhin geht die Muttergöttin auf sie zu und schlägt ihnen vor, die erste Person, die vom Hügel mit einem Ochsenkarren runterfährt, als König zu wählen. Diese Person ist Gordios, der Ehemann von der Muttergöttin, der mit einem Ochsenkarren runterkommt, wie erwartet. Darum wird er als König gewählt, bevor er verstehen kann, was dort passiert ist. Nachdem Gordios als König gewählt worden ist, stellt er den Bürgern stolz seine Frau Kybele vor. Dann redet Kybele das Volk an und gibt allen bekannt, dass sie die Stadt Gordion gründe und damit die phrygische Zivilisation den Platz der hethitischen Zivilisation einnehme. Daraufhin wird sie von den Bürgern der Stadt Gordion als Muttergöttin genannt. Sie beten Kybele für das Essen an. Kybele sagt allen, dass sie eine großzügige Göttin sei. Als sie mit den Bürgern sprach, kam plötzlich ein Stein zu ihr. Da versteht sie, dass sie etwas Falsches gesagt hat. Dann sagt sie allen, dass sie nicht vergessen hat, dass das Volk von Troya und Hethitern zuvor dort gelebt habe.

Damit beginnt eine andere Szene mit anderen mythologischen Figuren: Puduhepa, Lamassi, der Frisör vom König Midas, Andromache, Niobe, die Amazon, Lydia, Ada, Artemis von Ephesus, Theodora usw. Die Geschichten von diesen mythologischen

Frauen werden im ersten Teil des Stücks immer wieder thematisiert. Im zweiten Teil der osmanischen Zeit erscheinen die Frauen, die in der osmanischen Geschichte wichtige Rollen einnahmen. Im dritten Teil von der republikanischen Zeit treten ebenfalls die Frauen auf, deren wichtige Aufgaben in der republikanischen Zeit dargestellt werden.

Aufgrund der Tatsache, dass sich diese vorliegende Arbeit nur mit der Figur Kybele beschäftigt, werden die anderen Figuren dieses Werk im Rahmen dieser Magisterarbeit nicht behandelt.

Zu betonen ist, dass in dieser Magisterarbeit zur Durchführung der Analyse der Hauptfigur Kybele die übersetzte Version vom Werk „I, Anatolia“ verwendet wurde. Das Drama wurde von Talat S. Halman übersetzt.

### 2.3.2.2. Das Motiv der Großen Mutter in „I, Anatolia“

Das Drama stellt sich in der ersten Szene vor:

**„Cybele:** I am Cybele, Goddess Cybele,  
Anatolia's Mother Goddess.  
I am Anatolia.  
Huge rock monuments and statues were erected in my honour.  
My chariot was pulled by lions with manes flaming like the sun.  
Ultimately I became a Hittite goddess,  
But a terrible war burnt down and ravaged the Hittite State –  
And I was left in the middle of nowhere.  
Now I am a goddess without a temple,  
like a queen bee that has lost its hive.”<sup>12</sup> (IA, S. 1).

---

<sup>12</sup> Türkisch: „Kübele'yim ben, Ana Tanrıçası Anadolu'nun. Ben, Anadolu. Koca kaya anıtları, yontular diktiler saygıma. Güneş yeleli aslanlar çekerdi arabamı. Son Hititlerin tanrıçasıydım. Ama korkunç bir savaş yerle bir etti Hitit devletini kaldım bir başıma. Tapınsız tapınaksız bir tanrıçayım şimdi kovanını yitirmiş arı ecesi gibi.“ (Dilmen G. , 2008, S. 1).

Die Hauptfigur Kybele stellt ganz am Anfang des Dramas fest, dass sie die Muttergöttin ist. Dann beschreibt sie ihre Macht. Um sie zu verehren, wurden riesige Felsenmonumente und Statuen eingerichtet. Die Aussage „My chariot was pulled by lions with manes flaming like the sun“ hat einen wichtigen Hinweis auf das Motiv der Großen Mutter. Wie im Rahmen der Magisterarbeit erläutert wurde, ist es häufig, die Große Mutter neben einem Löwen oder einem Leoparden darzustellen. Der gleiche Fall kann im Drama Dürrenmatts „Der Besuch der alten Dame“ gesehen werden. Die Hauptfigur Claire Zachanassian besitzt einen Leoparden. Durch die Aussage „I am a goddess without a temple; like a queen be that has lost its hive“, wird dem Zuschauer bzw. dem Leser nicht nur die Vorgeschichte der Handlung im Drama aufgezeigt, sondern auch die Lage, in der die Muttergöttin ist. Sie hat zwar keinen Temple, d.h. sie hat keine Anhänger mehr und daher haben sie keine Möglichkeit mehr, ihren Glauben zu demonstrieren, aber die Muttergöttin existiert immer noch trotz der zerstörten Gesellschaft; sie ist immer da, sie ist unsterblich.

Ungeachtet der Tatsache, dass die Muttergöttin Kybele eine Göttin ist, unterstreicht sie, dass sie einen Ehemann braucht. An der Stelle, wo sie ihre Pläne ausdrückt, weist sie auf die Notwendigkeit hin, für sich Essen und einen Ehemann zu finden:

„I shall merge them with the Hittites and mould them into one.  
 But, before anything else, I have to get some food and find a suitable husband.  
 Here in Anatolia, in our community,  
 an ambitious woman – goddess or not –  
 must latch on to a powerful husband to get anything done.  
 She can harness him to her chariot  
 and steer him around without giving him the slightest inkling.“<sup>13</sup> (IA, S. 1f.)

Im obigen Abschnitt gibt es sicherlich einen Verweis auf die türkische Kultur. Bei der Aussage von der Hauptfigur „Here in Anatolia, in our community, an ambitious woman

---

<sup>13</sup> Türkisch: „Hititlerle karıştırıp, bir güzel yoğuracağım onları. Herşeyden önce biraz yiyecek, sonra da...uygun bir koca bulmalıyım kendime. Bizde, tanrıça olsun olmasın, bir şeyler yapmak isteyen tutkulu bir kadın güçlü bir kocaya yamanır toplum içinde... koşar onu arabasına, güder onu hiç sezdirmeden.“ (Dilmen G. , 2008, S. 10).

– goddess or not – must latch on to a powerful husband to get anything done” kann zwar verstanden werden, dass die Frau in Anatolien von einem Mann abhängig ist. Auf einem anderen Blatt steht aber eine andere Bedeutung. Hier muss verstanden werden, dass der Mensch in der Tat nicht von den mythologischen Gottheiten abhängig ist. Im Gegenteil dazu, sind die Gottheiten vom Menschen abhängig. Hier muss die oben bereits erwähnte Stelle aus dem Abschnitt hervorgehoben werden, wo Kybele äußert, dass sie keinen Tempel mehr habe. Somit wird verdeutlicht, dass sie trotz ihrer Kraft den Menschen braucht. Hier ist die Stelle „...to get anything done“ bzw. „jemanden etwas machen lassen“ bemerkenswert, weil hier die Macht der Großen Mutter ersichtlich wird.

Eine andere Besonderheit, über die die Muttergöttin verfügt, ist, das Schicksal der Menschen zu lenken. Dies wird im Drama dargestellt wie folgt:

„The leaven is swelling, the ferment is on.  
My children ask me:  
- What are you kneading, Mother Cybele?  
- A new civilization?  
- Ferment in the community.  
- What is the dough?  
- Nature and the creative mind.  
- What is the salt?  
- Tears.  
- And this trough?  
- All of Anatolia  
and beyond it the whole world.”<sup>14</sup> (IA, S. 6).

In diesem Abschnitt fungiert Kybele als Schicksalsgöttin, weil sie fähig ist, das Schicksal der Bürger zu lenken. Der Teig, den Kybele knetet, erweist sich hier als Metapher der Zivilisation. Sie bereitet im übertragenen Sinne das Schicksal des Menschen zu wie einen Teig. Die Natur, die im Abschnitt vorkommt, ist das Attribut der Kybele bzw. der Großen Mutter und die Tränen zeigen die negative Seite des Schicksals auf.

---

<sup>14</sup> Türkisch: „Maya kabarıyor, maya kabardı. Soruyor çocuklarım: - Ne yoğuruyorsun, Kübele Ana? -Yeni uygarlık, canlarım. - Uygarlık ne ola? - Toplumda bir mayalanma. - Hamuru? - Doğa ve yaratıcı insan usu. - Tuzu? - İnsan gözyaşı. - Bu tekne? - Bütün Anadolu ve ondan taşarak dünya.“ (Dilmen G. , 2008, S. 14).

Der Zusammenhang der Großen Mutter mit der Erde wird im folgenden Abschnitt thematisiert:

„The children of this land  
have come to know me  
as Sacred Woman, Mother Earth, Great Beloved.  
They spoke in many different tongues,  
but I never set them apart.”<sup>15</sup> (IA, S. 7)

Verdeutlicht wird hier, dass Kybele mit der Erde verbunden ist. Dies erklärt, warum sie als „Magna Mater“ bzw. „Mater Magna“ genannt wird, wie im ersten Teil dieser vorliegenden Arbeit ausführlich erläutert wurde. Kybele deutet an dieser Stelle an, dass sie eine sehr beliebte Göttin ist. Dass sie ihre zahlreiche Sprachen sprechenden Kinder nicht voneinander trennt, kann als Belohnung, die vom Menschen aufgrund der Verehrung verdient wurde, interpretiert werden. Darüber hinaus ist ihr Verhalten in der Neumannschen Hinsicht als Zeichen des positiven Weiblichen zu verstehen.

Die Fruchtbarkeit ist eine der Attribute der Großen Mutter, die in diesem Abschnitt implizit auftaucht:

„Cybele, Mother Goddess  
Don't let us go hungry:  
Feed our body and heart.  
If they could only learn to live together,  
all my children could be abundantly fed  
by my generous breasts.”<sup>16</sup> (IA, S. 7)

---

<sup>15</sup> Türkisch: „Bu toprağın çocukları beni Kutsal Dişi, Toprak Ana, en büyük sevgili bellediler. Türlü diller söyleştiler, ayırmadım.” (ebd.).

<sup>16</sup> Türkisch: „Kübele, Ana Tanrıça, bizi aç koma. Hem doyur yüreğimizi. Birlikte yaşamayı bir öğrenebilseler! Bütün çocuklarıma yeter cömert memelerim.” (ebd.).

Abgesehen von der Unsterblichkeit, dem Zusammenhang mit der Erde, der Rolle als Schicksalsgöttin von Kybele, gibt es auch noch das Attribut der Fruchtbarkeit. Die Menschen beten zu ihr für das Essen. Die Brust symbolisiert die Fruchtbarkeit der Göttin bzw. der Erde. Somit wird der Zusammenhang der Göttin mit dem Ackerbau aufgezeigt.

In diesem Kapitel wurde versucht, über die Hauptfigur des Dramas „I, Anatolia“, anhand des Motivs der Großen Mutter, eine Analyse durchzuführen. Bemerkenswert ist, dass im Drama hinsichtlich der Großen Mutter die Attribute wie z.B. Unsterblichkeit, Fruchtbarkeit, Zusammenhang mit der Erde, der Ackerbau und dem Schicksal mithilfe der Symbole dargestellt worden sind.

## 2.4. VERGLEICH DER DREI DRAMEN

Nach einer detaillierten Darlegung zum Archetypus wurden im Rahmen dieser Arbeit der Archetypus der Großen Mutter und die symbolische Realisierung des Motivs erläutert. Die Große Mutter erweist sich nicht nur als die mythologische Figur, sondern auch als „die Kirche, die Universität, die Stadt und dann mit Orten, wie z.B. das Land, der Himmel, die Erde, der Wald, das Meer und das stehende Gewässer“. Solche Symbole sind beim Verfahren der Analyse in den literarischen Werken bemerkenswert. Sie tragen wichtige Bedeutungen und Verweise auf die philosophische Ebene.

Es wurde demzufolge verdeutlicht, dass die Große Mutter mit der Natur verbunden ist. Die Natur ist quasi ihr Gesicht, ihre Gestalt. Die Natur ist die Frau. Sie wird zum Kosmos des Weiblichen und die Große Mutter ist dementsprechend die Herrscherin bzw. die Göttin dieses Kosmos. Alle Erscheinungen, die der Natur oder diesem Kosmos angehören, sind die Elemente des Weiblichen.

In den Werken „Der Besuch der alten Dame“ und „Plötzlich Letzten Sommer“ stellt sich das Motiv der Großen Mutter implizit heraus. Sie erscheint in der Handlung durch die Symbole. Währenddessen zeigt sich die Große Mutter im Drama Dilmens „I, Anatolia“ in der Gestalt von der Figur Kybele explizit. Kybele stellt sich ganz am Anfang des Dramas als Muttergöttin vor. Dies ist jedoch in den anderen Werken nicht zu betrachten. Darin gibt es Symbole, die der Gestalt der Großen Mutter angehören, wie z.B. die Beschreibung des Gartens von Mrs. Venable im Drama „Plötzlich Letzten Sommer“. Er sieht aus wie „ein tropischer Dschungel oder Urwald“, der dem Zuschauer den Eindruck gibt, dass er kein normaler Garten ist, sondern die Welt der Großen Mutter. Mrs. Venable wird zur Herrscherin der Pflanzen bzw. Göttin dieser Welt.

Solche Symbole fallen ebenfalls in den anderen Werken auf. Im Drama „Der Besuch der alten Dame“ zeigt sich Claire, der bereits erwähnten Perspektive entsprechend, auch als

die Große Mutter. Als Gemeinsamkeit der beiden Figuren ist der Reichtum von den Figuren Claire und Violet anzudeuten. Deswegen ist die finanzielle Macht, die sie besitzen, enorm. Sie sind so reich, dass sie in der Lage sind, alles zu tun, was sie sich wünschen. Dies führt zur Abhängigkeit der anderen Figuren von Claire und Violet. Die Menschen beten sie an, als wären sie Göttinnen. Sie wünschen sich etwas von ihnen. Der gleiche Fall gilt für Kybele im Drama Dilmens. Die Bürger beten für sie für die Gründung ihrer Stadt. Sie beten sie für das Essen an. Nicht überraschend ist, dass die Bürger sie anhimmeln, weil sie die Fruchtbarkeitsgöttin ist.

Des Weiteren entpuppt sich die Große Mutter in den Werken, wie bereits erwähnt, als Rachegöttin. Sowohl Claire als auch Violet haben Gründe, sich zu rächen. Claire wird von ihrem Geliebten geschwängert und verleugnet. Währenddessen wird Violets Sohn Sebastian ermordet. Kybele verliert ihre Gläubigen wegen eines Krieges und bleibt allein, daher ist sie auf der Suche nach einem neuen Volk.

Abgesehen von den bereits erläuterten Punkten, muss auch aufgezeigt werden, dass sich die Große Mutter in diesen drei Dramen als Schicksalsgöttin manifestiert. Die alte Dame Claire kehrt nach Gullen zurück, um sich zu rächen. Sie fordert die Gullener auf, Ill zu töten. Aber niemand möchte das machen. Durch ihre finanzielle Macht werden sie von ihr abhängig. Infolgedessen gelingt es ihr, am Ende des Dramas, ihr Ziel zu erreichen. Im Werk „Plötzlich Letzten Sommer“ wünscht sich die reiche Witwe Violet die Wahrheit herauszufinden, was ihrem Sohn tatsächlich passiert ist. Darum wird Catherine, die Cousine Sebastians, von ihr gezwungen, eine Lobotomie machen zu lassen, damit sie die unwahre Geschichte nicht mehr weitererzählen kann. Im Drama Dilmens lässt sich Kybele mit einem Bauer verheiraten und dann ihn als König einer Stadt wählen. Hier wird jeweils klar, dass die Figuren den Ablauf der Handlungen immer ändern und die Geschehnisse sozusagen manipulieren. Aus diesem Grund werden sie zu Schicksalsgöttinnen, was ein Attribut der Großen Mutter ist.

Im Hinblick auf die drei Dramen, deren Hauptfiguren im Rahmen dieser Magisterarbeit analysiert worden sind, ist infolge eines Vergleichs evident festzulegen, dass die Hauptfiguren, anhand des Motivs der Großen Mutter, Gemeinsamkeiten aufweisen und sie auf der philosophischen Ebene durch Symbole mit dem Motiv der Großen Mutter zusammenhängen, denn die Figuren der drei Dramen erscheinen in den Werken als Herrscherin der Pflanzen und der Natur, Fruchtbarkeits-, Rache-, und Schicksalsgöttin.

### 3. SCHLUSSFOLGERUNG

Die vorliegende Arbeit widmet sich der vergleichenden Untersuchung des Motivs der Großen Mutter in drei Dramen des 20. Jahrhunderts. In dieser Arbeit wurde versucht, das Drama Friedrich Dürrenmatts „Der Besuch der alten Dame“, das Drama Tennessee Williams‘ „Plötzlich letzten Sommer“ und das Drama Güngör Dilmens „Ben, Anadolu“ anhand des Motivs der Großen Mutter miteinander zu vergleichen.

In dieser Arbeit geht es aber nicht um eine Dramenanalyse, wobei alle Figuren und die Eigenschaften des Dramas untersucht werden, sondern um eine vergleichende Untersuchung der Hauptfiguren, die in den oben genannten Dramen vorkommen. Bei dieser Untersuchung wurde hauptsächlich die werkimmanente Methode durchgeführt. Darüber hinaus wurde darauf abgezielt, eine allgemeine Herangehensweise zu strukturieren, wodurch eine mythologische, psychologische, soziologische, philosophische und literarische Untersuchung angefertigt wurde. Aufgrund der Tatsache, dass verschiedene Methoden bei dieser Analyse verwendet wurden, lässt sich feststellen, dass diese vorliegende Arbeit von einer Methodenpluralität geprägt ist.

Bei der erwähnten Analyse wurden die Hauptfiguren der Dramen – Claire Zachanassian von „Der Besuch der alten Dame“, Mrs. Violet Venable von „Plötzlich letzten Sommer“ und Kybele von „I, Anatolia“ – im Hinblick auf das Motiv der Großen Mutter in den Mittelpunkt gestellt. Bezeichnend ist der Ausgangspunkt dieser Untersuchung, die Archetypentheorie von Carl Gustav Jung, denn die drei Dramen haben hinsichtlich der Archetypen Gemeinsamkeiten. Das Ziel dieser Magisterarbeit ist, anhand des Motivs, mit Beispielen aus den Dramentexten zu beweisen, dass der Archetypus „Große Mutter“ in diesen Werken in verschiedenen Figurenkonstellationen auf gleiche Art und Weise dargestellt wird.

Bevor dieser Beweis gezeigt wurde, wurde eine ausführliche Erklärung zum historischen Hintergrund des Dramas im 20. Jahrhundert in Deutschland, den USA und der Türkei beabsichtigt, zumal diese Dramen von den verschiedenen Autoren aus verschiedenen Ländern im gleichen Jahrhundert geschrieben worden sind.

Diese Arbeit besteht aus zwei Teilen: im ersten Teil wurde versucht, kurz zusammenzufassen, was die Literatur ist und in welchem Verhältnis die Literatur und die Sprache zueinander stehen. Dann wurden die Kernbegriffe der Literaturwissenschaft – Fiktion und Fiktionalität – kurz definiert. Da der Fokus dieser Arbeit auf dem Drama liegt, wurde es als Gattungsbegriff untersucht. Anschließend wurde dessen geschichtliche Entwicklung zusammengefasst. Im Weiteren wurde eine ausführliche Definition des Begriffs des Mythos dargelegt. Darüber hinaus wurde eines der Hauptthemen dieser Arbeit, nämlich die Archetypentheorie, anhand der Feststellungen von Carl Gustav Jung und Erich Neumann, erläutert. Ferner wurde die Beziehung zwischen der Frau und der Natur im Hinblick auf den Begriff des Matriarchats erklärt.

Im zweiten Teil dieser Arbeit war das Ziel, die Lebensgeschichte der Dramenautoren, den Inhalt der vorliegenden Dramen, wiederzugeben. Im Anschluss daran wurde versucht, die Hauptfiguren der Werke hinsichtlich des Motivs der Großen Mutter zu analysieren und diese Motive mit Beispielen aus den Werken zu belegen.

Es sollte betont werden, dass der Mythos in dieser Arbeit im Mittelpunkt steht. Er ist sozusagen ein Repertoire der „Urgedanken von der Menschheit“ (Jung, 1992). Aus einer Perspektive können sie als „Lügendgeschichten“ verstanden werden, die vom Menschen im Laufe der Zeit ausgedacht und von einem Volk zu einem anderen mündlich übertragen wurden. Im Vergleich zum Logos, der als „vernünftige Rede“ eine Erklärung findet, stellt sich der Mythos aus einer anderen Perspektive als „das autoritative Überlieferungswort“ heraus. Was das überlieferte Wort betrifft, stoßen wir auf den Begriff des Märchens,

zumal der Mythos etwas Märchenhaftes bzw. Phantasievolles darstellt. Aus diesem Grund lässt sich andeuten, dass diese in einem Verhältnis zueinander stehen.

An dieser Stelle kann die Frage aufgeworfen werden, ob Motive ebenfalls überlieferte Einheiten sind, die von einer Erzählung zu einer anderen übertragen werden. Das Motiv wird als „die kleinste bedeutungsvolle Einheit eines literarischen Textes oder selbstständig tradierbares intertextuelles Element“ definiert. Dieser Definition zufolge ist festzustellen, dass die Motive mit den Mythen verknüpft sind.

Die Archetypentheorie von C. G. Jung spielt eine ausschlaggebende Rolle bei der in dieser vorliegenden Arbeit durchgeführten Untersuchung. Bei der Bedeutung des Begriffs des Archetypus gibt es zwei Aspekte, die sich als psychologisch und philosophisch voneinander unterscheiden. Der Begriff bedeutet „zuerst geprägt“, während er in der Philosophie als „Urbild“ und „Urform des Seienden“ eine Erklärung findet. Im Weiteren wird uns deutlich, dass der Archetypus mit dem Begriff des Unbewussten in einer engen Beziehung steht. Das Unbewusste wird von Freud als „der Sammelort der vergessenen und verdrängten Inhalte“ definiert. Jung definiert den Begriff detaillierter als „das kollektive Unbewusste“.

Die Neumannsche Perspektive unterteilt den Charakter der Großen Weiblichen in zwei Kategorien, und zwar als Elementar- und Wandlungscharakter. Als Elementarcharakter entpuppt sich das Große Weibliche als Fruchtbarkeitsgöttin, die Herrin der Schwangerschaft. Als Wandlungscharakter ist sie die Herrin der Pflanzen, der Tiere. Sie wird zur Mutter – nach der Geburt des Kindes. Danach erlebt sie eine Veränderung. Damit wird sie mit dem Geborenen in Bezug gebracht. Aus diesem Grund verfügt das Große Weibliche über zwei Charaktertypen: einen positiven und einen negativen Charakter. Somit findet die gut-böse Mutter Erwähnung.

Ausgehend von diesen Charaktereigenschaften der Großen Mutter wurde im Rahmen dieser Arbeit die Frage aufgeworfen, ob dieses Motiv in diesen drei Dramen aufzuzeigen ist und es wurde nachgewiesen, dass sich die Große Mutter in den Dramen als Claire, Violet und Kybele erweist.

Wie die Untersuchung gezeigt hat, rückt das Motiv der Großen Mutter in den erwähnten drei Dramen des 20. Jahrhunderts durch die Darstellung der Hauptfiguren Claire, Violet und Kybele in den Vordergrund. Ungeachtet der Tatsache, dass die Dramen von den verschiedenen Autoren mit verschiedener Herkunft verfasst wurden, lässt sich feststellen, dass sie das Motiv der Großen Mutter verwendet haben, das sich durch symbolische Darstellungen demonstriert.

Wünschenswert wäre eine detailliertere Arbeit, die die Beziehung der Großen Mutter mit den anderen Figuren in diesen Werken erörtern würde. Als Alternative wäre im Prinzip eine Arbeit möglich, die in den Dramen alle Archetypen untersuchen würde. Im Rahmen des Motivs der Großen Mutter beschränkt sich die Arbeit auf die Hauptfiguren und deren symbolische Darstellungen.

#### 4. LITERATURVERZEICHNIS

- Adams, D. (2014). Unwissen und Unfälle: Friedrich Dürrenmatts dramaturgisches Denken und das Gesetz der großen Zahl. *The German Quarterly*. 87.3. *A Journal of the American Association of Teachers of German*, 313-332.
- Bachofen, J. J. (1978). *Das Mutterrecht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Bambach-Host, D., Bode, E. B., Hogen, D., Jordan, D., Klähn, R., Schlitt, C., & Staude, B. (2010). *Der Brockhaus Literatur. Schriftsteller, Werke, Epochen, Sachbegriffe*. Gütersloh/München: F. A. Brockhaus in der wissenmedia GmbH.
- Berk, O., Kılıç, M. Ö., Sayım, M., & Yayıoğlu, H. (2010). *Güngör Dilmen. Bildiri Kitabı. 50. Sanat Yılı Sempozyumu. 25 Mart 2010*. . İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Biography.com. (2. 4 2014). *Tennessee Williams Biography*. (A&E Television Networks) Abgerufen am 10. 05 2019 von The Biography.com website: <https://www.biography.com/writer/tennessee-williams>
- Bloom, H. (1988). Tennessee Williams . In *The Chelsea House Library of Literary Criticism. Twentieth Century American Literature* (S. 4305). New York. New Haven. Philadelphia.: Chealsea House Publishers .
- Boldyrev, I. A. (2011). Hegel nach Benjamin: Phänomenologie des Geistes als literarisches Werk. *Hegel according to Benjamin: Phenomenology of the Spirit as a literary Work.*, 423-436.
- Brauneck, M. (2017). *Kindler Kompakt Drama des 20. Jahrhunderts* . Stuttgart: J. B. Metzler.
- Brauneck, M. (2017). *Kindler Kompakt Drama des 20. Jahrhunderts* . Stuttgart: J. B. Metzler .
- Brecht, B. (1992). *Über eine neue Dramatik [1928]*. Frankfurt am Main.
- Burdorf, D., Fasbender, C., & Moennighoff, B. (2007). *Metzler Lexikon Literatur Begriffe und Definitionen*. Stuttgart: Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH.
- Burdorf, D., Fasbender, C., & Moennighof, B. (2007). *Metzler Lexikon Literatur Begriffe und Definitionen*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Burkert, W. (2003). *Antike Mysterien. Funktion und Gehalt*. München: C.H. Beck Verlag

- Cassirer, E. (1990). *Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur*. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Dietz-Rüdiger, M., & Ernst, P. (1993). *Neues Handbuch der deutschen Gegenwartsliteratur seit 1945*. (A. d. Dunstmair, Hrsg.) München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG.
- Dilmen, G. (1991). *I, Anatolia. A Play for One Actress*. Ankara: Feryal Basımevi.
- Dilmen, G. (2008). *Ben, Anadolu. Bir Üçleme. Eskiçağlılar - Osmanlılar - Cumhuriyetliler*. Istanbul: Pan Yayıncılık.
- Eagleton, T. (2008). *Literary Theory: An Introduction Anniversary Edition*. Minneapolis: University of Minnesota .
- Eco, U. (1986). *Nachschrift zum >Namen der Rose< [1983]*. München.
- Geisenhanslüke, A. (2013). *Einführung in die Literaturtheorie: von der Hermeneutik zu den Kulturwissenschaften*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Grabes, H. (2007). *Das amerikanische Drama des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: Klett Lernen und Wissen GmbH.
- Highwater, J. (1992). *Sexualität und Mythos*. Olten: Walter-Verlag.
- Horst, S., & Daemrich, I. (1995). *Themen und Motive in der Literatur: Ein Handbuch*. (2. überarbeitete und erweiterte Auflage Ausg.). Tübingen; Basel: Francke Verlag.
- Jeßing, B. (2015). *Dramenanalyse. Eine Einführung*. Berlin: Erich Schmidt Verlag. Von <http://dnb.d-nb.de> abgerufen
- Jung, C. G. (1995). *Die Archetypen und das kollektive Unbewusste*. Düsseldorf: Walter.
- Kaya, N. (2000). Magna Mater - Die andere Feindin Apollons. In N. Kaya, *Der Gott des Grotesken. Eine literaturantropologische Studie* (S. 39-52). Izmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Komfort-Hein, S. (2012). Das 20. Jahrhundert. In H. Drügh, S. Komfort-Hein, A. Kraß, C. Meier, G. Rohowski, R. Seidel, & H. Weiß, *Germanistik. Sprachwissenschaft. Literaturwissenschaft. Schlüsselkompetenzen*. Stuttgart: J.B. Metzler. Von <http://dnb.d-nb.de> abgerufen
- Komfort-Hein, S. (2012). Intertextualität. In S. K.-H. H. Drügh, *Germanistik. Sprachwissenschaft – Literaturwissenschaft – Schlüsselkompetenzen* (S. 186-190). Stuttgart / Weimar : J. B. Metzler Verlag.

- Komfort-Hein, S. (2012). Literatur/Literarizität und Fiktionalität. In H. Drügh, S. Komfort-Hein, A. Kraß, C. Meier, G. Rohowski, R. Seidel, & H. Weiß, *Germanistik. Sprachwissenschaft. Literaturwissenschaft. Schlüsselkompetenzen* (S. 180-185). Stuttgart: J.B. Metzler.
- Kristeva, J. (1972). Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In J. Ihwe, *Literaturwissenschaft und Linguistik III* (S. 345 - 375). Frankfurt am Main .
- Kula, O. (2014). *Brecht, Lukacs, Bloch. Sanat ve Edebiyat*. Istanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları .
- Kula, O. B. (2012). *Dil Felsefesi Edebiyat Kuramı-I*. Istanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Levy, A. (2000). *Dissertation Traditionen und Perspektiven im Werk von Erich Fromm*. Berlin: Humboldt Universität zu Berlin.
- Magdanz, J. (2012). Mythos und Bewusstsein. In J. Magdanz, *Spuren des Geistigen* (S. 141-199). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. doi:[https://doi.org/10.1007/978-3-531-94062-5\\_6](https://doi.org/10.1007/978-3-531-94062-5_6)
- Magdanz, J. (2012). Was ist der Mythos? In J. Magdanz, *Spuren des Geistigen* (S. 25-45). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. doi:[https://doi.org/10.1007/978-3-531-94062-5\\_3](https://doi.org/10.1007/978-3-531-94062-5_3)
- Moritz, K. P. (1791). *Götterlehrer oder Mythologische Dichtungen der Alten* . Berlin: Johann Friedrich Unger.
- Nesin, A. (Kasım 2014). Sanat Yazıları. Deneme Tiyatrosu Üzerine Düşünceler. . *E-Kitap*. (E. Pervane, & S. Bora, Hrsg.) İstanbul, İstanbul, Türkiye: Nesin Yayıncılık A.Ş.
- Neumann, E. (1985). *Die Große Mutter. Eine Phänomenologie der Weiblichen Gestaltungen des Unbewussten* . Zürich: Walter-Verlag AG Olten.
- Nünning, A. (2004). *Grundbegriffe der Literaturtheorie* . Stuttgart Weimar: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH.
- Paglia, C. (1992). *Die Masken der Sexualität*. München: Deutsche Taschenbuch Verlag GmbH &Co. KG.
- Roesler, C., & Sotirova-Kohli, M. (1. Juni 2014). Das psychische Erbe der Menschheit. *Forum der Psychoanalyse*, 30(2), 133-155. doi:[10.1007/s00451-013-0151-2](https://doi.org/10.1007/s00451-013-0151-2)

- Rohowski, G. (2012). Nachkriegsliteratur/Literatur nach 1968. In H. Drügh, S. Komfort-Hein, A. Kraß, C. Meier, G. Rohowski, R. Seidel, & H. Weiß, *Germanistik. Sprachwissenschaft. Literaturwissenschaft. Schlüsselkompetenzen* (S. 359-367). Stuttgart: J.B. Metzler.
- Seidel, R. (2012). Drama. In H. Drügh, S. Komfort-Hein, A. Kraß, C. Meier, G. Rohowski, R. Seidel, & H. Weiß, *Germanistik. Sprachwissenschaft. Literaturwissenschaft. Schlüsselkompetenzen* (S. 433-452). Stuttgart: J.B. Metzler.
- Tiyatro Tarihi.com Tiyatro Bilgi Sitesi*. (2005). Abgerufen am 12. 05 2019 von Tiyatro Tarihi.com:  
[http://www.tiyatrotarihi.com/1923ten\\_gunumuze\\_turk\\_tiyatrosu.html](http://www.tiyatrotarihi.com/1923ten_gunumuze_turk_tiyatrosu.html)
- Vogt, J. (2016). *Einladung zur Literaturwissenschaft Mit einem Vertiefungsprogramm im Internet*. Paderborn: Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG.
- Williams, T. (1960). *Plötzlich Letzten Sommer*. Frankfurt am Main: Fischer Bücherei KG.
- Wilpert, G. v. (2001). *Sachwörterbuch der Literatur* (Bd. Kröners Taschenausgabe Bd. 231.). Stuttgart: Alfred Kröner Verlag .
- Winko, S. (2009). Zum Begriff Literatur. In S. Winko, F. Jannidis, & G. Lauer, *Revisionen 2 Grenzen der Literatur Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Yaycıoğlu, M. (2005). Güngör Dilmen'le Söyleşi. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, S. 132-133.

## EK 1. ORJİNALLİK RAPORU



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
YÜKSEK LİSANS TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU**

**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
ALMAN DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA**

Tarih: 22.07.2019

Tez Başlığı: EINE KOMPARATISTISCHE UNTERSUCHUNG DES MOTIVS DER „GROSSEN MUTTER" IM DRAMA DES 20. JAHRHUNDERTS: IN FRIEDRICH DÜRRENMATTS „DER BESUCH DER ALTEN DAME", TENNESSEE WILLIAMS' „SUDDENLY LAST SUMMER" UND GÜNGÖR DILMENS „BEN ANADOLU"

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 142 sayfalık kısmına ilişkin, 22.07.2019 tarihinde tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda işaretlenmiş filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 12 'tür.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1-  Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç
- 2-  Kaynakça hariç
- 3-  Alıntılar hariç
- 4-  Alıntılar dâhil
- 5-  5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

  
22.07.2019  
Tarih ve İmza

**Adı Soyadı:** KUTAY SORGUÇ

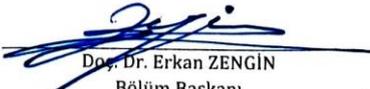
**Öğrenci No:** N11222920

**Anabilim Dalı:** ALMAN DİLİ VE EDEBİYATI

**Program:** YÜKSEK LİSANS

### **DANIŞMAN ONAYI**

UYGUNDUR.

  
Doç. Dr. Erkan ZENGİN  
Bölüm Başkanı

## EK 2. ETİK KURUL / KOMİSYON İZİNİ YA DA MUAFİYET FORMU



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TEZ ÇALIŞMASI ETİK KOMİSYON MUAFİYETİ FORMU**

**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
ALMAN DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA**

Tarih:22.07.2019

Tez Başlığı: Eine komparatistische Untersuchung des Motivs der Großen Mutter im Drama des 20. Jahrhunderts: In Friedrich Dürrenmatts "Der Besuch der Alten Dame", Tennessee Williams' "Suddenly Last Summer" und Güngör Dilmens "Ben, Anadolu"

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmam:

1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır,
2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir.
3. Beden bütünlüğüne müdahale içermemektedir.
4. Gözlemsel ve betimsel araştırma (anket, mülakat, ölçek/skala çalışmaları, dosya taramaları, veri kaynakları taraması, sistem-model geliştirme çalışmaları) niteliğinde değildir.

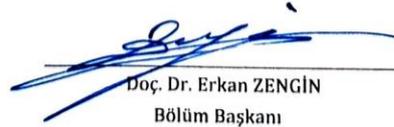
Hacettepe Üniversitesi Etik Kurulları ve Komisyonlarının Yönergelerini inceledim ve bunlara göre tez çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kurul/Komisyon'dan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

  
22.07.2019

**Adı Soyadı:** Kutay SORGUÇ  
**Öğrenci No:** N11222920  
**Anabilim Dalı:** Alman Dili ve Edebiyatı  
**Programı:** Alman Dili ve Edebiyatı  
**Statüsü:**  Yüksek Lisans  Doktora  Bütünleşik Doktora

### **DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI**

  
Doç. Dr. Erkan ZENGİN  
Bölüm Başkanı

Telefon: 0-312-2976860

Detaylı Bilgi: <http://www.sosyalbilimler.hacettepe.edu.tr>

Faks: 0-3122992147

E-posta: [sosyalbilimler@hacettepe.edu.tr](mailto:sosyalbilimler@hacettepe.edu.tr)