

EVA MARIE NOLLER, Wenn Medea aus der Rolle fällt. Formen der Rezeption in Guy Butlers *Demea*, in: Christine Walde/Christian Stoffel (Hrsgg.), *Caesar's Salad: Antikerezeption im 20. und 21. Jahrhundert* = *thersites* 1 (2015) 179–202.

KEYWORDS

Classical Reception Studies, Theory of Reception, Gérard Genette, Hans Robert Jauß, Greek Drama, Euripides, *Medea*, South Africa, Apartheid, Guy Butler, *Demea*

ABSTRACT (German)

Der vorliegende Beitrag problematisiert den vielschichtigen und oftmals in ganz unterschiedlicher Weise gebrauchten Begriff der Rezeption. Ausgangspunkt und Anschauungsobjekt der Überlegungen bildet das Drama *Demea* des südafrikanischen Schriftstellers Guy Butler, das in den 1950er Jahren entstand und das dezidiert auf die euripideische *Medea* Bezug nimmt. Vor dem Hintergrund der bestehenden theoretischen Modelle, die in ganz unterschiedlicher Weise das Phänomen der Rezeption, d.h. der „Aneignung“ eines anderen Textes oder Stoffes beschreiben (Iser, Genette), wird im vorliegenden Beitrag danach gefragt, ob und wie eine solche übergreifende „Theorie der Rezeption“ den verschiedenen Formen der Rezeption und deren Darstellungsmedium im Einzelfall gerecht werden kann. Die Rezeption des Medea-Mythos in *Demea*, wo die Handlung ins Südafrika des 19. Jahrhunderts verlagert ist, und die Rezeptionsgeschichte des Dramas selbst, das erst nach Ende der Apartheid in Südafrika uraufgeführt werden konnte, zeigen, dass „Rezeption“ auf ganz unterschiedlichen Ebenen stattfinden kann. Daher wird zum einen dafür argumentiert, dem „eigentheoretischen“ Wert des Einzelbeispiels im theoretischen Komplex der Rezeptionsstudien größere Bedeutung beizumessen, zum anderen werden mit den Begriffen der „Variation“ und der „Adaption“ Modifikationen des Rezeptionsbegriffs zur Diskussion gestellt, die diesen schärfen und auch auf andere mediale Formen der Rezeption (d.h. nicht allein Texte) bezogen werden können.

ABSTRACT (English)

The paper discusses the concept of reception, which is often used in different respects and contexts. To illustrate this theoretical approach, I shall analyze a specific and complex example of the reception of classical drama and myth: Guy Butler's drama *Demea*. The play, which implicitly and explicitly refers to Euripides' tragedy *Medea*, takes place in 19th century South Africa. However, not only the reception of tragedy and myth but also the reception of the play itself shows that the *act of reception* can take place in different ways. For *Demea* could not be performed until the end of the Apartheid era in South Africa. With this in mind, I ask whether *overall* theoretical models seeking to describe the concept of reception in the wider sense of "appropriating a text or subject matter" are able to conceive an individual case like Butler's *Demea*. Therefore, I propose to attach more importance to the individual theoretical relevance of every single example of reception. To modify the concept of reception, I finally introduce the terms of "variation" and "adaptation", which allow to sharpen the concept of reception and can also refer to other (not only textual) forms of reception.

Wenn Medea aus der Rolle fällt. Formen der Rezeption in Guy Butlers *Demea*

Eva Marie Noller (Heidelberg)

I. „...not that Demea at all“. Über den Widerstand der Rezeption

Die pointierteste Selbstcharakterisierung der Medea findet sich zweifellos in Senecas *Medea*-Tragödie, in der die Protagonistin nach der grausamen Tat des Kindes- und Brautmordes schließt: *Medea nunc sum* (910). Medeas ‚Selbstwerdung‘ wird dabei zumeist als Abschluss einer Entwicklung der Protagonistin gelesen.¹ Doch die Äußerung kann auch als Selbsteinschreibung Medeas in den ‚Architext‘ des *Medea*-Mythos aufgefasst werden. Was geschieht nun, wenn eine Medea den Akt dieser Einschreibung umkehrt und ihre (bisherige) Identität ablegt? Ein solcher Fall lässt sich in Guy Butlers Drama *Demea*² beobachten, das in den späten 1950er Jahren in Südafrika entstand. Nach dem Tod von Braut, Brautvater und ihrer eigenen Kinder äußert die Protagonistin Demea ([Abb. 1](#)): „I am not that Demea at all“ (XI,81).³ Während der Name *Demea* trotz seiner Verfremdung Bezüge zu Medea zulässt, birgt die Abbildung ein gewisses Irritationspotential.⁴ So ließen sich auch die Merkmale dieser Medea-Rezeption in ihrer Gesamtheit umreißen, denn *Demea* offenbart sich zum einen als Bearbeitung, die inhalt-

-
- 1 Galimberti-Biffino (1996) 45–54 verfolgt die Entwicklung der senecanischen Medea nach, die von *Medea superest* (166) über *Medea ... fiam* (171) in *Medea nunc sum* (910) ihren Abschluss findet. Zu einer Lektüre der senecanischen *Medea*, die die Entwicklung der Protagonistin nicht als teleologisch, sondern als zyklisch, im Sinne einer am Ende der Tragödie wieder vergöttlichten Medea beschreibt, vgl. Walde (2009). Zum dieser Passage inhärenten Aspekt der Wiederholung vgl. Winter (2014) bes. 226–236.
 - 2 Butler (1990). Alle hier angeführten Zitate sind dieser Ausgabe entnommen. Die Stellenangaben beziehen sich auf Szenen- und Seitenzahl. Die griechischen Zitate aus der *Medea* des Euripides folgen Diggle's OCT-Ausgabe (1984); der Übersichtlichkeit wegen wird der Text, abweichend von Diggle, an den entsprechenden Stellen mit *iota subscriptum* wiedergegeben.
 - 3 Zyl Smit (1992) 80 bezeichnet die Äußerungen Demeas, die sich so von ihrer Tat distanzieren wolle, als „escape from the Medea figure“.
 - 4 Die Namen der beiden Protagonisten Demea und Jonas sind anagrammatische Umbildungen von „Medea“ und „Jason“. In ähnlicher Weise sind auch die Namen von Kreon („Kroon“) und Aigeus („Agaan“) verfremdet.

Eva Marie Noller



Abb. 1: Nomsa Xaba als Demea, 1990 Grahamstown National Arts Festival.
© National English Literary Museum Grahamstown

lich wie strukturell auf ihre antiken Prätexte zurückverweist.⁵ Wie die Abbildung zeigt, werden dabei zum anderen Veränderungen vorgenommen, die sich nicht unmittelbar auf bestimmte antike Bearbeitungen des *Medea*-Stoffs zurücklesen lassen, wie z.B. im Bezug auf einzelne Mytheme oder die raumzeitliche Ordnung. Gleichwohl nennt Butler im Vorwort zu *Demea* die euripideische *Medea* explizit als Vorlage für sein Drama.⁶ Es soll in diesem Beitrag der Versuch unternommen werden, Butlers spezifische Form der Medea-Rezeption, bei der auch die Entstehungs- und Aufführungsgeschichte eine zentrale Rolle spielt, zu beschreiben, um auf diese Weise den weiten

5 Butler's *Demea* ist in der Literatur zum Medea-Mythos bislang kaum berücksichtigt worden. Lediglich in Übersichtsdarstellungen, die sich im Speziellen mit der Rezeption der griechischen Literatur in (Süd-)Afrika befassen, finden sich Verweise, so u.a. in Zyl Smit (2003) 234 und Dominik (2007) 121.

6 Butler (1990) im Vorwort ohne Seitenzählung.

Begriff von Rezeption, ausgehend von einem konkreten Gegenstand, terminologisch zu schärfen. Dabei stellt sich auch die Frage, ob eine übergreifende „Theorie der Rezeption“ die Vielschichtigkeit der hier praktizierten Rezeptionsformen in adäquater Weise erfassen kann: Insbesondere mit Blick auf die Rezeption in neuen medialen Kontexten ist zu fragen, ob nicht vielmehr jede Rezeptionspraxis zugleich als ihre eigene Theorie fungiert.⁷

II. Von *Medea* zu *Demea* – Theorie

Ausgehend vom lateinischen Ursprung des Wortes *recipere* („aufnehmen“), genauer des passiven Partizips Perfekt *receptum* („etwas, das aufgenommen wurde“), lässt sich ‚Rezeption‘ folgendermaßen definieren: Rezeption beschreibt das Resultat eines Vorgangs, der darin besteht, dass ein bereits Vorhandenes (ein Motiv oder ein Stoff) erneut Gegenstand einer Aneignung wird. Neben dem *patiens*, d.h. dem, was rezipiert wird, rückt dabei auch ein *agens* in den Vordergrund, das diese Rezeptionshandlung vollzieht.⁸ Rezeptionsästhetische Ansätze wie von Hans Robert Jauß⁹ werten jedoch nicht allein die Rolle des Rezipienten auf, sondern knüpfen daran auch die Frage nach der Bedeutung eines Textes.¹⁰ Ein Text besitzt demnach keine ihm inhärente, ‚substantielle‘ Bedeutung, sondern erhält im Akt der Rezeption eine jeweils neue Aktualisierung. Hierin deutet sich bereits der „komplexe Zusammenhang von Fundierungsschichten der Rezeption“¹¹ an, wie er auch in Butlers *Demea* sichtbar wird.

Es ist jedoch zwischen einer Form der Rezeption, die zur *Produktion* eines *receptum* führt, und der Rezeption im rezeptionsästhetischen Sinne als *Aufnahme* eines solchen produzierten *receptum* zu differenzieren. Übertragen auf das hier in Rede stehende Drama *Demea* verhält sich dies wie folgt: Der erste Fall („Produktion eines *receptum*“) liegt in der Rezeption der euripideischen *Medea*-Tragödie¹² und der Produktion des Dramas *Demea* durch Guy Butler

7 Zu einer solchen „Eigentheorie“ literarischer Texte vgl. Schwindt (2010).

8 Für einen Überblick über die Rezeptionsgeschichte des Rezeptionsbegriffs vgl. Jauß (1992).

9 Grundlegend bei Jauß (1970).

10 Vgl. hierzu aus latinistischer Perspektive Martindale (1993) 2–10; s. dort auch zu einer kritischen Darstellung der Jauss’schen Rezeptionsästhetik.

11 Stierle (1975) 347.

12 Dass Butlers einzige Quelle die Tragödie des Euripides war, zeigt folgende briefliche Äußerung des Autors: “My only source was a translation of Euripides – and, of course,

vor. Mit Gérard Genette lässt sich auch von einer hypertextuellen Beziehung der beiden Dramen sprechen: *Demea* ist ein Text, „der von einem anderen, früheren Text abgeleitet ist“ und der „mit Hilfe einer Operation entstanden ist, die [...] als *Transformation* [zu] bezeichnen [ist], und auf den er [*i.e.* der Text] sich auf eine mehr oder weniger offensichtliche Weise bezieht, ohne ihn unbedingt zu erwähnen oder zu zitieren.“¹³ Der zweite Fall („*Aufnahme* eines *receptum*“) liegt in der Rezeptionsgeschichte von *Demea*, denn sie zeigt, wie von Seiten des Rezipienten die Rezeption beeinflusst werden kann.

Mit den je spezifischen Zugängen nach Jauß und Genette können bestimmte Formen der Aneignung beschrieben und die Rezeptionsvorgänge in *Demea* genauer terminologisch gefasst werden. Es zeigt sich jedoch, dass eine theoretische Annäherung an eine bestimmte Rezeptionspraxis und an bestimmte Rezeptionsphänomene mit dem Problem konfrontiert ist, dass „jede Theorie der Rezeption in eigenartiger Weise vor dem Einzelbeispiel“¹⁴ verblasst.

Die Frage nach der definitorischen Eingrenzung des Begriffs Rezeption betrifft noch einen weiteren Punkt, der sich nicht mit dem *Wie*, sondern dem *Was* befasst. Oftmals bleibt nämlich das Verhältnis von Antikerezeption und Mythenrezeption ungeklärt, was auf die konzeptuelle Nähe der beiden Begriffe zurückzuführen ist.¹⁵ Neben einer Hierarchisierung, bei der Mythenrezeption als eine spezielle Form der Antikerezeption fungieren würde, ließe sich jedoch auch eine Unterscheidung vornehmen, nach der die beiden Begriffe eine jeweils andere Perspektive auf die vollzogene Rezeption aufzeigen, wie Guy Butlers *Demea* sichtbar macht. Denn zum einen wird mit der *Medea* des Euripides ein Mythos wieder aufgenommen, der als Stoff, d.h. als *plot* des Dramas *Demea* fungiert. Zum anderen lässt sich in der Form dieser Mythenrezeption eine enge Verbindung zur griechischen Tragödie herstellen, die wiederum als in die Gegenwart Afrikas übertragene antike Theaterpraxis verstanden werden muss. Mythenrezeption und Antikerezeption können somit auch zusammenfallen.

South African history just prior to the Great Trek for the setting, and Verwoerdian ethnic philosophy for much of the debate” (Zitiert nach Zyl Smit [1992] 75 mit Anm. 2).

13 Genette (1993) 15.

14 Walde (2010) XI.

15 Vgl. dazu Walde (2010) X.

III. *argumentum*

Um die Rezeptionsprozesse in *Demea* nachzeichnen zu können, sollen an dieser Stelle der Inhalt von Butlers Drama kurz umrissen und dabei die zentralen Verbindungslinien zur euripideischen *Medea* aufgezeigt werden:

Demea spielt im frühen 19. Jahrhundert, einer Zeit, in der europäische Siedler ins Innere Südafrikas vordringen. Jonas Baker, ein ehemaliger britischer Soldat, führt in *Demea* einen Siedlerzug an, der sich jedoch von allen anderen unterscheidet: Er besteht zum einen aus Mitgliedern verschiedener Hautfarbe, zum anderen ist Jonas Baker mit Demea, einer afrikanischen Prinzessin verheiratet, die für ihre magischen Fähigkeiten gleichermaßen bewundert wie gefürchtet wird. Mit ihr hat Jonas zwei Söhne. Trotz der Privilegien, die er aufgrund seiner Verbindung genießt, verlässt Jonas Demea und löst seinen Zug auf, um die Tochter Kroons zu heiraten. Dieser “cycle of initial friendship and aid followed by betrayal and rejection”¹⁶ fungiert in den Augen Butlers als Verbindungslinie zwischen *Medea* und *Demea*. Kroon ist Anführer eines mächtigen Siedlerzuges und vertritt mit seiner Segregationspolitik einen radikalen Rassismus:

“In Kroon, Butler has drawn a stunning portrait of Afrikaner thinking in which fears of alterity, xenophobia, belief that whites are the chosen race and the assertion that apartheid is divinely inspired are all of a piece.”¹⁷

Kroon stellt Demea ein Ultimatum: Sie muss das Gebiet des zukünftigen ‚weißen‘ Staates, den er zu gründen gedenkt, verlassen. Auch die beiden Söhne von Jonas und Demea sollen getrennt von ihrer Mutter bei christlichen Missionaren aufwachsen. Demea fasst daraufhin den Plan, sich an Jonas wegen des Treuebruchs zu rächen. Am Tag der Hochzeit sollen die Krieger des ihr verbündeten Stammeshäuptlings Agaam ein Blutbad unter den Gästen anrichten und auch Kroon und seine Tochter töten – nicht aber Jonas, dessen Leid sie mit ihren eigenen Augen zu sehen verlangt (IX,80): “My sons! Why am I killing you? To break your father in pieces as a pot is broken [...]. He must return. I must see him broken.” Auch den Tod ihrer Söhne bei diesem Ereignis plant Demea: Die beiden überbringen Kroon Hochzeitsgeschenke, bestehend aus Waffen, die von Demea zuvor unschädlich gemacht wurden. Als Kroon die Täuschung bei der Übergabe entdeckt,

16 Wetmore (2002) 131.

17 Wertheim (1995) 343.

fallen die Kinder seinem Zorn zum Opfer. Nach dieser Tat ist Demea verändert: Sie hat ihre europäische Kleidung, von ihr als Kleidung einer Sklavin bezeichnet, wieder gegen ihre alte Stammestracht eingetauscht und ihre bisherige Rolle auf diese Weise abgelegt (IX,81):

The woman who planned it was a woman who lived with a white man, wearing a white woman's clothes; but as you see, I am not that Demea at all; I am calm, clothed as a black woman should be, and in my right mind.

Nach einem letzten Zusammentreffen mit Jonas, bei dem Demea Jonas seine Passivität als Grund für die Katastrophe vorhält (was dieser ohne Widerspruch akzeptiert) verlässt Demea die Bühne. Das weitere Schicksal Jonas' bleibt ungewiss.

IV. Von *Medea* zu *Demea* – Zeitebenen

Die Rezeption einer griechischen Tragödie in Afrika ist kein Einzelfall.¹⁸ Antike Tragödien und auch – in geringerem Umfang – Komödien wurden seit Beginn des 20. Jahrhunderts in verschiedenen Kontexten und Transformationen rezipiert.¹⁹ Dennoch stellt *Demea* eine besondere Form der Rezeption dar, die sich gerade anhand ihrer Rezeptionsgeschichte aufzeigen lässt. Der inhaltliche Abriss *Demeas* verweist deutlich auf die antike Vorlage des Dramas. Doch nicht allein die inhaltliche Seite kann Aufschluss geben über die „Funktionsweise“ dieser Rezeption. Auch die verschiedenen Zeitebenen, auf denen Handlung, Entstehung und Aufführung anzusiedeln sind, lassen Rückschlüsse auf den größeren Rahmen der Rezeption zu.

Der südafrikanische Schriftsteller und Professor für Anglistik Guy Butler (1918–2001) – Sohn englischer Einwanderer – schrieb *Demea* in den späten 1950er Jahren. Zu dieser Zeit wurde die bestehende Apartheidspolitik Südafrikas durch neue Gesetze²⁰ weiter verschärft. Explizit gegen diese Politik

18 Vgl. Zyl Smit (2008) 373.

19 Eine Überblicksdarstellung findet sich bei Dominik (2007) 117–131, der die weite Verbreitung, welche die Rezeption auf dem ganzen afrikanischen Kontinent genommen hat, für alle zentralen griechischen Tragödien und Komödien anführt.

20 Zu nennen sind hier insbesondere der *Prohibition of Mixed Marriages Act* (1949), der *Population Registration Act* (1950) und der *Immorality Act* (1950/57).

richtet sich Butlers Drama, das er als "political allegory"²¹ der Zeitumstände bezeichnet. Den politisch-sozialen Horizont, vor dem er die euripideische Tragödie rezipierte, fasst Butler in seinem Vorwort zu *Demea* zusammen:

"In the late 1950s I came under the sway of the Greek dramatists. They seemed to have so sure an instinct for archetypal and universal themes. I was particularly struck by the *Medea* of Euripides, which dealt with an issue much on my mind: racial and cultural prejudice. [...] In writing *Demea*, I have turned the *Medea* into a political allegory of the South African situation as I saw it, at the height of the idealistic Verwoerdian²² mania."²³

Butler reflektiert hier die Bedingungen, die seine eigene Rezeptionspraxis und damit auch die Produktion von *Demea* präformieren: Der rezipierende Guy Butler der 1950er Jahre findet in der euripideischen *Medea* Bezugspunkte zu gegenwärtigen Konflikten, und gerade darin, dass das Bekannte im Unbekannten wiedergefunden wird, liegt der Impuls zur produktiven Rezeption. Butler durchläuft somit beide der oben beschriebenen Formen der Aneignung. Auf die historisch präformierte Rezeption eines bereits bestehenden *receptum*, der euripideischen Tragödie, folgt die aktualisierende Transformation dieses rezipierten Gegenstandes in einen neuen Hypotext, in diesem Fall in das Drama *Demea*. An diesem Punkt erschöpft sich die Rezeptionsgeschichte *Demeas* jedoch noch nicht. Denn neben diesen beiden Zeitebenen, der Entstehungszeit der euripideischen *Medea* und der Entstehung des Stückes *Demea*, sind noch zwei weitere Ebenen zu berücksichtigen: *Demea* selbst spielt nicht in Butlers Gegenwart der 1950er Jahre, das Setting wurde vielmehr ins frühe 19. Jahrhundert zurückversetzt, wie Butler in seinem Vorwort erläutert:

"I decided for various reasons to invent a trek run on Verwoerdian principles, and to place it in the late 1820s, a period of great mobility and conflict."²⁴

Obgleich Butler die Gründe nicht näher spezifiziert, lässt sich, ausgehend von dem Begriff der Allegorie (verstanden als Vorgabe eines bestimmten

21 Butler (1990) im Vorwort ohne Seitenzählung.

22 Hendrik F. Verwoerd war von 1958 bis 1966 Premierminister Südafrikas.

23 Butler (1990) im Vorwort ohne Seitenzählung.

24 Butler (1990) im Vorwort ohne Seitenzählung.

Rezeptionsmodus), folgende Erklärung ansetzen: Indem Butler „etwas anderes sagt“, stellt er Distanz und damit eine neue Perspektive her. Die zeitliche Entfernung *Demeas* von der südafrikanischen Gegenwart der 1950er Jahre schafft so die Möglichkeit, auch die zeit- und gesellschaftskritische Botschaft, die der *plot* des Stückes transportiert, deutlicher hervortreten zu lassen.²⁵ Diese Form der gesteuerten Rezeption, die durch das Vorwort Butlers und die Attribuierung *Demeas* als Allegorie auf die politische Situation der Gegenwart noch einmal besonders explizit gemacht wird, ist der Grund dafür, dass die Rezeptionsgeschichte *Demeas* noch eine weitere Ebene aufweist, wie Butler in seinem Vorwort erläutert:

“As the play calls for a multiracial cast, it could not be produced until the laws against which it is a protest began to loosen their hold on our theatre.”²⁶

So konnte das Stück erst 1990 nach dem Ende der Apartheid veröffentlicht und uraufgeführt werden.²⁷ Der Überblick über die Entstehung *Demeas* zeigt, dass auch die Rezeption des Stückes selbst Aufmerksamkeit verdient, legt sie doch offen, dass gerade der Rezipient der Gegenwart (wie in der Rezeptionsästhetik postuliert) dem aus der Vergangenheit rezipierten Objekt seine eigentliche Bedeutung gibt. Wertheim fasst diese vielschichtige Rezeptionsgeschichte zusammen:

“*Demea* is, in short, a play that functions on several levels of meaning. It looks back to Euripides’ elemental Jason and Medea tragedy, it presents the beginnings and the hardening of South African racist thinking in the late 1820’s, it refers clearly to the institution of apartheid [...], and it suggests the bitter legacy of modern Euripidian tragedy in the 1990’s. Furthermore, at the time of its actual staging in 1990, *Demea* heralds the end of apartheid and the beginning of new social [...] freedom in South Africa.”²⁸

25 So auch Wertheim (1995) 335 mit Verweis auf die dramatische Praxis Shakespeares, Racines u.a.

26 Butler (1990) im Vorwort ohne Seitenzählung.

27 Die Textgeschichte *Demeas*, die auch der Frage nach möglichen Änderungen des Stückes zwischen 1960 und 1990 nachgeht, ist noch zu schreiben. Bislang ist das Vorwort Butlers die einzige Quelle zur Entstehungsgeschichte.

28 Wertheim (1995) 336.

V. Von *Medea* zu *Demea* – Praxis

Die inhaltliche Disposition *Demeas* und die Namen der zentralen *dramatis personae*, *Demea*, *Jonas* und *Kroon*, stellen die signifikantesten, nicht aber die einzigen Rückbezüge zur Tragödie des Euripides dar. Auch strukturell orientiert sich Butlers Drama eng an der antiken Tragödie, da *Demea* den *plot* der euripideischen *Medea*, hier verstanden als Handlungsschema, bis in kleinste Mytheme beibehält, von denen hier zwei beispielhaft genannt seien. Zum einen thematisiert *Kroon Demeas* Zauberkräfte und den Ruf, den *Demea* damit bei der Bevölkerung hat (III,29):²⁹

KROON: They are afraid of you. They swear you are a witch, and not a Christian. You are a pure-bred Tembu, and, but for your years with Jonas, and your strange and unsuitable education, should find it quite easy to return. Even the Missionary, when pressed by the Griquas, had to admit that your untamed temper and your knowledge of witchcraft might act against God's struggling Church among them.

Ebenso wird auch der Mord an *Demeas* Halbbruder thematisiert (VI,55):³⁰

JONAS [zu DEMEA]: [...] It is true that your own half-brother, Koni, was one of those we killed. Yes, I am a boaster; but I would never boast of such a thing; and not even when I was mad with love would I have set a sure ambush for my own brother.

Neben diesen Mythen, die an der Schnittstelle von inhaltlicher und struktureller Ebene zu situieren sind, orientiert sich Butler auch an der strukturellen Gestaltung *Medeas*. Wie bei Euripides fünf *epeisodia* die Handlung des Stückes tragen und mit fünf reflektierenden *stasima* verflochten sind, so besteht *Demea* aus neun, jeweils von Chor-Passagen voneinander abgegrenzten Szenen. Bezieht man in diesen Zusammenhang jedoch die inhaltliche Disposition *Demeas* mit ein, so zeigt sich, dass auch diesem Drama eine fünfkaktige Struktur zugrunde liegt. Die erste und zweite Szene *Demeas* können insofern

29 Vgl. Eur. Med. 282–283: Κρ. δέδοκά σ', οὐδὲν δεῖ παραπίσχειν λόγους, / μή μοι τι δράσης παῖδ' ἀνήκεστον κακόν („Ich fürchte – und es ist durchaus nicht nötig, meine Worte zu verschleiern –, / dass du meinem Kind grausames Leid zufügst.“).

30 Vgl. Eur. Med. 166–167: Μη. ὦ πάτερ, ὦ πόλις, ὃν ἀπενάσθην / αἰσχροῶς τὸν ἐμὸν κτείνασα κάσιν („Oh, mein Vater, oh, meine Stadt, die ich verließ, nachdem ich meinen Bruder schändlich getötet habe.“). Hierbei handelt es sich um “[t]he first and very open reference to the murder of her brother” (Mossman [2011] *ad loc.*).

von der eigentlichen Handlung getrennt werden, als sie zum einen zur Vorstellung der Charaktere und der Einführung in den Medea-Mythos dienen, zum anderen kurze Schlaglichter auf Einzelschicksale werfen, die gleichsam als *mise-en-abyme* den zugrunde gelegten Konflikt präfigurieren. Erst im Anschluss setzt in der dritten Szene mit einem Dialog zwischen Kroon und Demea die eigentliche Haupthandlung ein. Diese Struktur liegt auch der *Medea* des Euripides zugrunde, wo nach dem Eingangsprolog und der *parodos* die Handlung mit einem Dialog zwischen Medea und Kreon beginnt (271–356). Folgt man der hier skizzierten Szenenanordnung, so verlaufen die Handlung von *Medea* und *Demea* in exakter Parallelität, wie die folgende verkürzte Übersicht zeigt:

Euripides, <i>Medea</i>	Stellenangabe	Stellenangabe	Guy Butler, <i>Demea</i>
Dialog Kreon – Medea: Bitte und Erlaubnis eines Aufschubs	1. <i>episodion</i>	III. und IV. Szene ³¹	Dialog Kroon – Demea: Bitte und Erlaubnis eines Aufschubs
Dialog Jason – Medea	2. <i>episodion</i>	VI. Szene	Dialog Jonas – Demea
Dialog Aigeus – Medea	3. <i>episodion</i>	VII. Szene	Dialog Agaon – Demea
Dialog Jason – Medea	4. <i>episodion</i>	VIII. Szene	Dialog Jonas – Demea [und ihre Kinder]

31 Die Szenen III–V können zu einem Themenkomplex zusammengefasst werden, da sie als vertiefende und variierte Akzentuierung der zugrunde liegenden Problematik von Fremdheit und Rassismus fungieren. Für die III. Szene als Eingangsszene spricht auch das Chorlied, das den Eingangswerses des Prologs von *Medea* bis auf den einleitenden “contrary-to-fact wish” (Mastrorade [2002] *ad loc.*) nachgebildet ist: Eur. Med. 1–6: Τρ. Εἶθ’ ὄφελ’ Ἀργοῦς μὴ διαπτάσθαι σκάφος / Κόλχων ἐς αἶαν κυανέας Συμπληγάδας, / μηδ’ ἐν νάπαισι Πηλίου πεσεῖν ποτε / τμηθεῖσα πεύκη, μηδ’ ἐρετιῶσαι χέρας / ἀνδρῶν ἀριστέων, οἳ τὸ πάγχρυσον δέρος / Πελία μετῆλθον („Wenn doch das Schiff Argo nicht geflogen wäre in das Kolcherland durch die finsternen Symplegaden, und wenn doch in den Tälern des Pelion nicht gefallen wäre die gefällte Fichte, und wenn sie die Hände der besten Männer nicht mit Rudern versehen hätte, das goldene Vlies für Pelias zu holen.“). *Demea* IV,41: AIA: I wish his wagon had never outspanned at the Mission Station beyond the green Amatolas; that it timbers still stood tall in the woods of Knysna [Stadt in der Westkap-Provinz], and the spokes of its wheels still wet with sap in the dripping Tsitsikamma [Khoikhoi für ‚Platz, reich an Wasser‘].

Formen der Rezeption in Guy Butlers *Demea*

Botenbericht über Tod Kreons und seiner Tochter; letzter Dialog Jason – Medea	5. <i>episodion</i> und <i>exodos</i>	IX. Szene	Bericht Jonas' über Tod Kroons, dessen Tochter und seiner eigenen Kinder; letzter Dialog Jonas – Demea
---	---------------------------------------	-----------	--

In ihrer stilistischen Gestaltung unterscheiden sich die einzelnen Szenen *Demeas* jedoch voneinander. Denn während die handlungstragenden Szenen überwiegend in Prosa niederer und mittlerer Stilhöhe verfasst sind, weisen die Chor-Passagen eine große stilistische Bandbreite auf, die von kolloquial geprägten Äußerungen³² bis zu einer stilisierten Sprache in Reimform reichen können (II,27):

COBUS: We want, we will fight for a land
Where thickness of lips and colour of skin
Are not the same as original sin.

Anders als in *Medea*, wo die Sphäre des Chores und der Figuren voneinander geschieden ist, übernehmen in Butlers *Demea* Figuren des Stückes in wechselnder Zusammensetzung diese Funktion. Dadurch wird einerseits das in der griechischen Tragödie zentrale Element der Interaktion zwischen Chor und *dramatis personae* aufgelöst, andererseits können auf diese Weise Nebenfiguren des Stückes in den Vordergrund gerückt und die zentralen Konflikte *Demeas* im Modus der Individualisierung akzentuiert werden (vgl. z.B. in der V. Szene). Neben dem Chor finden sich aber auch kleinere strukturelle Einheiten, die Butler aus der griechischen Tragödie übernimmt. Dies zeigt sich zum einen in einer Passage, die auf die stichomythische Struktur der Wechselrede von Medea und Aigeus im 3. *episodion* verweist. Demea und “a shrewd-looking old chief” (VII,68) treffen hier aufeinander, wobei der Dialog zwischen Medea und Aigeus in einer Weise präsent bleibt, die zwar keine wörtliche Übersetzung, aber doch eine direkte Übertragung der griechischen Vorlage voraussetzt (VII,58):

AGAAN: My eyes are happy to see the most famous of all healers,
but they hurt to see her looking so grey, as if death was near her.

32 Vgl. *Demea* V,52: COBUS (To KLEINBOY): Are you a dog? Get up! [...] / KLEINBOY: Don't touch me. You called me a dog. / COBUS: I am a dog myself. Two mongrels: you whine, I bite. I only bite because you make me want to whine too.

Aigeus eröffnet den Dialog, der, wie auch in *Demea* in einem gemeinsamen Bündnis enden wird, mit folgenden Worten (Eur. Med. 663–664; 689):

Ai. Μήδεια, χαῖρε· τοῦδε γὰρ προοίμιον
κάλλιον οὐδεὶς οἶδε προσφωνεῖν φίλους.

[...]

Ai. τί γὰρ σὸν ὄμμα χρώς τε συντέτηχ' ὄδε;

„Ai. Medea, sei begrüßt; mit schönerer Anrede weiß nämlich keiner seine Freunde zu begrüßen.

[...]

Ai. Was denn trübt dein Auge und zehrt an deinem Körper?“

Die hier beispielhaft herangezogenen Passagen lassen sich noch um weitere Elemente, wie den Botenbericht, erweitern³³ und zeigen, dass die Rezeption in *Demea* sich nicht in inhaltlichen und intertextuellen Verweisen erschöpft, sondern auch bestimmte strukturelle Merkmale der griechischen Tragödie wieder aufnimmt. Unter dem Überbegriff der Rezeption, wie er anfangs definiert wurde, lassen sich für *Demea* daher verschiedene Formen der „Aufnahme“ *Medeas* differenzieren. Die Übernahme der Plotstruktur und das Verfahren der intertextuellen Bezugnahme kann mit Genette als ‚Transformation‘ bezeichnet werden.³⁴ Werden dagegen Strukturelemente der Tragödie wie Chor, Stichomythie oder Botenbericht integriert, so verweist dies im Gegensatz zu den transformierenden Rezeptionsvorgängen inhaltlicher Art auf die Kontinuität bestimmter Grundmuster. Diese erfahren nur geringfügige Adaptionen, wie beispielsweise der Botenbericht zeigt, welcher von den Hauptpersonen³⁵ und nicht – wie zumeist in der Tragödie – von einem namenlosen Boten erzählt wird. Es stellt sich daher die Frage, ob bei der Suche nach einer möglichen, (gattungs-)übergreifenden Terminologie zur Beschreibung von Rezeptionsvorgängen als Ausgangspunkt nicht eine strukturelle Relation zwischen dem *receptum* und seinem Produkt fungieren sollte:

33 Vgl. hierzu die XI. Szene *Demeas*, in der Jonas vom Tod Kroons, dessen Tochter und seinen eigenen Söhnen berichtet. Hervorzuheben ist hierbei, dass Jonas immer wieder auf seinen Status als passiver Zuschauer verweist und reflektiert und dem Botenbericht so eine moralische Dimension gibt, wie folgende Äußerungen beispielhaft vor Augen führen (IX,83): [E]ach prisoner having his head smashed like an ostrich egg by a single blow from a kerrie. I saw it all, and did nothing; At least they took old Kroon. [...] And still I did nothing; simply sat watching.

34 Siehe Kap. II.

35 Jonas in IX,83 und der Lehrer Fitzwilliam in IX,81–82.

Formen der Rezeption in Guy Butlers Demea

„Indem der Aufbau der durch die Gegebenheit des Textes selbst möglichen Rezeptionsleistungen dargestellt wird, wird ein Rezeptionspotential erfaßbar, das im konkreten Fall immer nur partiell eingelöst wird, das jedoch den Spielraum vorgibt für eine immer weiter gespannte und umfassendere Rezeption.“³⁶

Trotz der bereits skizzierten Nähe zur ihrer Vorlage zeigt *Demea* auch eigenständige Elemente, die paradoxerweise ein umso deutlicheres Zeichen für den Status des Dramas als Produkt eines Rezeptionsvorganges sind. Bevor die eigentliche Handlung einsetzt, wird in der ersten Szene des Stückes ein sukzessives Eintreten in die Welt des Spiels und des gespielten Mythos inszeniert. Die detaillierte Regieanweisung, die in der Manier des Realismus Zeit, Raum und Personen genau definiert, ist auf eine ständige Reaktualisierung hin ausgelegt (I,1):

The curtain rises on a harshly lit bare piece of arid veld. Centre stage are one or two rocks which provide a small platform, near which three figures are standing. Two are Africans and one a so-called coloured man. All are in contemporary working clothes.

A (who doubles with AGAAN) might be dressed in an ancient army greatcoat. He is oldish, and could be an agricultural labourer. He carries a knobkerrie. He is a traditionalist, a man who knows the history of this part of the world.

Die beiden anderen, ebenfalls anonymisierten bzw. generalisierten Sprecher B und C bauen so zunächst aus der Gegenwart des Publikums eine diffuse Spannung auf (I,1):

C: Something has got to happen, sometime, somewhere.

B: Something is happening now, in Goli, everywhere.

A: Something has happened already, here.

C: Here?

B: Here in Grahamstown?³⁷ [*or wherever the performance is taking place*]

In der Folge werden von A, B und C alle handelnden Personen kommentierend eingeführt, die hier zunächst als stumme „Spielfiguren“ die *Demea* zu-

36 Stierle (1975) 347.

37 Beim National Arts Festival Grahamstown fand im Jahre 1990 die Uraufführung *Demeas* statt. Vgl. dazu ausführlicher Wetmore (2002) 130.

grunde liegenden historisch-politischen und personellen Konstellationen abbilden, wie das Beispiel Jonas' und Demeas zeigt (I,3):

A: Some were soldiers turned into traders.
Enter JONAS and RODNEY.
[...]
Some were not worried much about the colour of man's skin.
DEMEA joins JONAS briefly. He goes out right, she left.

Nach der Einführung der Personen erfolgt von dieser metatheatralischen Ebene eine weitere Annäherung an den Eintritt ins Spiel, denn erneut setzt eine ausführliche Regieanweisung die raum-zeitliche und personelle Disposition des Stückes in Szene (I,4):

During the last speeches A, B and C have stepped out of their contemporary clothes and appear as AGAAN, MATIWANE and COBUS [...]. The bare stage has been transformed.

Nun beginnt auf dieser Bühne das eigentliche Spiel, das seinen Anfang aber wiederum nicht bei Demea, sondern bei Medea nimmt. Denn Fitzwilliam, ein Lehrer, führt die beiden Söhne Demeas und Jonas' mit einer kurzen Reimfassung des *plots* von *Medea* in den Mythos ein. So hat diese erste Szene nicht nur expositorischen Charakter, sondern fungiert auch als "prelude which eases the audience into the history and the myth".³⁸ Diese Erzählung steht jedoch nicht für sich als intradiegetische *mise-en-abyme*, sondern wird direkt mit der diegetischen Ebene des Stückes verwoben. Denn die zentralen Elemente der erzählten Plotstruktur werden durch die Figuren von Jonas und Demea auf der Bühne abstrahierend visualisiert. Der Vorgang der Allegorese, die durch den Rezipienten erfolgen muss, wird auf diese Weise bereits vorweggenommen oder zumindest stark gelenkt. Mit Bezug zur dramatischen Struktur der euripideischen Tragödie lässt sich konstatieren, dass "in the process he [*i.e.* Guy Butler] assigns the same informative function to his prologue as that which critics have decried in Euripides as being too overtly explanatory".³⁹ Man vergleiche die Szene I,5:

FITZ: Jason, a trader, perhaps a pirate,
A hero of renown in Greece,
Chose a piebald crew of comrades

38 Zyl Smit (1992) 75.

39 Zyl Smit (1992) 76.

Formen der Rezeption in Guy Butlers Demea

To fetch from Colchis the Golden Fleece.
Enter JONAS from right.
The king's daughter fell for Jason.
Medea helped him to steal that fleece.
Enter DEMEA from left.
For him she sacrificed her brother.
She bore two sons to this man from Greece.
JONAS and DEMEA meet. He turns away from her and goes out right.
She looks at GEORGE and CHARLIE and goes out left.
When Jason deserted her at Corinth
To marry King Creon's daughter fair,
Medea killed her, and her own children:
Such was her rage, her black despair.
Exeunt GEORGE and CHARLIE.
Among the Greeks opinions differ:
Some call her a foreign bloody bitch;
Some say she's an almost innocent victim;
Some say she's a healer, some a witch.

In dieser Überblendung von transformiertem antikem Mythos und der Gegenwart des gespielten Stückes werden die anfangs aufgezeigten Formen von Rezeption manifest. Zum einen verweist der Mythos von Medea auf das zugrunde gelegte *receptum*, dessen Produkt nun in dem präsentierten Drama vorliegt. Zugleich zeigt sich hierin auch die rezeptionsästhetische (Meta-) Reflexion Butlers, der bei seinem Publikum nicht gleichermaßen die Kenntnis des antiken Mythos, mit Jaß gesprochen, denselben Erwartungshorizont, voraussetzen kann und somit durch die Parallelisierung von intradiegetischem Mythos und diegetischer Dramenhandlung ein „Rezeptionsangebot“ macht.⁴⁰ Das *tertium*, das der vergleichenden Parallelisierung von *Medea* und *Demea* zugrunde liegt, ist in der Problematik des Andersseins zu finden.⁴¹ Wie diese Grundproblematik jedoch inszeniert wird, darin unterschei-

40 Dieses Verfahren weist Ähnlichkeit mit der Technik des epischen Theaters auf, wie es Bertolt Brecht beispielsweise in seinem *Kleinen Organon für das Theater* (1948/49) formuliert. Mittels des ‚V-Effekts‘ (Verfremdungseffekts), der z.B. in der proleptischen Vorwegnahme des Ausgangs besteht, soll dem Zuschauer die Illusion des Theaters sichtbar und bewusst gemacht und auf diese Weise Anregungen zur eigenen Reflexion gegeben werden.

41 Vgl. Wertheim (1995) 337.

den sich beide Dramen deutlich und machen auf diese Weise ein weiteres *proprium* von Rezeptionshandlungen sichtbar. Denn die prinzipielle Deutungsoffenheit, die einem Akt der Rezeption als Akt der Bedeutungszuschreibung eigen ist, wird von Butler mehrfach explizit wie implizit auf eine bestimmte Lesart hin akzentuiert. Dies legt offen, dass der Vorgang der Rezeption vielfach mit einer thematischen Fokussierung einhergeht. Karl Heinz Stierle formuliert diesen Gedanken ausgehend von dem elementarsten Rezeptionsakt, der zur Bedeutungsgenerierung auf der Satzebene führt:

„Geht man davon aus, daß die Rezeptionspraxis konstituiert ist durch eine Folge von ‚signifiants‘ und weiterhin davon, daß ein signifiant nur dann ein signifiant ist, wenn ihm ein signifié zugehört, so scheint die Übersetzung des signifiant in sein signifié der elementarste Akt der Rezeption zu sein. Tatsächlich aber ist schon dieser elementarste Rezeptionsakt von komplexer Natur. Denn der ideale Fall, daß einem signifiant ein und nur ein signifié zugeordnet ist, kommt, wie jeder Blick in ein Wörterbuch lehrt, praktisch kaum einmal vor. Jedes signifiant evoziert sogleich einen Horizont möglicher signifiés, innerhalb dessen das intendierte signifié erst zu ermitteln ist. So bedeutet schon die elementare Rezeption zugleich Reduktion.“⁴²

Auf den Kontext von *Medea* und *Demea* übertragen fungiert erstere als *signifiant*, dessen spezifisches *signifié* seinen Ausdruck wiederum in *Demea* gefunden hat. Dies geschieht in *Demea*, indem Butler den Modus seiner Rezeption als Allegorie der politischen Situation Südafrikas bezeichnet. Die rezipierte Tragödie des Euripides wird so zu einem Instrument, das die politisch motivierten Konflikte der Gegenwart in einem zeitlichen Abstand (*Demea* spielt im 19. Jahrhundert) schärfer zu zeichnen vermag. Wie durch ein mythologisches Vergrößerungsglas wird der Text durch seine Bezugspunkte zu *Medea* vereindrückt, zugleich aber auch verfremdet.

In der Katastrophe am Ende des Stückes manifestiert sich dessen „Appellfunktion“ besonders deutlich, wenn Agaän, alleine auf der Bühne zurückbleibend, Jonas noch einmal in einem eindrücklichen Monolog apostrophiert:

AGAAN: [...] Who were you, Jonas? A handsome soldier from over the seas who had taken his commands from his king, his generals,

42 Stierle (1975) 349.

and the customs of his people; but here there is no one king, there are many customs and peoples. In Africa a man must know what is his own or become a cave full of echoes. You had nothing here of your own; you brought good habits and a head and hands that could move a trek of wagons and make a trading business work. [...] But to the strange and the cruel, the high and the deep things, you were deaf.

Damit die allegorische Lesart *Demeas* fassbar wird, müssen, wie bereits dargestellt, bestimmte Aspekte und Voraussetzungen der griechischen Tragödie modifiziert werden. Um diese Modifikationen, die anfangs unter dem Überbegriff „Transformation“ gefasst wurden, genauer beschreiben zu können, soll an dieser Stelle eine terminologische Ausdifferenzierung erfolgen, die so weit als möglich auch auf andere Formen der Rezeption anwendbar ist. *Demea* zeigt sich durch Aufbau und Ausgestaltung als in erster Linie für einen konkreten lokalen Rezipientenkreis bestimmtes Drama. Textuelle Verweise auf die süd-afrikanische Geschichte (wie z.B. die zunächst niederländische, dann englische Kolonialherrschaft), einzelne indigene Stämme (z.B. die Tembu) oder auch die Verwendung afrikanischer Stammessprachen (vgl. I,5–6) passen den *plot* an einen bestimmten Rezipientenkreis an und sollen hier als Adaptionen gefasst werden.⁴³ Daneben zeichnet sich *Demea* auch durch solche Modifikationen aus, die die Übernahme bzw. Suspendierung einzelner Mytheme betreffen, den *plot* somit erweitern oder verkürzen. Solche Veränderungen sollen hier als Variationen benannt werden, da sie, anders als Adaptionen, nicht an bereits Bestehendes anknüpfen, sondern gerade diese Ähnlichkeitsbeziehung auf ein Minimum reduzieren.⁴⁴ Eine für das Verständnis von *Demea* zentrale Variation besteht darin, dass *Demea* keine Fremde ist und nicht allein unter Fremden lebt – anders als *Medea*, bei der gerade diese Fremdheit und Isolation einen wichtigen Faktor der Entwick-

43 Interessanterweise führt gerade diese Adaption dazu, dass *Demea* für europäische Rezipienten in manchen Teilen schwerer zu rezipieren ist. Man könnte hier auch von verschiedenen Diskurswelten sprechen, die die jeweilige Rezeption steuern.

44 Ähnlich definieren auch Vöhler/Seidensticker/Emmerich (2005) 5 den Begriff der Variation – immer mit Bezug auf den Mythos – in Abgrenzung zur Mythenkorrektur als „starke Veränderung eines Mythos“, bei der „einzelne Motive und Momente umstandslos aus den mythischen Erzählungen herausgebrochen [...], teils auch mit mythosfremden Elementen aus dem zeitgenössischen Alltag oder aus der Zeitgeschichte versetzt [werden]“.

lung darstellt.⁴⁵ Demea lebt gemeinsam mit anderen afrikanischen Mitgliedern des Siedlerzuges in der ihr vertrauten Umgebung. Hierher kommen Jonas und Kroon als Fremde. Butler nimmt also eine Vertauschung dieser Konstellationen vor und ersetzt den Aspekt der Fremdheit. Aus Fremdheit wird *Entfremdung*⁴⁶ vom eigenen Land, erzwungen durch die weißen Siedler. Demea wird somit in der ihr vertrauten Umgebung zu einer „Anderen“ gemacht, was als Potenzierung von Fremdheit zu verstehen ist.⁴⁷

Besonders eindrücklich wird dieser zugrunde liegende Konflikt in einem Dialog, den Demea mit Kroon zu Beginn des Stückes führt. Die Lektüre der Passage soll die bereits skizzierten Ausprägungen und Mechanismen eines Rezeptionsprozesses noch einmal in komprimierter Form aufzeigen. Wie das erste *episodion Medeas* mit einem Dialog zwischen Medea und Kreon einsetzt, so beginnt die zentrale Handlung *Demeas* ebenfalls mit dem Aufeinandertreffen von Demea und Kroon, die die beiden Pole des Grundkonflikts verkörpern. Zwei Aspekte sollen hier untersucht werden. Zum einen zeigt die Gesprächshaltung und -führung der beiden Dialogpartner, dass es hier Unterschiede zu *Medea* gibt, denn wie Kevin J. Wetmore resümiert:

“Demea’s reaction differs from Medea’s. Demea threatens Kroon for his shortsightedness and selfishness. [...] Demea [...] is addressing the great fear of many white South Africans during the apartheid years: that the backlash from apartheid would result in a huge indigenous insurrection.”⁴⁸

Zum anderen ist der dabei immer wieder thematisierte Leitdiskurs hervorzuheben: Zentraler Inhalt der Passage in beiden Dramen ist das weitere Schicksal Medeas/Demeas und ihrer Kinder, das sie insofern kurzzeitig beeinflussen kann, als Medea/Demea das Land nicht sofort verlassen muss, sondern von Kreon/Kroon einen Aufschub erhält. Im Vergleich mit der

45 Vgl. Wetmore (2002) 131.

46 Vgl. Wetmore (2002) 131.

47 Weitere Beispiele für einen variierenden Umgang mit der antiken Vorlage zeigt sich u.a. in der Tatsache, das Demea im Gegensatz zu Medea ihre Kinder nicht selbst tötet. Auch in der personellen Besetzung *Demeas* lassen sich Variationen konstatieren. Während in *Medea* neun Charaktere die Handlung ausführen, spielen in *Demea* 16 Charaktere; bezieht man die Doppelbesetzungen des Chors und der Eingangsszene mit ein, muss diese Zahl noch erhöht werden. Zyl Smit (1992) 76 merkt dazu an, dass auf diese Weise “the complexity of the South African situation” besser illustriert werden könne.

48 Wetmore (2002) 134.

euripideischen Vorlage ist besonders hervorzuheben, dass der Leitdiskurs in *Demea* nicht darin besteht, dass Mutter und Kinder das Land verlassen müssen, um eine etwaige, von Medea ausgehende Gefahr auszuschließen, wie folgende Äußerungen Kroons zeigen (Eur. Med. 271–276; 287–289):

Κρ. σὲ τὴν σκυθρωπὸν καὶ πόσει θυμουμένην,
Μήδει', ἀνείπον τῆσδε γῆν ἔξω περᾶν
φυγάδα, λαβοῦσαν δισσὰ σὺν σαυτῇ τέκνα,
καὶ μή τι μέλλειν· ὡς ἐγὼ βραβεὺς λόγου
τοῦδ' εἰμί, κοῦκ ἄπειμι πρὸς δόμους πάλιν
πρὶν ἂν σε γαίας τερμόνων ἔξω βάλω.

„Kr. Dich, die du finster blickst und deinem Gatten zürnst, Medea, habe ich aufgefordert, als Flüchtige aus diesem Land herauszuziehen, deine zwei Kinder mit dir zu nehmen und nicht zu säumen; denn ich bin der Vollstrecker dieser Verfügung und ich gehe nicht zurück nach Hause, bis ich dich herausgetrieben habe aus den Grenzen meines Landes.“

Κρ. κλύω δ' ἀπειλεῖν ζ', ὡς ἀπαγγέλλουσί μοι,
τὸν δόντα καὶ γήμαντα καὶ γαμουμένην
δράσειν τι. ταῦτ' οὖν πρὶν παθεῖν φυλάξομαι.

„Kr. Ich erfahre, dass du drohst, wie mir gemeldet wird, dem, der [seine Tochter] gibt, dem, der heiratet, und der, die geheiratet wird, etwas anzutun. Bevor wir das erleiden, werde ich mich vorsehen.“

Der Dialog Kroons und Demeas kreist dagegen um die ‚Gründe‘ für die Ausweisung Demeas und ihrer Kinder. Butler integriert auf diese Weise in das Spiel die Ideologie des Apartheidregimes und adaptiert den Dialog Kroons und Medeas als ideologische Grundlage, auf die alle im Folgenden dargestellten Äußerungen und Handlungen zurückgelesen werden können. In einem Gleichnis bringt Kroon diese Ideologie zur Anschauung (III,32):

KROON: Look at this belt of beads. It is bright, beautiful. But it would not have been possible unless the red, the blue and the white had been kept pure. Design is impossible without distinction. Whenever through man's lust distinction of race is lost, tragedy follows, misery abounds, as you should know.

Wie Kreon mit Medea, so zeigt auch Kroon Mitleid mit Demea (III,34–35: “You must believe that I am not without feeling for your pain”; “[S]eeing you now I am shaken.”), rechtfertigt sein Tun jedoch mit Blick auf die ideologische Grundlage, die er Demea in diesem Dialog ausführlich darlegt (III,34): “I – we – my Council, we only inflict it after much consideration, out of hard necessity.” Diese Äußerung Kroons zeigt in signifikanter Weise, worin neben der ideologischen Perspektivierung die Adaption dieser Rezeptionspraxis liegt: Kroons Handeln – sowohl in diesem Dialog als auch im gesamten Drama – liegt eine rationale Herangehensweise zugrunde, die von ihm einerseits explizit artikuliert⁴⁹ und andererseits implizit durch die zahlreichen Passagen vermittelt wird, in denen er Demea die ideologischen Grundlagen seines Tuns auseinandersetzt. In *Medea* ist das Handeln Kreons dagegen vielfach nicht rational, sondern von Emotionen geleitet. So artikuliert Kreon seine Furcht vor der Rache Medeas,⁵⁰ die Zuneigung zu seiner Familie⁵¹ und sein Mitleid, das ihn Medea den Aufschub gewähren lässt.⁵² Indem Butler die Äußerungen und das Tun Kroons als Akt rationalen Handelns markiert, werden nicht nur die Veränderungen in seiner eigenen Rezeptionspraxis der euripideischen *Medea* offenbar. Vielmehr ist, so zeigt sich, der im Stück manifeste Rassismus nicht auf unreflektiertes und affektgeleitetes, sondern im Gegenteil auf rationales Handeln und eine systematische Planung zurückzuführen.

49 Vgl. das Beispiel in III,34 oder die Entgegnung auf einen ironischen Einwand Demeas in III,31: “You rave before reason has opened her mouth.”

50 Vgl. u.a. Eur. Med. 282–283: δέδοκά σ’, οὐδὲν δεῖ παραπίσχειν λόγους, / μή μοι τι δράσης παῖδ’ ἀνήκεστον κακόν („Ich fürchte – und es ist durchaus nicht nötig, meine Worte zu verschleiern –, / dass du meinem Kind grausames Übel zufügst.“); 316–317: λέγεις ἀκοῦσαι μαλθακ’, ἀλλ’ ἔσω φρενῶν / ὄρωδιά μοι μή τι βουλευσῆς κακόν („Du sprichst sanft, doch drinnen, fürchte ich, hast du Böses im Sinn.“).

51 Vgl. Eur. Med. 327–329: φιλῶ γὰρ οὐ σὲ μᾶλλον ἢ δόμους ἐμούς. [...] πλὴν γὰρ τέκνων ἔμοιγε φίλτατον πολὺ („Denn ich liebe dich nicht mehr als mein eigenes Haus. [...] Außer meinen Kindern nämlich liebe ich meine Heimat am meisten.“).

52 Vgl. Eur. Med. 348–349: ἥκιστα τοῦμὸν λῆμ’ ἔφου τυραννικόν, / αἰδούμενος δὲ πολλὰ δὴ διέφθορα („Am wenigsten besitze ich die Entschlossenheit eines Tyrannen, / doch ich habe aus Mitleid schon vieles verdorben.“).

VI. Das Echo der Rezeption

Guy Butlers *Demea* rief bei seiner Veröffentlichung und Uraufführung im Jahr 1990 durchaus unterschiedliche Reaktionen hervor, wie Beispiele aus zeitgenössischen Presse- und Rezensionsorganen zeigen: Unter dem Titel “One to avoid” kommt Guy Willoughby in der *Financial Mail* zu einem vernichtenden Urteil über *Demea*:

“[T]his maundering rewrite of Euripides’ *Medea* is dull, endless and desperately shallow – a veritable proof of the deadness of a certain brand of starry-eyes liberalism in the ‘new’ South Africa.”⁵³

Ebenso kritisiert Leon de Kock *Demea* als “tableau of talking heads, at the service of Butler’s desire to make poetry out of a vastly dated and simplified view of the Great SA Race Problem.”⁵⁴ Zu einem anderen Urteil kommen Betine van Zyl Smit und Sharon Y. Cherry, die das Stück als “fascinating literary blend of Greek tragic and South African elements”⁵⁵ loben und “[t]he elegant and inspiring language of the play”⁵⁶ hervorheben. Diese Ambivalenz ist jedoch bereits – wenn auch in anderer Form – im Stück selbst angelegt: Guy Butler, ein Weißer aus der privilegierten Oberschicht Südafrikas, bedient sich eines antiken Mythos, um seinem Protest gegen das vorherrschende System Ausdruck zu verleihen. Kevin J. Wetmore beurteilt dies als

“the final connection between Butler’s play and its source material, as well as the greatest of ironies. Both in ancient Greece and contemporary South Africa a white male citizen from the ruling class [...] must counter the dominant discourse by becoming the voice [...] of the voiceless within the polis.”⁵⁷

Wetmores sozialhistorisch akzentuierte Interpretation der beiden Dramen deckt jedoch, wie im Verlauf dieser Untersuchung immer wieder deutlich geworden ist, nur einen Teil dessen ab, was unter dem Überbegriff der Rezeption zu fassen ist. Die terminologischen Spezifizierungen des Rezeptionsbegriffs durch die Konzepte von Adaption und Variation können die

53 Zitiert nach Zyl Smit (1992) 80.

54 Zitiert nach Zyl Smit (1992) 80.

55 Zyl Smit (1992) 80.

56 Cherry (1993) 24.

57 Wetmore (2002) 141.

Besonderheiten der Rezeption in *Demea* deutlicher hervortreten lassen. Es ist jedoch zu fragen, ob und wie man von „Bedeutung“ sprechen kann, wenn „die“ Antike nicht in einem Text, sondern in einem anderen medialen Kontext rezipiert wird.⁵⁸ Kann der Rezipient dem *receptum* hier eine bestimmte Bedeutung zuschreiben? Vor dem Hintergrund der Beobachtungen, die an *Demea* gewonnen werden konnten, wird hier die Grenze dieses Rezeptionsbegriffs offenbar. Was für *Demea* und, im engeren Rahmen, für literarische Texte zutrifft, ist nicht ohne weiteres übertragbar. Der Ausgangspunkt und die Form jeder Rezeption ist vielmehr so verschieden, dass aus jeder Praxis die Art und Weise der jeweiligen Rezeption, ihre eigene Theorie, explizit gemacht werden muss. Die beiden Begriffe, die zur terminologischen Schärfung herangezogen wurden, sind jedoch möglicherweise Ansatzpunkte für einen gattungsübergreifenden Rezeptionsbegriff: Adaption und Variation können auch in anderen medialen Kontexten dazu genutzt werden, die Formen der Rezeption zu beschreiben.

Wenn *Demea* durch ihre Äußerung “I am not that *Demea* at all” den Vergleich mit sich selbst verweigert, durch ihr Handeln dabei aber den Vergleich mit ihrer mythologischen Vorlage thematisiert, lässt sich dies auch als Weigerung zur *anagnorisis* lesen. Die Figur und – liest man diese Äußerung poetologisch – auch das Drama selbst möchte nicht vor einem bestimmten Erwartungshorizont wiedererkannt werden. Darin liegt das Paradox, welches jede Form der Rezeption ausmacht: das Postulat und die Notwendigkeit eigenständiger Abhängigkeit.

58 Vgl. die Bandbreite der in diesem Band versammelten Beiträge.

Bibliographie

- Butler (1990). – Guy Butler, *Medea*. *A Play* (Cape Town 1990).
- Cherry (1993). – Sharon Y. Cherry, Rez. Guy Butler: *Medea*, *Afr. Bk. Publish. Rec.* 19/1 (1993) 24.
- Dominik (2007). – William Dominik, Africa, in: Craig Kallendorf (ed.), *A Companion to the Classical Tradition* (Malden, MA 2007) 117–131.
- Diggle (1984). – James Diggle (ed.), *Euripidis Fabulae, Tomus I, insunt* Cyclops, Alcestis, Medea, Heraclidae, Hippolytus, Andromacha, Hecuba (Oxford 1984) (= *Oxford Classical Texts*).
- Galimberti-Biffino (1996). – Giovanna Galimberti-Biffino, La *Médée* de Sénèque, une tragédie ‘annoncée’: *Medea superest* (166); *Medea fiam* (171); *Medea nunc sum* (910), *BAGB* 1 (1995) 44–54.
- Genette (1993). – Gérard Genette, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe* (Frankfurt am Main 1993 [frz. Orig. Paris 1982]).
- Jauß (1970). – Hans Robert Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation* (Frankfurt am Main 1970).
- (1992). – Hans Robert Jauß, Rezeption, Rezeptionsästhetik, *HWPh* 8 (1992) 996–1004.
- Martindale (1993). – Charles Martindale, *Redeeming the Text. Latin Poetry and the Hermeneutics of Reception* (Cambridge 1993) (= *Roman Literature and its Contexts*).
- Mastronarde (2002). – Donald J. Mastronarde (ed.), *Euripides Medea* (Cambridge 2002) (= *Cambridge Greek and Latin Classics*).
- Mossman (2011). – Judith Mossman (ed.), *Euripides Medea with Introduction, Translation and Commentary* (Oxford 2011) (= *Aris & Phillips Classical Texts*).
- Schwindt (2010). – Jürgen Paul Schwindt, Fragmente zu einer Theorie der Lyrik, in: Stefan Eilt/Kai Bremer/Friederike Reents (Hrsgg.), *Antike – Lyrik – Heute. Griechisch-römisches Altertum in Gedichten von der Moderne bis zur Gegenwart* (Remscheid 2010) (= *Die Antike und ihr Weiterleben* 7) 51–62.
- Stierle (1975). – Karlheinz Stierle, Was heißt Rezeption bei fiktionalen Texten?, *Poetica* (1975) 345–387.
- Vöhler/Seidensticker/Emmerich (2005). – Martin Vöhler/Bernd Seidensticker/Wolfgang Emmerich, Zum Begriff der Mythenkorrektur, in: Martin Vöhler/Bernd Seidensticker (Hrsgg.), *Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption* (Berlin 2005) (= *Spectrum Literaturwissenschaft* 3) 1–18.

- Walde (2009). – Christine Walde, Senecas Medea – Göttin wider Willen?, in: Bernhard Zimmermann (Hrsg.), *Mythische Wiederkehr. Der Ödipus- und Medea-Mythos im Wandel der Zeiten* (Freiburg im Breisgau/Berlin/Wien 2009) (=Paradeigmata 6) 167–198.
- (2010). – Christine Walde, Vorbemerkungen, in: Christine Walde (Hrsg.), *Die Rezeption der Antiken Literatur. Kulturhistorisches Werkelexikon* (Stuttgart/Weimar 2010) (=DNP Supplemente 7) I–XVII.
- Wertheim (1995). – Albert Wertheim, Euripides in South Africa: ‘Medea’ and ‘Demea’, *Comp. Drama* 29 (1995) 334–347.
- Wetmore (2002). – Kevin J. Wetmore, Jr., *The Athenian Sun in an African Sky. Modern African Adaptions of Classical Greek Tragedy* (Jefferson, NC/London 2002).
- Winter (2014). – Kathrin Winter, *Artificia Mali. Das Böse als Kunstwerk in Senecas Rachetragödien* (Heidelberg 2014) (=Bibliothek der Klassischen Altertumswissenschaften 145).
- Zyl Smit (1992). – Betine van Zyl Smit, Medea and Apartheid, *Akroterion* 37 (1992) 73–81.
- (2003). – Betine van Zyl Smit, The Reception of Greek Tragedy in South Africa, *Eirene* 39 (2003) 234–253.
- (2008). – Betine van Zyl Smit, Multicultural Reception: Greek Drama in South Africa in the Late Twentieth and Early Twenty-first Centuries, in: Lorna Hardwick/Christopher Stray (eds.), *A Companion to Classical Receptions* (Malden, MA 2008) 373–385.

www.thersites.uni-mainz.de

