

# PARABASIS

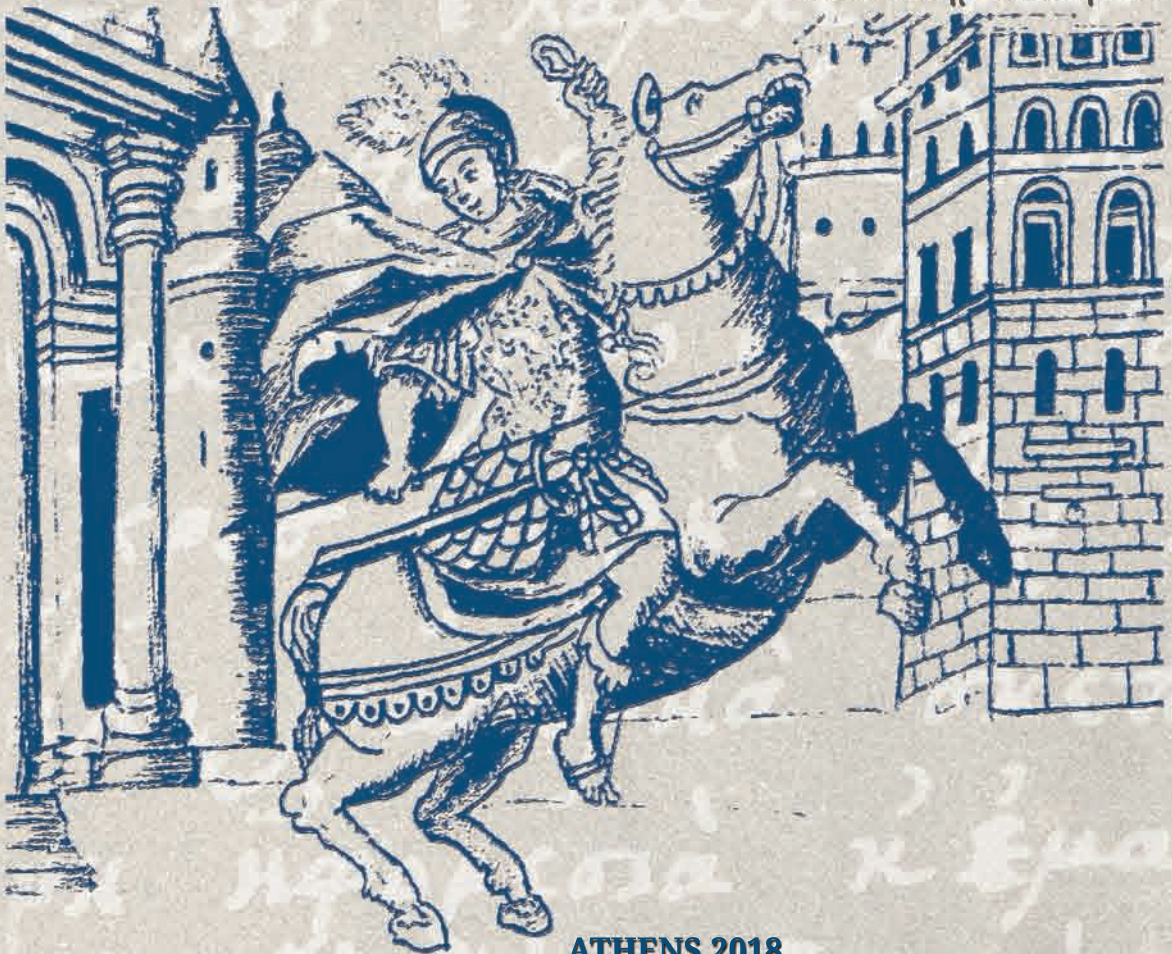
Journal of the  
Department of Theatre Studies  
University of Athens

VOLUME 16/1

ΤΟΜΟΣ 16/1

# ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ

Επιστημονικό Περιοδικό  
Τμήματος Θεατρικών Σπουδών  
Πανεπιστημίου Αθηνών



ATHENS 2018

COVER PAGE

St. A. Xanthoudidis (ed.),  
*Vintzentzos Kornaros, Erotokritos*,  
Herakleion 1915, t. 3.

PARABASIS

Journal of the  
Department of Theatre Studies  
University of Athens

Volume 16/1

ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ

Επιστημονικό Περιοδικό  
Τμήματος Θεατρικών Σπουδών  
Πανεπιστημίου Αθηνών

Τόμος 16/1

*Παράβασις· τοῦτο λέγεται παράβασις, ἅπερ ἔλεγον ἐπιστρέφοντες οἱ χορευταὶ πρὸς τοὺς θεωμένους. ἔστι δὲ ὁ τρόπος, ὅταν καταλιπὼν τὰ ἐξῆς τοῦ δράματος ὁ ποιητὴς συμβουλεύῃ τοῖς θεωμένοις ἢ ἄλλο ἐκτὸς λέγῃ τι τῆς ὑποθέσεως. Παράβασις δὲ λέγεται, ἐπειδὴ ἀπήρτηται τῆς ἄλλης ὑποθέσεως, ἢ ἐπεὶ παραβαίνει ὁ χορὸς τὸν τόπον. ἔστᾱσι μὲν γὰρ κατὰ στοῖχον οἱ πρὸς τὴν ὀρχήστραν ἀποβλέποντες· ὅταν δὲ παραβῶσιν, ἐφεξῆς ἐστῶτες καὶ πρὸς τὸ θέατρον ἀποβλέποντες τὸν λόγον ποιοῦνται.*

# PARABASIS ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ

Journal of the  
Department of Theatre Studies  
University of Athens

Επιστημονικό Περιοδικό  
Τμήματος Θεατρικών Σπουδών  
Πανεπιστημίου Αθηνών

Volume 16/1

Τόμος 16/1

POLYXENI K. BISTA  
NIKOS KOUTSOUMPOS

ΠΟΛΥΞΕΝΗ Κ. ΜΠΙΣΤΑ  
ΝΙΚΟΣ ΚΟΥΤΣΟΥΜΠΟΣ

ILIA LAKIDOU  
KYRIAKI PETRAKOU

ΙΛΙΑ ΛΑΚΙΔΟΥ  
ΚΥΡΙΑΚΗ ΠΕΤΡΑΚΟΥ

ANNA ROUPOU  
WALTER PUCHNER

ΑΝΝΑ ΡΟΥΠΟΥ  
ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

STAVROULA TSOUPROU

ΣΤΑΥΡΟΥΛΑ ΤΣΟΥΠΡΟΥ

ALFRED VINCENT

ΑΛΦΡΕΝΤ ΒΙΝΣΕΝΤ

BOOK REVIEWS

ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΣΙΕΣ

SUMMARIES

ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ

THE AUTHORS OF THE VOLUME

ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ ΤΟΥ ΤΟΜΟΥ

NATIONAL AND KAPODISTRIAN  
UNIVERSITY OF ATHENS  
DEPARTMENT OF THEATRE STUDIES  
ATHENS 2018

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ  
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
ΑΘΗΝΑ 2018

## PARABASIS

Journal of the Department of Theatre Studies of the  
National and Kapodistrian University of Athens

### Editorial Board

Minas I. Alexiadis, Alexia Altouva, Kaiti Diamantakou-Agathou, Clio Fanouraki, Sofia Felopoulou  
Konstantza Georgakaki, Grigoris Ioannidis, Anna Karakatsouli, Platon Mavromoustakos, Kyriaki Petrakou,  
George P. Pefanis, Walter Puchner, Ioanna Remediaki, Chrysothemis Stamatopoulou-Vassilakou, Eva  
Stefani, Manos Stefanidis, Evanthia Stivanaki, Anna Tabaki, Gogo K. Varzelioti, Iosif Vivilakis

Director: Walter Puchner

Editor: Gogo K. Varzelioti

Address: Department of Theatre Studies  
Faculty of Philosophy  
University Campus  
15784 Athens

*Parabasis* publishes only scientific articles promoting in a definite way concrete research topics  
concerning the area of history and theory of theatre and drama.

Contributions and reviews in English, French, German and Italian should be sent to the above address  
and the electronic address [wpochn@theatre.uoa.gr](mailto:wpochn@theatre.uoa.gr) (prof. Walter Puchner).

The edition performed with the financial support of the Foundation Kostas and Eleni Ourani

© Copyright: Department of Theatre Studies of the  
National and Kapodistrian University of Athens

Pagination - Printing: Papadakis Bros LTD, tel.: 210 3631298

## ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ

Επιστημονικό Περιοδικό  
του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών  
Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

Συντακτική Επιτροπή

Μηνάς Ι. Αλεξιάδης, Αλεξία Αλτουβά, Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη, Ιωσήφ Βιβιλάκης, Κωνσταντίνος Γεωργα-  
κάκης, Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου, Γρηγόρης Ιωαννίδης, Άννα Καρακατσούλη, Πλάτων Μαυρομού-  
στακος, Κυριακή Πετράκου, Γιώργος Π. Πεφάνης, Βάλτερ Πούχγκερ, Ιωάννα Ρεμεδιάκη, Χρυσόθεμις  
Σταματοπούλου-Βασιλάκου, Εύα Στεφανή, Μάνος Στεφανίδης, Ευανθία Στιβανάκη, Άννα Ταμπάκη,  
Κλειώ Φανουράκη, Σοφία Φελοπούλου

Διευθνήτης: Βάλτερ Πούχγκερ

Επιμελήτης έκδοσης: Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη

Διεύθυνση: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών  
Φιλοσοφική Σχολή  
Πανεπιστημιούπολη Ιλισίων  
15784 Αθήνα

Η *Παράβασις* δημοσιεύει μόνο επιστημονικές μελέτες που προάγουν με τρόπο σαφή συγκεκριμένα θέ-  
ματα της θεατρολογικής έρευνας, κυρίως γύρω από την ιστορία και θεωρία του νεοελληνικού θεάτρου.  
Αποστολή χειρογράφων και βιβλιοκρισιών στην παραπάνω διεύθυνση και στην ηλεκτρονική διεύ-  
θυνση [wpochn@theatre.uoa.gr](mailto:wpochn@theatre.uoa.gr) (καθ. Βάλτερ Πούχγκερ).

Η έκδοση πραγματοποιείται με την οικονομική ενίσχυση του Ιδρύματος Κώστα και Ελένης Ουράνη

© Copyright: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών  
του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

Σελιδοποίηση - Εκτύπωση: «Στοιχειάγρα» Αφοί Εμμ. Παπαδάκη ΕΠΕ, τηλ.: 210 3631298

ISSN 2241-7001

## CONTENTS

### SPECIAL ISSUE: WRITERS AND WORKS OF MODERN GREEK THEATRE

Walter Puchner	
Foreward.....	9
Kyriaki Petrakou	
The theatre of Giorgos Theotokas: mid-war avant-garde in post-war era....	11
Polyxeni K. Bista	
The «holy order of things»: Elements of the transcendent in the Byzantine works of Angelos Terzakis .....	49
Ilia Lakidou	
Theatrical Satire and Dictatorship: The Case of the «Elefthero Theatro» and the <i>Show ... και συ χτενίζεσαι</i> , Summer 1973 .....	57
Walter Puchner	
Apokalyptische Endzeitvisionen im Frühwerk von Dimitris Dimitriadis. Ein Versuch .....	87

### STUDIES

Alfred Vincent	
Comedy in Corfü: a sixteenth-century performance .....	187
Walter Puchner	
Tausend Jahre Schattentheater im Ostmittelmeerraum und auf der Balkanhalbinsel.....	195
Stavroula Tsouprou	
The unification of fragments as a textual version (of a translation): The case of <i>Hamlet</i> .....	279
Anna Poupou	
The Poetics of Space in the films of the New Wave of Contemporary Greek Cinema .....	295

### MISCELLANEA

Nikos Koutsoumpos	
Dawkins once again: photographic evidence of the early 20th century for the festival of the <i>Kalogheros</i> at Viza, eastern Thrace .....	315

## BOOK REVIEWS

◆ Anna Tabaki / Ourania Polykandrioti (eds), <i>Ελληνικότητα και ετερότητα. Πολιτισμικές διαμεσολαβήσεις και «εθνικός χαρακτήρας» στον 19ο αιώνα. Πρακτικά Συμποσίου [Gräzität und Otherness. Kulturvermittlung und “Nationalcharakter” im 19. Jahrhundert. Kongreßakten]</i> , 2 Bde., Athen, Nationale Universität Kapodistrias-Athen, Abteilung für Theaterstudien / Nationale Forschungsstiftung, Institut für Historische Studien, 2016, S. 472+558, Abb., ISBN 978-618-80943-9-0.....	325
◆ Sabine Cismas, <i>Invocations of Europe. Music Theatre and the Romanian Principalities 1775-1852</i> , Wien/Köln/Weimar, Böhlau-Verlag 2016 (Musikkulturen europäischer Metropolen im 19. und 20. Jh.), S. 279, ISBN 978-3-205-20216-5.....	327
◆ M. Morfakidis / P. Papadopoulou (eds), <i>Ελληνικό Θέατρο Σκιών. Άνλη πολιτιστική κληρονομιά (Προς τιμήν του Βάλτερ Πούχνερ) [Griechisches Schattentheater. Immaterielles Kulturerbe (Zu Ehren von Walter Puchner)]</i> , Granada, Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas 2016 (Βιβλιοθήκη του Ελληνικού Θεάτρου Σκιών 3), S. 816, Abb., ISBN 978-84-95905-80-2.....	333
◆ <i>Λογείον. Περιοδικό για το αρχαίο θέατρο / Logeion. A Journal of Ancient Theatre</i> 5 (Patras 2015), S. 408, Abb., 6 (2016) S. 425, Abb. ( <a href="http://www.logeion.upatras.gr/">http://www.logeion.upatras.gr/</a> ), ISSN 2241-2417 (Druck), 2241-2425 (online).....	338
◆ Theodoros G. Pappas, <i>Αριστοφάνης. Ο ποιητής και το έργο του [Aristophanes. Der Dichter und sein Werk]</i> , Athen, Gutenberg 2016, S. 559, ISBN 978-960-01-1799-8 .....	342
SUMMARIES / ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ.....	345
THE AUTHORS OF THE VOLUME .....	351
DISSERTATIONS .....	355
Eleni Doundoulaki Scenography and Costume Design in the Greek National Opera, 1944-1974. Thirty Years of History and Opsis.....	355
Panagiotis Michalopoulos The National Theatre of Greece 1940-1950. The terms of theatrical production and the issue of stage-direction.....	356
Eirini Mountraki The reception of Carlo Goldoni in Greece.....	356
Aggeliki Poulou Staging Greek tragedy in the digital era .....	357
Constantina Stamatoyannaki Th. N. Synadinos and his presence in modern Greek theatre .....	357



## FOREWARD

There is no special need to justify the dedication of a special issue of *Parabasis* to «Writers and Works of Modern Greek Theatre»; the importance of such a dedication is self-evident, as modern Greek is an isolated and small language with a great history but a less bright future. Only a handful of specialists all over the world is informed about modern Greek theatre, and if not Greek academic institutions will cultivate and disseminate the knowledge of this artistic activity, nobody in the whole world will do that or miss it if it is not done. The limitations of an academic journal like *Parabasis* force the editor necessarily to thematic selections and restrictions.

The special issue of *Parabasis* 16/1 to «Writers and Works of Modern Greek Theatre» includes three significant dramatists and one iconic performance during the dictatorship of the colonels 1967-1974. The first study, by Kyriaki Petrakou, *The theatre of Giorgos Theotokas: mid-war avant-garde in post-war era* gives an overview of the dramatic work of Giorgos Theotokas (1906-1966), outstanding literate and intellectual before and after World War II and eminent factor of the National Theatre. The second study, by Polyxeni K. Bista, *The «holy order of things»: Elements of the transcendent in the Byzantine works of Angelos Terzakis* is dedicated to the Byzantine historical tragedies of Angelos Terzakis (1907-1979), one of the main dramatist of the mid-war-period and the decades after World War II. The third study, by Iliia Lakidou, *Theatrical Satire and Dictatorship: The Case of the «Elefthero Theatro» and the Show ...και συ χτενίζεσαι, Summer 1973* deals with the analysis of an epitheorisi (revue, vaudeville) in summer of 1973 in an open garden of Athens by a young group of amateur actors, which had great success as it was understood by the public as a hidden act of resistance against the dictatorship; preventive censorship intervened and some of the numbers were dismissed or changed. The fourth study, by Walter Puchner, *Apokalyptische Endzeitvisionen im Frühwerk von Dimitris Dimitriadis. Ein Versuch*, is an analytic essay which gives a detailed overview about the first five dramatic works (between 1966-1995) of Dimitris Dimitriadis (1943), one of the outstanding playwrights, literate, essayist and intellectual of contemporary Greece; characteristically these spectacular theatre plays, difficult to be staged (only one has find the way to scenic realization) end usually with an apocalyptic global catastrophe. Nevertheless, after the millennium Dimitriadis made a significant career on Greek and foreign stages.



KYRIAKI PETRAKOU

THE THEATRE OF GIORGOS THEOTOKAS:  
MID-WAR AVANT-GARDE IN POST-WAR ERA

Commenting on *Free spirit* (1929), the famous first essay that marked 24-year-old Theotokas' sensational debut into Greek intellectual life, Nasos Vagenas discerned that the young writer was an aspiring reformist. As far as the characterization of this essay as the «manifesto of the thirties' generation» is concerned, he agrees and disagrees at the same time.<sup>1</sup> Theotokas himself, summarizing his basic idea (which was not really original, but gave that impression), claimed that «Greek thought should get emancipated by liberating itself from the “spiritual militarisms which oppress it”, so that it could spread freely over the world of ideas». He foresees that this will be the future direction of Greek intellectual life, this will be the «language» of the real intelligentsia and avant-garde: no theories, value systems, no organized movements with partisans, leaders, programs and demands, as the avant-garde movements are thought of / imagined «today» (1929) in Greece.

These are latent mental states, perhaps subconscious, unexpressed, which however will not raise obstacles to a rich and varied creativity.<sup>2</sup> One could say that his predictions came true. Besides an abundant production of poetry (which was crowned by international acclaim and two Nobel prizes), prose, essay meditation, architecture, painting and sculpture, the ideological and aesthetic components which formed the structural axes, are almost constantly named «avant-garde» or disputed as such by scholars. There is no parthenogenesis in civilization: neither in culture nor in science. Whether they admit it or not, pioneers always use existing material, even if only to attack or reject it. Theotokas, chronologically and ideologically, laid the foundation stone with his short and fiery essay, in which he barely mentions theatre: he thinks that it must be judged apart from literature (he obviously means drama). Anyway, his negative views on ethnography can be transferred to ethnographical theatre as well.<sup>3</sup>

Still, when he decided to become a writer, he started with drama.<sup>4</sup> He established himself, however, through his essays and his articles and later through his novels starting with *Argo* (1933, 1936). He immediately liaised with the group of poets, novelists and critics which he himself named (as he claims) «consciously

<sup>1</sup> N. Vagenas, «Giorgos Theotokas: a free spirit», in *Κινούμενος στόχος* [Moving target], Athens 2011, p. 186-191.

<sup>2</sup> G. Theotokas, *Ελεύθερο πνεύμα* [Free spirit], Athens 2009 (1929).

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>4</sup> From 1929 on, he started writing a number of

plays which he left unfinished. He managed to compose his first one-act play in 1941, and then he produced another twelve, most of which were staged repeatedly. He became director of the National Theatre three times and once director of the State Theatre of Northern Greece. He wrote articles, reviews and essays on drama

and intentionally»,<sup>5</sup> «the thirties' generation»; there is an abundance of bibliography and analysis about this group as well as dispute. Dimitris Tziouvas, one of the specialists on the subject, and others, proclaimed Theotokas as its chief representative.<sup>6</sup> The desideratum which formed the main ideological axis in the work of this literary generation (and not only theirs) was the issue of «Hellenity»,<sup>7</sup> which was re-determined in fusion with the European trends. In 1987, in a list of the writers-critics who constituted or could be considered as members of the famed thirties' generation, Tasos Athanasiades, in a concise evaluation, opined that the renewal and the novelties they offered were: the utilization of the achievements of folk culture, the reappraisal of Kalvos' contribution, the creation of a «neodemotic language, which is spoken in urban centres», the depiction of the countryside through a neoethographic look; also the concept that in the field of architecture there should be a functional correspondence between a building and its natural environment; in prose, the creation of works that presented social life with plasticity and complex as well as adeptly profiled characters; in poetry, surrealism and «pure poetry»; the development of the essay; in painting, cubism, futurism and non-figuratism; in music, compositions with twelve-tone as well as with atonality. However, «whereas the thirties' generation aspired to create a theatre surpassing the low goals of the theatre of Xenopoulos, Horn, Melas and Bogris –whose

and theatre. On this subject see K. Petrakou, *Ο Θεοτοκάς του θεάτρου. Έργα, θεωρία και κριτική, δράση* [Theotokas of the theatre. Plays, Theory and Critique, Activities], Militos (Exantas), Athens 2017. About his unfinished plays (texts included) see K. Petrakou, «Τα άγνωστα θεατρικά έργα του Γιόργου Θεοτοκά» [The unknown plays of Giorgos Theotokas], *Parabasis* 13/2 (2015), Journal of the Department of Theatre Studies University of Athens, p. 239-366.

<sup>5</sup> Theotokas, *Τετράδια ημερολογίων* [Notebooks of diaries], pr.-edit. D. Tziouvas, Athens 2005, p. 607, date 22 November 1947.

<sup>6</sup> Selectively: Dimitris Tziouvas, *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο μεσοπόλεμο* [The transformations of nationalism and the ideology of Greekness], Athens 1989; Mario Vitti, *Η γενιά των τριάντα. Ιδεολογία και μορφή* [The thirties' generation. Ideology and form], Athens 1989; Fotis Dimitrakopoulos, *Η πρωτοπορική κίνηση του '30 και το μυθιστόρημα* [The avant-garde movement of the '30s and the novel], Athens 1990; Tziouvas: *Ο μύθος της γενιάς των τριάντα. Νεοτερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία* [The myth of the generation of the thirties: Modernity, Greekness and Cultural Ideology], Athens 2011; Thanasis Agathos: *Η εποχή του μυθιστορήματος. Αναγνώσεις της*

*πεζογραφίας της γενιάς του '30* [The era of the novel. Readings of the prose produced by the Generation of the Thirties], Athens 2014. As far as literature and critique (there were painters as well) is concerned its members in general with a remarkable absence of women, were: Giorgos Seferis, Odysseas Elytis, Andreas Empeirikos, Nikitas Rantos, Giorgos Sarantaris, Theodoros Dorros, Nikos Engonopoulos, Giannis Ritsos, Nikiforos Vrettakos, Nikos Gatsos, Giorgos Theotokas, Angelos Terzakis, Ilias Venezis, Kosmas Politis, Andreas Karandonis, K. Th. Dimaras e.a. Few of them wrote plays and only Terzakis appeared as a playwright in the decade of the thirties.

<sup>7</sup> Hellenity, according to K. Dimadis, is not dated from the start (1930) but from 1937 and is related implicitly, and occasionally explicitly, to the regime of 4th of August (Dimadis, *Δικτατορία - πόλεμος και πεζογραφία 1936-1944* [Dictatorship – war and prose 1936-1944], Athens 1991, p. 116; Dimadis, *Πεζογραφία και εξουσία στη νεότερη Ελλάδα* [Prose and power in modern Greece], Athens 2013, p. 286ff.). Tziouvas also dates the discussion about hellenity and the return to the roots back to 1936, under the influence of the regime of 4th of August, a discussion that was both a reaction and a compliance to the New State (Tziouvas, 1989, p. 146ff.), but he also traces it through time, focusing on its application by the thirties' generation.

theater, nevertheless, still remains our perhaps small but authentic classic theatre – in the end did not produce dramatists. Its theatre was, more or less, a scholarly creation which did not appeal to the audiences». <sup>8</sup> Athanasiades' statement however is not true: in the long list of intellectuals the majority simply wrote some plays which did not manage to prevail – although some of them were presented on stage (like Zoe Karelli's plays) – but the plays of Angelos Terzakis and Giorgos Theotokas had and still have a significant stage career, becoming a part of the repertory of Greek theatre companies, whereas the poetic drama of Yannis Ritsos, who according to Athanasiades belongs to the writers who moved «in a parallel trajectory» (he means the intellectuals of the left), *Η σονάτα του σεληνόφωτος* [Moonlight sonata] and the theatre-like poetic monologues of *Τέταρτη διάσταση* [Fourth dimension] (and not only those) have an incredible presence on stage both in Greece and abroad. <sup>9</sup>

Hellenity as a concept has received various interpretations and definitions, the most coterminous being nationality and (national) identity. But this kind of discussion is beyond our scope. We are interested in this concept specifically in the theatre of Theotokas, examining it perhaps in the general theatrical background of his time. Was Theotokas a reformer of the Greek theatre *as well*, as he was sarcastically and maliciously named by Spyros Melas? <sup>10</sup> How much hellenity did the Greek theatre feature or is still featuring? The discussion that was conducted during the Interwar Period pertained to all aspects of Greek culture, focusing on the theatre as well. <sup>11</sup> In this discussion regarding hellenity, often in relation to ethology, in which Xenopoulos, Terzakis, Thrylos, Fotos Politis, intellectuals of the left et al. took part, Theotokas rarely referred to theater. Perhaps, as his theatrical thought had not yet matured, he avoided any reference to it. In more recent and all-inclusive evaluations, Kostas Georgousopoulos deduces that hellenity is an ideological construct without any real value in the art of theatre: the Greek theatrical tradition is repeatedly based on naturalizations of loans and reborrowings of various elements. Those who identified hellenity with a specific historical topic were betrayed by the forms they used, which could not always be Greek, because

<sup>8</sup> Tasos Athanasiades, «Η γενεά του τριάντα» [The thirties' generation], *Νέα Εστία* 122 (1987), p. 1478. See also Tziouvas' comments in Tziouvas 2011, *ibid.*, p. 274-276.

<sup>9</sup> See Petrakou, *Η απήχηση του νεοελληνικού θεάτρου στο εξωτερικό. Μεταφράσεις – παραστάσεις* [The impact of modern Greek theatre abroad. Translations - productions], *Parabasis – Essays* 4, Ergo – Department of Theatre Studies University of Athens, Athens 2005, p. 73-82, 126-143. Since then there have been many more.

<sup>10</sup> Spyros Melas, «Ο κ. Θεοτοκάς αναμορφωτής του παγκοσμίου θεάτρου» [Mr Theotokas

a reformer of the world theatre], *Ελληνική Δημιουργία* 1 (1948), p. 33ff to 494.

<sup>11</sup> For a thorough analysis of the issue from different points of view see A. Vasiliou, *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση; Το θέατρο πρόζας στην Αθήνα τον Μεσοπολέμου* [Modernization or tradition? Prose theatre in Mid-war Athens], Athens 2004, p. 79-101. V. Georgopoulou, *Η θεατρική κριτική στην Αθήνα τον Μεσοπολέμου* [Theatre critique of the Inter-war era in Athens], Athens 2008, p. 326-34. Georgopoulou, *Ιστορία και ιδεολογία στα κάτοπτρα του Διονύσου* [History and ideology in Dionysos' mirrors], 2016, p. 207-233, 328-329, 514-529.

the Greek theatre did not have continuity.<sup>12</sup> Tracing the influences on the Greek theatre in a historical context, Walter Puchner comes to the conclusion that until the middle of the twentieth century, the Greek theatre, through receptive procedures, is a European theatre, while afterwards it becomes international, as is the worldwide trend. He defines as its distinctiveness the intensive study and performance of ancient drama, the flourishing of dramaturgy of a specific type of play, which remains logocentric unlike the international developments; even the large number of theatres which make Athens one of the most interesting capitals in the world he considers as a peculiarity of the Greek theatre.<sup>13</sup> However, there is also ancient tragedy, a native product, which was transplanted in ancient Rome and became international both as a model and as a range of themes covered during the Renaissance: the ancient myth appears in various ways in the drama of every country and the same is true of the structure –sometimes with the exclusion of the chorus or its replacement by a confidant in the Roman tradition– not only in the classicist dramaturgy but even in the most contemporary, modern or postmodern dramaturgy (even if it is indiscernible in the various structures).

In 1938, Theotokas' ideas and opinions which approach the theatre indirectly make their appearance. He believes that the only thing that can «be really imposed upon us, in life and consequently in art, is tragedy». He applies the broadest definition to the term tragedy «which encompasses all kinds of life and speech». Moreover, he believes that each person carries inside him/her a potential of tragedy «and besides, our whole current era lives with the feeling of a tragic fate».<sup>14</sup> He believes that the central core of every intellectual and mental life can be nothing less than the realization of the human fate, not a fatalistic one in the oriental sense of the word, but a heroic one in the sense given by the ancient Athenian poets, «the cold and determined facing of it». He declares that for him genuine Hellenity is the opposite of Orientalism, while fate is history, either visible or invisible, with its true form of blind cosmogonic powers which function mercilessly as forces of nature. Also, some scarred souls that possess a hidden and enigmatic power of pursuit and creation can be considered as mainsprings. Those are perhaps the topics that a 20th-century Sophocles would choose: the tragedy of the person who resists history, the tragedy of another person who walks along history

<sup>12</sup> K. Georgousopoulos, «Ελληνικότητα και θέατρο» [Greekness and theatre] in D. Tsaousis (ed.), *Ελληνισμός - ελληνικότητα. Ιδεολογικοί και βιοματρικοί άξονες της νεοελληνικής κοινωνίας* [Hellenism - hellenity. Ideological and experiential axes of contemporary Greek society], Athens 1983, p. 205-210.

<sup>13</sup> W. Puchner, «Το νεοελληνικό θέατρο, θέατρο ευρωπαϊκό. Μια πρώτη σύνθεση των προσληπτικών διαδικασιών στη νέα εικόνα της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου» [The Neohellenic theatre, a European theatre. A first

synthesis of the receptive procedures in the new image of history of the Neohellenic theatre] in Puchner, *Κλίμακες και διαβαθμίσεις* [Scales and graduations], Athens 2003, p. 191-212.

<sup>14</sup> Theotokas, «Προσπάθεια προσανατολισμού» [Orientation Attempt] in *Αναζητώντας τη διαύγεια. Δοκίμια για τη νεότερη ελληνική και ευρωπαϊκή λογοτεχνία* [In quest of clarity. Essays on modern Greek and European literature], pr.-ed. D. Tziouvas, Athens 2005, p. 75-83 [republication from *Νεοελληνικά Γράμματα* 102, (12 November 1938), p. 1-2].

and becomes its first victim, the tragedy of a third person who loved it more than anything else and feels that he/she is the slave of a historical destiny. One could also imagine the tragedy that is formed by inner conflicts. So, he envisions a writer who would have the «guts» to attack, without any pretexts, these issues of modern times, political and social crises but also crises of an economic nature in order to write a modern tragedy.<sup>15</sup> It is not difficult to recognize such a writer in Theotokas himself.

By 1942 he had managed to complete at least one play, perhaps even more; he records his thoughts using a typewriter, possibly to use them in a speech or article (there is no specific date in the text, just the year at the end of it: 1942). He disagrees with Kostis Palamas (and with most of the romantics) on the issue of whether the stage presentation of a play is necessary or not.<sup>16</sup> He believes that a play should withstand both tests. However, he also opposes the modern opinion that a play should not be literature. For 25 centuries theatre had a successful trajectory and was praised as a literary genre (see Aeschylus, Shakespeare, Molière). Perhaps not every literary product can be «appropriate for the stage»; however, every play should be literature *as well*, that is, offer a «genuine spiritual pleasure». He is of the opinion that historical theatre should be dispensed with (but since he has written several historical plays, we should understand that he means something different). He believes, that is, that the historical theatre that should be abolished is the one that aspires to represent past eras with the intention of historical accuracy, while it bases its popularity on the appeal of the things of the past, a genre that could be characterized as a «retrospective naturalism» and that is the task of the cinema. History is of interest to the theatre when it pertains to mythology and symbolism, just like the legends of the Trojan War and of the Atreides' family, of Alexander the Great, Julius Caesar, of the French Revolution, the discovery of America, of Napoleon; legends that escape the strict domain of history and become «a kind of folksong, national or international». Everyone feels the human and poetic value of these themes and the same is true of their theatrical value, which is inexhaustible. Both the previous generation (Kazantzakis, Sikelianos) and his own had set themselves a goal: to revive the myth as a necessary element for the spirit and the soul of the modern person, without which the inner void became extremely apparent and the collective life more exiguous.<sup>17</sup> Every era can infinitely give life to those myths supplying them with its

<sup>15</sup> Theotokas, «Προσπάθεια προσανατολισμού» [Orientation Attempt], *ibid.*, p. 77-79.

<sup>16</sup> What is implied here is Palamas' well-known article-essay, in which he supports the belief that the artistic value of a play is already determined by the text and its stage presentation is not necessary (K. Palamas, «Για το δράμα, όχι για το θέατρο» [For the drama, not for the theatre] in *Νομιάς*, 25 November and 2 December 1907, republication in *Άπαντα* [Collected works], Athens, n.d., vol. 6, p. 332-350).

<sup>17</sup> As it is not possible to analyze the issue any further here, we just cite as a corroborative example the opinion specifically on theatre of Angelos Terzakis, a peer and companion of Theotokas: «History is for drama a simple trigger» (from the program of the National Theatre production of his play *Ο σταυρός και το σπαθί* [The cross and the sword] or more theoretically: «Eras that have rejected metaphysical footings or consoling myths should be considered as some of the most tragic ones. Our era belongs

own sentimental experience. We could also add with modern political and social connotations; connotations that the critics usually detect in the historical drama and even the writers themselves sometimes audaciously reveal, even if it is later in time (for fear of censorship during difficult times). From 1938 onwards Theotokas starts publishing articles on the issue systematically. He envisages a renewal of «our» theatrical life with the creation of strictly artistic theatre stages that will be «correct experimental workshops, inspired and venturous and will follow only their own rules». Theatre must exit the stagnation it is in. The basis for this will be the «marriage of theatre to poetry».<sup>18</sup> Leon Koukoulas thought that Theotokas misunderstood his criticism of a theatrical piece as literature or «philology». He used it just as a term connoting that «it does not spring from a genuine creative instinct and it does not consist of the irresistible inclination of its owner to realize the unconscious and the imperceptible, giving it a perfect expression and form [...]; a playwright who, instead of allowing his heroes to develop and express themselves according to the circumstances of their individuality, like autonomous and justified beings, transforms them to agents of his goals and loudspeakers of his thoughts and feelings which move either him or his audience; if this is the case, we can say that this writer does not create art but philology. [...] The literary value of a play mainly depends on its dramatic quality and its revealing / illuminating value. [...] Literary texts given in a theatrical form which cannot stand on the stage are simply not theatre».<sup>19</sup> Theotokas replied by mentioning the opinion of important personalities of the theatre (for example of the director Gaston Baty who tends to abolish the text) or the use of the chorus by poets of the caliber of Auden and Eliot; both these diametrically opposite opinions aimed at giving a voice to the masses. With these remarks he wanted to remind people that artistic speech is everything and only on it can a genuine and fertile revival of the Greek theatre rely, since it is a fact that in our theatre one can observe a neglect, if not contempt, of speech.<sup>20</sup> At the same period, during his research of hellenity, he clarifies that, although geographically, historically and as a people we belong to Europe, a part of us «leans on the East», no matter how much previous generations wanted to cast this side out.<sup>21</sup> As we can see, this is a new interpretation, contrary to his older rejection of «Orientalism».<sup>22</sup> His theatrical perception of hellenity could be summarized in some basic

in this category...» (Terzakis, «Γύρω από το σύγχρονο αίσθημα του τραγικού» [Regarding the modern feeling of the tragic element] in *Διάλογος* 1 [1962], p. 23).

<sup>18</sup> G. Theotokas, «Στοχασμοί για το θέατρο» [Contemplations on theatre] in *Ορίζοντες Β'* (1943), p. 336-337.

<sup>19</sup> L. Koukoulas, «Λογοτεχνία και φιλολογία» [Literature and philology] in *Πρωία*, 30 January 1943.

<sup>20</sup> G. Theotokas, «Θέατρο και λογοτεχνία» [Theatre and literature] in *Πρωία*, 4 February 1943.

<sup>21</sup> G. Theotokas, «Εθνική συνείδηση. Τρεις

παραλλαγές στο ίδιο θέμα» [National conscience: Three variations on the same issue] in Theotokas, *Πνευματική πορεία*, Athens 1994, p. 49-50 with dating of 1943. There is no mention of any publication of the article in Theotokas' bibliographies.

<sup>22</sup> Cf. his comments on Kazantzakis' *Οδύσσεια* [The Odyssey] as a response to Laourdas' criticism of the hellenity of Kazantzakis' epic: «... our modern hellenity, because no matter how deeply and tightly we belong to Europe, there is always a part of us that leans on the East [...]



principles. As far as ancient drama is concerned, that is its revival, he is well aware of course that it is not feasible –and perhaps not even desirable– to reproduce the ancient performance. He is, however, convinced that modern Greeks are both qualified and historically appointed with the task to revive it, since they live in the same geographical area, the same climate, they speak the same language which has progressed, they even have the same culture in their cells, or in their DNA as we would call it today. It appears that Nikolaos Politis' ideas had a great impact on all Greek intellectuals from the moment they were first expressed (1870). As far as modern drama is concerned, taking into consideration the opinions he had every so often expressed, Hellenity was promoted through topics taken from Greek history and tradition given through modern ways of expression. Nevertheless, although he wrote plays during a period when he declared that the cultural emancipation from Europe was his desire *and* the request of the specific time, he did not refrain from introducing elements from the Elizabethan and French theatre, from psychoanalysis and other foreign trends. When he was disappointed by the fact that his style was not widely accepted, he did not abandon either Greek history and mythology or modern Greek reality in his next plays. As the managing director of state theatres and as a critic, he consistently pointed out that theatre companies, mainly state ones which had the necessary means, should give emphasis to plays of the Greek tradition and to good modern ones. As for Hellenity as part of the performance, he did not seem to be concerned, leaving the matter in the hands of his talented dear friend Karolos Koun and to other directors who presented their own aspects, like Spyros Evangelatos for example.

In 1942 the Art Theatre (Theatro Technis) of Karolos Koun was founded and perhaps the presence of this new theatre company with its high artistic ambitions inspired Theotokas' stage visions –unfortunately Koun had extremely different visions and never included any of his plays in his repertory. Of course, in the Interwar Period there had been several experimental theatre companies of this kind, long-lived or short-lived,<sup>23</sup> including Laiko Theatro (Folk Theatre) of Rotas and Laiki Skini (Folk Stage) of Koun (– Tsarouhis – Devaris),<sup>24</sup> but they had not intrigued Theotokas. Now he decisively turns to the dramatic art and sees theatre matters differently; his articles on theatre and drama appear with increasing frequency.

In 1943 he wrote: «We envisage new artistic compositions which will assimilate this tradition, they will keep anything alive and fertile, discard anything dead and embrace the world that is being born».<sup>25</sup> He does not refer specifically to the theatre. Nevertheless, the new dimension in his personal literary production is

we are part of Europe, but there is no doubt that our long-suffering temperament simultaneously belongs to a part of the East [...] Greek homelands of the East», not all Asia (Theotokas, «Γύρω στη νέα Οδύσσεια» [About the new *Odyssey*], *Νέα Εστία* 34 [1943], p. 1128).

<sup>23</sup> For these see Georgopoulou 2008, 2009 *passim*.

<sup>24</sup> There is bibliography about both of them. See selectively Georgopoulou 2008, p. 183-193, 201-207.

<sup>25</sup> G. Theotokas, «Προς τ' ανοιχτά», in Theotokas 1996, vol. A, p. 375 (unpublished typed text from the file 21/4547 of Theotokas' archive with the date August 1943).

drama: he now manages to complete the dramatic works he has conceived, so we can reasonably suppose that he has those in mind as well. The plays he has written so far do not appear so innovative as to be considered even as a rudimentary form of this new kind of drama he imagines, with the exception perhaps of the *Όνειρο του Δωδεκάμερου* [The dream of the Twelfth Night]. In the prologue of the first edition of his plays (1944)<sup>26</sup> he declares that he is not in a position to explain what state of mind urged him, at the end of 1941, to withdraw from the art of narration, which had been his main occupation, and turn to theatre. It was something that came suddenly, perhaps as «a reflection of the ferment that The Events caused inside us». He did not choose his style (consciously), it was imposed on him as the most suitable one for each «piece». In any case, he tends to believe that this little work of his<sup>27</sup> «expresses, in its own way, a pervasive request of this Era for the creation of a New Theatre, which, however, as far as we know has not been created anywhere. My intuition tells me that the New Theatre will really exist in the future (and that this Era will manage through it to express itself completely) only if the gods inspire us to rediscover the long-lost wellspring of Tragedy. The rejuvenation of the rest of the theatrical genres will naturally follow as a consequence of the rebirth of the tragic rhythm [...] (the plays of this volume, with the exception of the first one *Πέφτει το βράδυ* [Night falls]) aim at achieving the conception and the plastic rendering of a Neohellenic myth, which is not outside time, but, on the contrary, rooted in this Era [...]. The task of the writer who feels inside him/her the request of the Era is to try and overcome the borders of habit». As for the form, he mentions a tendency towards the revival of the chorus, which is inspired by the ancient Greek drama, the byzantine psalm, the dirge of Mani, the Greek folksongs and fairs and modern ballet.<sup>28</sup> And indeed, *Αντάρα στ' Ανάπλι* [Revolt at Anapli], *Το γεφύρι της Άρτας* [The bridge of Arta] and the *Όνειρο του Δωδεκάμερου* [Dream of the Twelfth Night] have a chorus. At the same time, Angelos Sikelianos turns decisively to drama and his plays have a chorus as well – besides, he had been proclaiming the rebirth of tragedy since 1943.<sup>29</sup> A chorus also exists in certain plays of Nikos Kazantzakis and other playwrights, even in Margarita Lyberaki's from the more modern ones. In an interview in a French magazine in 1947, Theotokas declared his certainty that this era was in need of the rebirth of tragedy, not in its traditional form, but in the sense of a conflict between being and its fate, honour and heroism, as Malraux had put it.<sup>30</sup> In a short article at the end

<sup>26</sup> It is a quite different prologue from the one in the last edition in the volume *Νεοελληνικό λαϊκό θέατρο* [Neohellenic folk theatre], 1965.

<sup>27</sup> His first four plays: *Πέφτει το βράδυ* [Night falls], *Αντάρα στ' Ανάπλι* [Revolt at Anapli], *Το γεφύρι της Άρτας* [The bridge of Arta], *Όνειρο του Δωδεκάμερου* [The dream of the Twelfth Night].

<sup>28</sup> G. Theotokas, «Πρόλογος» [Prologue] in the volume *Θέατρο* [Theatre], p. 5-6.

<sup>29</sup> A. Sikelianos, «Στοχασμοί γύρω στην ιδέα της αναγέννησης της τραγωδίας» [Contemplations over the idea of the rebirth of tragedy] in *Νέα Εστία* 33 (1943), p. 4ff. to 262, republished in Sikelianos *Θυμέλη* [Themele], ed. G.P. Savvidis, Athens 1997, p. 9-23.

<sup>30</sup> « Je suis convaincu que notre époque a besoin d'un réveil de la grande tragédie. Il ne s'agit pas, certes, d'un retour à la forme traditionnelle,

of the war, he states that he considers the reading of Sikelianos' *Σίβυλλα* (Sibyl) in a poetic event in Athens (1940) as chronologically the first participation of the Greek dramatic art in the war. Central theme of the play is the antithesis between the ancient Greek spirit and the Roman imperialism and can be considered as a prophetic and poetic presage of the clash between Hellenism and fascist Rome and later of the resistance against Hitler's troops. Later the musical revue became the «resistance» theatre with sketches full of insinuations about the fight, insinuations easily understood by the spectators who were careful not to betray them, in a silent agreement between the stage and the audience. The revue used the folk songs of the 1821 revolution methodically and for patriotic reasons. The censorship committee suspected it but could not find a way to restrain revues, which managed to avoid restrictions cleverly and skillfully. In a period of concentration, contemplation and reconstruction, the National Theatre –managed at the time by Theotokas– stages Ilias Venezis' *Μπλοκ C* [Block C] and announces Yannis Sideris' *Άγρια χρόνια* [Wild years], a play inspired by the drama of the occupation and the spirit of the resistance.<sup>31</sup> The second play was not staged at the National Theatre, but two years later by a private company.

In 1945 he traces the essence of a modern writer's mission: «In our era when education constantly spreads to wider social strata, while at the same time the spiritual influence of the Church apparently diminishes, men and women search for an answer to the profound questions of their existence or even for a way of living in theatre and literature for mental orientation...». During the vortex of the civil war unrest, he expresses his conviction that a writer should not belong to a political party, even if he/she takes part in political fights or appears in barricades: he/she must maintain his/her independence even from the political party that suits him/her ideologically however, from a point of view; writers are social workers and they do not have the right to say that the social phenomenon does not interest them.<sup>32</sup> His refusal to adopt the political polarization of his era did not protect him from being attacked quite as much as if he had taken sides. Participating in a relevant survey, he added that the first and foremost responsibility of intellectuals is to create intellectual works as well as they can, since this is not «aestheticism» but a «social mission»: only with flawless works of art does the intellectual benefit

mais du conflit entre l'être et son destin, de la conception de l'honneur et de l'héroïsme. Ce qui me passionne le plus dans Malraux, c'est l'orientation vers cette conception...», «La jeune littérature grecque », *Les Nouvelles Littéraires*, 23 janvier 1947 (interview to Pierre Berger).

<sup>31</sup> G. Theotokas, «Το ελληνικό θέατρο και ο πόλεμος» [Greek theatre and the war] in *Καθημερινά Νέα*, 30 December 1945 (republished in Theotokas, *Πολιτικά κείμενα* [Political articles], Athens 1976, p. 210-212).

<sup>32</sup> G. Theotokas, «Η αποστολή του συγγραφέα» [The writer's mission] in Theotokas, *Στοχασμοί και θέσεις. Πολιτικά κείμενα 1925-1966* [Thoughts and stances. Political articles 1925-1966, intr. Nikos Alivisatos, ed. N. Alivisatos – M. Tsapogas], Athens 1996, volume A, p. 455 (from *Καθημερινά Νέα*, 26 August and 2 & 9 September 1945, also published in Theotokas 1976).

his society by granting it «intellectual bliss and higher education». He believes that the future society will turn to an «ideal of great folk art». Creations of current sociopolitical affairs, of sermons, polemics or propaganda, no matter which ideology they serve, will soon be forgotten.<sup>33</sup> However, following the trend of the era, the left directive on the education of the people touched Theotokas, despite his constantly different political stance: humanism was his supreme ideal and, in this sense, he was close to the left movement. As director of the National Theatre, he established a policy he knew from the Comédie Française: the poetic-literary matinées, which he repeated during his first two terms as a director (1945-1946, 1951-1953) and later in the State Theatre of Northern Greece of which he was also the first director (1960-1964). The aim of this innovation was, according to a statement of his, «to make the treasure of our literature the property of the working classes [...] so as to become, as much as is today possible, the spiritual food of the masses».<sup>34</sup>

In 1946 the magazine *Nέα Εστία* conducted a survey regarding the new directions that the theatre should take or the older ones it should continue following in this era, «on the threshold of the new times».<sup>35</sup> The magazine set as the basis of the discussion that since the theatre is «the most popular the most social form of art, how should it give guidance, follow or express our era, an era marked by the dominant presence of the people?».<sup>36</sup> Having already completed some plays and almost at the end of his first term as a director of the National Theatre, Theotokas replied that the crisis that followed the First World War still existed. However, the world has witnessed the presence of certain important playwrights, such as Pirandello, Lorca, Eliot (who revived the tragic speech), Claudel, O' Neill and many more writers with «true universality». Now the world is universally re-baptized in poetry: «in a quest of a poetry which corresponds to our life. Theatre has strayed dangerously from dramatic poetry and strives through constant experimentations to recontact it, sometimes through the classic sources of the ancient theatre, the Renaissance and the Baroque and sometimes by trying to combine tradition with innovation –in essence, searching for the lost poetry». At a time of civil war between communists and the right wing government, he states that our society through a terrible turbulence moves towards the formation of political systems which will serve as completely as possible the needs of the great masses.

<sup>33</sup> Survey of the magazine *Ελεύθερα Γράμματα*, 31 August 1945, p. 3-4, on the responsibilities of the intellectual, on his partisanship, on whether it will be long before a book expresses the war drama and on which art forms of the past will influence the future ones. Theotokas and Rotas answered those questions.

<sup>34</sup> G. Theotokas, «Η λογοτεχνία προς το λαό» [Literature towards the people], *Καθημερινά Νέα*, 11 November 1945.

<sup>35</sup> This was the title of his famous article-essay,

see Theotokas, *Στο κατώφλι των νέων καιρών* [On the threshold of new times], Athens 1945, republished in Theotokas 1996.

<sup>36</sup> The question was expressed by the editor of the magazine, Petros Charis. Many answers were given, both by writers and directors: Vasilis Rotas, Leon Koukoulas, Grigorios Xenopoulos, Theodoros Sinadinou, Nikos Katiforis, Alkis Thrilos, Angelos Terzakis, Giannis Sideris, Giorgos Sevastikoglou, Karolos Koun, et al.

Consequently, the theatre will gradually orientate towards the ideal of «folk art», seeking, premeditatedly or spontaneously, to blend in with the rhythm of the era. Of course, the world «folk» can be construed or misconstrued in many ways. He does not clarify if this rebirth concerns ancient theatre festivals, like the Delphi Festivals of the Sikelianos couple (1927, 1930) –it was at that period of time (before the war) that the Epidauros theatre had been used for the first time (1928), and indeed festivals will be established during the next decade– or the poetic drama of the kind of his *Αντάρα στ' Ανάπλι* [Revolt at Anapli] or his *Λάκαινα* [The Lacedaemonian woman], with a chorus and with a highly literary text.<sup>37</sup> In a future, settled and balanced society the term «folk» will acquire its most profound and spiritual meaning: art will be required to give folk works of art in the way Aeschylus' and Shakespeare's plays or a medieval metropolis was folk (he probably refers to medieval plays in big religious celebrations), artistic personalities that excited entire populations to the level of the highest spirituality.<sup>38</sup>

Motivated by the theory of the archetypes of Carl Jung and Katerina Kakouri's relative study,<sup>39</sup> he discusses the archetypes, the «pre-aesthetic» forms of theatre art –folk theatrical acts and their emblazonment in shadow puppet theatre.<sup>40</sup>

In 1946, while in France, he attends many performances and comments on the artistic apperceptions with the diligence of a professional. He rereads Aristotle's *Poetics* «with a great deal of benefit», writing down in his notebook the following ideas which «give food to my imagination»:

- Tragedy differs from comedy in the way that tragedy wants to represent people as better than their contemporaries, whereas comedy represents them as worse (1448a). Theotokas considers this phrase to be «one of the not eternal truths of the text».

<sup>37</sup> In 1947 Stelios Xefloudas also claims that the tragedy of the era can be expressed only by the poetic theatre, which, however, cannot find its way to the stage, at least the existing one (Sikelianos, Kazantzakis, et al.). He considers Theotokas' *Το παιχνίδι της τρέλας και της φρονιμάδας* [The game of folly vs wisdom] a true contribution to our theatrical literature, both as a play and as a literary text. Theotokas himself, during his (first) term as director of the National Theatre, supported the plays by Greek playwrights (St. Xefloudas, «Το ποιητικό θέατρο» [Poetic theatre] in *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση* 3 [September 1947], p. 126). The last comment both is and is not correct. The modern Greek plays that were staged were Venezis' *Μπλοκ C* [Block C], Kazantzakis' *Καποδίστριας* [Kapodistrias], Kotsopoulos' *Αντρομός* [Redemption], Bogris' *Αρραβωνιάσματα* [Engagements] and

Terzakis' *Το μεγάλο παιχνίδι* [The big game], the last two being repeat performances.

<sup>38</sup> «Το θέατρο και η εποχή. Ο κ. Γιώργος Θεοτοκάς» [The theatre and the era. Mr Giorgos Theotokas] in *Νέα Εστία* 39 (1946), p. 356-357.

<sup>39</sup> K. Kakouri, *Προαισθητικές μορφές θεάτρου* [Pre-aesthetic forms of theatre], 1946, republished in 1998. Theotokas was definitely familiar with the first edition, from which he takes the terminology.

<sup>40</sup> Theotokas, «Η τέχνη του μυθιστορήματος» [The art of the novel] in Theotokas, *Αναζητώντας τη διαύγεια. Δοκίμια για τη νεότερη ελληνική και ευρωπαϊκή λογοτεχνία* [In quest of clarity. Essays on Greek and European literature], intr.-ed. D. Tziouvas, Athens 2005, p. 127 (republished from *Εποχές* 20 [December 1964], p. 6-12).

- Since we have harmony and rhythm by nature [...] those created by nature particularly ingenious [...] gave birth to poetry through improvisations. He is interested here in the phrase «by nature» (1448b).
- As *lexis* I mean the composition of verses... as myth I mean the composition of events (1449b-1450a).
- As tragedy is the mimesis not of people but of actions and life [...] its aim is the actions and myth, with the aim (end) being the most important of all (1450a).
- The beginning, and in a way the soul, of the tragedy is the myth and in the second place the character (*ethos*) (1450a).
- Beauty lies in the size and the order and since neither a tiny animal nor a huge one is beautiful but the «concise» is, in the same way the myth must have a length which should be «easily remembered».
- Those who present (we suppose on stage) to the beholder not the fearful but the monstrous are ignorant of tragedy (1453b). In this discussion Theotokas makes a distinction between the two meanings (which today seem similar and perhaps seemed similar to the ancient Greeks as well) by stating that as «fearful» Aristotle implies the awe inspired by the tragic speech and situations, whereas as monstrous the horrific and the grand-guignolesque, which upset the spectator not through spiritual means, but through external tricks that upset his nervous system.
- A poet should remember what has been said many times before and not transform tragedy into an epic (1456a).
- The chorus should be treated as one of the actors and be a part of the whole in the way Sophocles used it, not in the way of Euripides (1456a).
- *Lexis* (language) should be explicit and not unobtrusive (1458a).
- As far as the narrative and verse (without action) mimesis are concerned, the composition of the myth should be just like in tragedies, dramatic and concerning an action which has a beginning, a middle and an end, entire and perfect ... (1459a). Theotokas was impressed by this thought and its extensions, where the literary work is compared to a living creature. The unity of the literary work is compared to the unity of a body and the harmonic functionality of its parts. And the bliss that such a literary work offers resembles the pleasure a living creature provides, it is the liveliest perception of art the world has known.
- He also adds some thoughts that resemble «axe strokes»:
- The admirable is delightful (1460a).
- Homer taught the rest of the poets to lie in the way it should be done (1460a). Theotokas believes that precisely «The way it should be done», «is the question».
- The impossible but probable is preferable to the possible but improbable (1460a). Theotokas' interpretation is that it is preferable to show something impossible that can be convincing than something that is possible to happen but is not convincing and he has a similar opinion about poetry, that the probable impossibility is preferable to the improbable possibility (1461b).

– As for the famous «by means of pity and fear effectuating its *catharsis* of such emotions», which had troubled him since high school, when he was first taught about it, he believes that probably tragedy, while causing pity and fear in the spectator, with its anticlimax cleanses the soul from the «emotions» it has caused and leaves him/her in a state of relief and pleasure. But the spiritual and ethical extensions that were created through the centuries have their own validity as well.<sup>41</sup>

His contemplation on theatre leads him to the *Poetics*, as has happened with many others from the Renaissance till today; this contemplation obviously has been intensified by his decisive turn to drama and theatre and, of course, he is looking for material both for his dramaturgy and his criticism, two areas he foresees will be his main occupation from now on (as a member of the artistic committee of the National Theatre he exercised criticism with great influence); moreover, his theatre articles gradually become more frequent. He thinks that he should once more draw inspiration from the «wellspring of tragedy»<sup>42</sup> and the same should be done by all playwrights, at least by all Greek playwrights, during this extendedly critical and tragic era.

In 1950, being more mature and an established man of letters, a playwright, experienced in the direction of a national theatre and with the future ahead of him, Theotokas in a concentrated effort expressed his ideas on Greek intellectual life with the aim of achieving objectivity, but with an inevitable dose of subjectivity (his editorials analytically express his ideas, while his plays contain them in a more symbolic way). His theory about Greek intellectual life is that there are two main trends in it. The first trend aims at the knowledge, the cultivation and the utilization of the special Greek national character, the pure modern ethnicity. For that reason, this trend uses the particular customs and peculiarities of the Greek people, its historical memory, its folkloric treasures and an intense love of nature. In that way, it creates an art with a vivid local colour and a purely Greek character. The second trend aspires to «synchronize» the Greek spirit focusing on the intellectual, psychological and social problems of the contemporary person. His personal opinion is that the one trend complements the other. The first one, if it remains uncombined, leads to a «short-term and infertile local narcissism, easy self-satisfaction and spiritual indolence». The second one «leads us to an unrealistic cosmopolitanism which, in the end, does not represent any living truth». He believes that the «truth» lies in the creative combination of those two trends. Greece continues Greek history but at the same time participates in the problems of the modern world. Intellectual life and art must possess «both a national and

<sup>41</sup> *Τετράδια ημερολογίου* [Notebooks], *ibid.*, p. 591-593, 11 November 1946. Theotokas cites the ancient text.

<sup>42</sup> From the «Prologue» in *Θέατρο* [Theatre], 1944, p. 5. We should remind the reader that

here, just like Sikelianos, he evangelizes about a New Theatre which will be based on ancient tragedy, whereas the renovation of the other theatre genres will follow as a consequence of the rebirth of the tragic rhythm.

an international spirit». Intellectuals have both intellectual and political responsibilities. For his part, he is (or he wants to be) optimistic. If the country is lucky enough to experience a period of peace, stability and freedom, then it has many creative forces that will develop «our» intellectual culture.<sup>43</sup>

Theotokas' involvement with the shadow puppet theatre dates back to previous decades, but mainly in the 1940s, when he introduced elements of the shadow puppet theatre in his own dramatic production. As far back as in the *Ελεύθερο πνεύμα* [Free spirit] (1929) he refers to the shadow puppet theatre but without seeing the material that would later inspire him; in fact, he disdainfully mentions: «There is still no real type in modern Greek letters. Only the theatre of Karaghiozis, on a level that is in fact lower than that of art, created certain charming caricatures [...] With Karaghiozis, Kolitiri, Uncle Giorgos and Nionios, an artist gifted with humour can create very beautiful things. For the time being “however” they do not belong to art, so we cannot take them seriously into consideration».<sup>44</sup> When Rotas in his Laiko Theatro (Popular Theatre) and Koun in his Laiki Skini (Popular Stage) used elements of the shadow puppet theatre in their direction and scenography, Theotokas' lack of interest was noted, but he makes up for it in the long term, using them in the first phase of his dramaturgy. In 1951, occasioned by the dance performance *Το καταραμένο φίδι* [The cursed snake] of Rallou Manou's Greek Chorodrama ensemble, he writes an editorial about the history and the existing bibliography of Karaghiozis.<sup>45</sup> He highlights the distinct national characteristics of its Greek version, which he views as a genuinely folk theatre and which is as Greek as the folksong. First of all, it has been cleansed of the sexual elements.<sup>46</sup> Love is presented only as a marriage proposal, whereas its other forms are neither comprehensible nor desirable. He believes that this cleansing is related to our national character, with «completely spontaneous and unconstrained and powerful demands of our modern folk subconscious. The Greek people, in its genuine existence, is a people with decency and deep self-respect». Our own tiny Karaghiozis is a naïve and go-getting rogue, a caricature of

<sup>43</sup> «Αι απόψεις του κ. Θεοτοκά» [Mr. Theotokas' opinions] in *Εβδομαδιαίον Πρόγραμμα Ραδιοφωνικών Σταθμών*, 25 March 1950, p. 65.

<sup>44</sup> Theotokas 2009 (1929), p. 52.

<sup>45</sup> G. Theotokas, «Το θέατρο των σκιών» [The shadow puppet theatre] in *Καθημερινή*, 16 May 1951. He mentions Ion Dragoumis' essay *Ελληνικός πολιτισμός* [Greek culture] (1914), Fotos Politis' unappreciated play *Καραγκιόζης ο μέγας* [Karaghiozis the Great] and the studies of Louis Rousset: *Karagheuz* (1921) and Giulio Caïmi: *La comédie grecque dans l'âme du théâtre des ombres* (1935).

<sup>46</sup> He does not mention the profanities and the use of hashish and opium, but these also existed

and were removed by the Greek Karaghiozis puppet players. Walter Puchner detects the removal of profanities around 1880 by the Karaghiozis puppet players in Ipiros as a requirement in order for the population of urban centres to accept this kind of spectacle, whereas after World War II the shadow puppet theatre was transformed into a spectacle for children, so this cleansing was sine qua non (see Puchner, «Το παραδοσιακό κοινό του Θεάτρου Σκιών στην Ελλάδα» [The traditional audience of the shadow puppet theatre in Greece] in Puchner 1984, p. 259-274). There is an extensive bibliography for the shadow puppet theatre in general and the Greek one in particular.



true poverty, a personification of the ancient satiric spirit which does not lack heroism. In modern terms, Hatzivatis would be called a «collaborationist», but he is a good man, minding his own business, trying to help and protect his compatriots and he also betrays the Pasha by sending messages to the *klephts*. Many other figures are also Greek types (Stavrakas, Uncle Giorgos et al.).

In 1956, Theotokas makes several observations: the audience has increased tenfold and people from new social classes have joined it. The cinema has reinforced the theatre audience instead of thinning it out, while the National Theatre has had an important educational influence. This fact can be attributed to several reasons: the population growth, the upgrowth of the educational attainment and, surprisingly, the influence of the cinema. Contrary to what was originally expected, that is, that the cinema would kill the theatre, it habituated the masses to regularly attend public spectacles that they did not use to attend in the past, with the exception of Karaghiozis. This new audience consists of new urban residents, petit bourgeois, handymen, employees and many young people as well, people who would not have set foot in the theatre in the past. These people now form the majority of our theatre audience. There are also certain drawbacks: this audience is a new one, with no theatrical past and preparation. It is ready to easily accept both the best and worst, consequently the writer's responsibility is increased. In any case, the greatest success is the fact that the ancient drama festivals managed to bring the people closer to tragedy and imposed the language of the ancient Greek poets to the masses, largely contributing to its intellectual and mental cultivation. The revival of ancient theatre is a key issue in this matter, since it seems to have already conquered the masses and contributes to their intellectual and mental cultivation. The state should fund performances in open air theatres and make good use of natural spaces, such as Lycabettus, for the construction of more theatres. One reason is –among others– that the presence of a big crowd and the width of an open natural stage leads to wider conceptions and a higher tone than that of a closed theatre. Of course, this also has some disadvantages: these theatres are suitable for political demagogy or for the presentation of big spectacles of low artistic level.<sup>47</sup> It would not be possible, of course, to take preventive measures against these drawbacks, except in cases of dictatorships which prevented their opponents from using them, whereas they did not hesitate to use them for their own propaganda, e.g. during the seven-year military dictatorship in Greece.

His tenure as a managing director gradually changed his focus from drama to theatre and to theatrical policy in general, while he probably considered performance direction to be the responsibility of the director, so he did not get involved in it. His experiences in the USA (1953) gave him certain ideas and reinforced

<sup>47</sup> «Προσπάθειες και ευθύνες. [...] Οι απόψεις του Γιώργου Θεοτοκά» [Attempts and responsibilities [...] Giorgos Theotokas' opinions] in *Βραδυνή*, 22 August 1956. He repeated these

beliefs in a lecture he gave in Thessaloniki («Το θέατρο στη σημερινή Ελλάδα» [Theatre in contemporary Greece], *Νέα Εστία* 65 [1959], p. 168-177).

his own visions. He liked the institutions of university and community theatres<sup>48</sup> because these two types of theatre are completely public-spirited and devoted to purely intellectual or public service aims. The first type (University Theatre) is the «main area where the spirit of the great international theatre» lives, the place where ancient and modern classic plays are staged and the bolder modern experimentations take place. The second type (Community Theatre) is a matter of the masses and it expresses, apart from modern American's need to watch theatre, the need to act in a play, that is, to voluntarily and pro bono participate in theatre productions.<sup>49</sup> He also took notice of the indoor semicircular construction of theatre venues, which was named arena theater. He liked this construction both because of its artistic potential and because of its social meaning, as it removes the barrier between the stage and the audience.<sup>50</sup> Although he does not mention it, Theotokas perhaps took some ideas from France and the Théâtre National Populaire<sup>51</sup> and the rest of the important theatrical innovations and applications of the French directors of the interwar era, things he knew first-hand from the carefree years of his free studies and his other trips to Paris; watching theatre in the USA led him to combining them / the US and French ideas, theoretically, whereas Karolos Koun put them into practice.<sup>52</sup> He noted down his impressions and thoughts in more detail in *Δοκίμιο για την Αμερική* [Essay on the USA], where it is apparent that he was impressed by the free authorial, performing and directing experimentations in every theatrical genre inside universities.<sup>53</sup> In the universities all theatre specialists, even technicians, are trained and gain experience by staging all types of drama, including plays the students themselves write and foreign plays in translation, plays

<sup>48</sup> Theatre movement of 1919-1920 in the USA, which was preserved and spread as a model (with certain variations) internationally until today, with outdoor performances and texts that involve many actors. It was an independent social institution, semi-amateur and with many different forms, usually corporate theatre companies, professional, amateur or mixed ones, with the form of a union or a club and with subscription fees, which brought theatre even to the smallest neighbourhood. After 1920 «small theatres» were difficult to distinguish from «community theatres». As happened with the respective European movements, the movement of community theatres had its origin in the attempts to revive the ancient Greek spirit (see Oscar G. Brockett – Franklin J. Hildy: *History of the Theatre*, Pearson, U.S.A. 102010, p. 440, 536).

<sup>49</sup> G. Theotokas, «Μορφές του τεχνικού πολιτισμού. Εντυπώσεις από την Αμερική» [Forms of technical culture. Impressions from the USA] in Theotokas 1996, vol. Β', p. 766 (re-published from *Νέα Εστία* 62 [1957], also in The-

otokas, *Πνευματική πορεία* [Spiritual course], Athens 1994 [1961]).

<sup>50</sup> G. Theotokas, «Εντυπώσεις από ένα ταξίδι. [...] Το θέατρο Στίβου» [Impressions from a trip [...] The arena theatre] in *Καθημερινή*, 15 April 1953. «Το κυκλικό θέατρο και η σημασία του» [The circular theatre and its importance] in *Το Βήμα*, 24 December 1961 (re-published in Theotokas *Δοκίμιο για την Αμερική* [Essay on the USA], Athens 1954, p. 131-133).

<sup>51</sup> The French Théâtre National Populaire (or TNP) was founded in 1920 in Paris (in Palais de Chaillot) by Firmin Gémier. In 1951 Jean Vilar became the head of the TNP. It had as an artistic aim to offer the people high level art and encouraged the direct communication with the audience through meetings and discussions. Vilar also gave emphasis to the cheap ticket.

<sup>52</sup> Similarly, Karolos Koun studied aesthetics in Paris in 1929 and travelled to the USA and studied the theatre at the same period Theotokas was there.

<sup>53</sup> Theotokas 1954, *ibid.*, chapter «Τέχνη και ζωή» [Art and life], p. 127-137.

that are not usually preferred by professional theatre companies. These productions are semi-professional, semi-amateur, since renowned theatre professionals sometimes take part in them, and at the big universities there is a cheap ticket. «Generally speaking, direction in those theatres is experimental in the extreme. Everything is tried out, both the most conservative and the most radical methods, completely freely, without any concerns whether the experiment will be liked or not».<sup>54</sup> It is obvious that this institution meets with his approval or even his enthusiasm. He is not wrong: perhaps not the university theatrical activity (which exists but does not have a significant influence, especially on professional theatre), but experimentations of every kind are the dominant theatrical philosophy of the following decades till today. We should add that in the recent decades there is also university theatre education in Europe and Greece.

As far as the revival of the ancient drama is concerned –which in the 1950s is dominant as a demand, hence the creation of Epidaurus (1954) and Athens (1955) festivals, while during his term (1951) the first play of Aristophanes is at last staged at the National Theatre– Theotokas projects his own ideal (which, of course, –somehow self-evidently– he believes should be a general demand). «Our ideal [...] should be an interpretation of the Athenian tragedy that is our own, not the ancient Greek interpretation, nor the German or the French or the Anglosaxon, but the modern Greek one. An interpretation, that is, which expresses the essence of the ancient spirit through our unique modern idiosyncrasy, drawing inspiration from the climate, the landscape, the Greek colour, our entire life; all of the above, which continue organically and unconsciously, every civilization that thrived on our land. A modern Greek interpretation of tragedy, which would be a genuine expression of our current national personality; which, at the same time, would be more loyal to the ancient spirit than any foreign instruction inspired by studying only the texts and the museums and the foreign theatre traditions». A style should be created.<sup>55</sup> As for modern drama, he has certain preoccupations and (secret) complaints. Apart from the economic crisis that troubles the country and, consequently, the theatre –and because of which there should be a reduction in the taxation of spectacles– Greek playwrights do not have the opportunity to test their abilities and experiment dramaturgically by watching their plays being performed and by analysing them on the stage. No theatre company is willing to stage a Greek play that deviates from the «established commercial recipes». Under those circumstances, the modern dramatic production can neither be assessed nor can the playwrights themselves assess what their creative attempts are worth.<sup>56</sup>

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>55</sup> G. Theotokas, «Οι παραστάσεις του αρχαίου δράματος στην Ελλάδα» [Performances of ancient drama in Greece], *Νέα Εστία* 50 (1951), p. 1420-1422.

<sup>56</sup> «Το ελληνικό θέατρο πρόζας και τα σύγχρονα προβλήματα του» [Greek prose theatre and its contemporary problems] in *Προοδεντικός Φιλελεύθερος*, 12 May 1950. An interview of Theotokas to Manolis Skouloudis.

In the years 1956-1958, sufficiently experienced now in dramaturgy, theatrical act and criticism, he published his opinions concentrated in speeches and articles,<sup>57</sup> realistic and practical opinions on the situation of modern Greek theatre, on the directions it should reinforce, with the exception of the musical theatre, for which he believed he was unqualified. He finds modern theatrical life to be quite important and responding to the true needs of society, which has a notable interest for it as it proved by the significant space the newspapers have devoted to it in recent years. The new and increased theatre audience does not have shaped preferences or prejudices, as happens abroad, it does not have a resistance, it is easily influenced, something that has both advantages and disadvantages and increases the responsibilities of artists and writers, and especially the responsibilities of the National Theatre. The latter should offer a composite program: ancient Greek playwrights, European classic repertoire, the best modern Greek plays along with plays representative of contemporary trends. It must acquire a smaller stage in order to offer meticulous performances of new promising playwrights, experiments of respected writers and foreign innovative plays as well. Another pressing obligation is to cultivate ancient drama, which, with the summer performances, has already brought people close to tragedy and offers flawless performances; it is an intellectual and artistic capital of immeasurable value. For this reason, special education is required both for the protagonists and the chorus. The private theatre is mainly a theatre of stars, with the restrictions imposed by the box office and the protagonists' special talents, which consequently leads to the majority of the plays being of less artistic value and mainly entertaining, plays that are called «commercial plays». There are, however, certain theatrical companies –they are called «art theatres»– like the ones created by Karolos Koun, Dimitris Rodiris and Socratis Karadinos, that are not interested in profit; they strive to shape their audience instead of following its preferences and they serve the vision of the person who created them: certain views on the theatrical art, a rhythm and a style. Even in the cases they are not successful, they contribute to the intellectual life of the country. The writers have the responsibility of handling the Greek language artistically and of connecting the theatrical movement to the general development of our culture, «to give it the importance and the intellectual extensions it can have». Theatre companies should support Greek plays and the same should be done by the critics, contrary to what is happening today when Greek plays are distrusted and depreciated. Moreover, emphasis should be placed on the decentralization and the creation of municipal theatres, financially supported by the state. Perhaps theatre companies should go to the provinces for a specific period of time receiving government subsidy. In Athens small good theatres should be created on the ground

<sup>57</sup> Theotokas, «Το θέατρο στη σημερινή Ελλάδα» [Theatre in contemporary Greece], *Νέα Εστία* 65 [1959], p. 168-177. It comes from a

speech in Thessaloniki in 1958. The entire typed text of the speech is filed in Theotokas' Archive file 23.

floors of blocks of flats. In retrospect, Theotokas had aptly detected the strong and weak points of our theatrical life: most of the directions he gave have been achieved by now, even the emphasis on modern Greek plays, although this one not so much as it should. It can be easily concluded that his opinions came true to a large extent. However, his opinion about the audience remained skeptical. In 1962 he writes an indignant article about the extreme number of seats placed in the Metropolitan open air theatre where he watched *Οδός ονειρών* [Dream street] (over which he was enthused).<sup>58</sup> Using some extreme expressions, like «equalization of the audience with a herd of quadrupeds», he criticizes the theatre owner for his greediness, but he also mentions that the audience «is timid, has doubts about its judgment, its taste and its rights. Nor does it dare to applaud very much for fear of being accused of giving value to things that are not worthy. It does not dare as well to protest for the mistreatment they often suffer because they think what happens is normal». In France, for instance, the audience resists, shouts, protests and things like that do not happen. Consequently, someone should protect the Greek audience, for example through police ordinances. Are there any?<sup>59</sup>

At the same period, in a paper delivered in a theatre conference, he emphasized the love of the Greek people for the theatre, which is possibly owed to the tradition that has been kept alive since ancient times. The people feel it as a need and this is apparent mainly in the provinces, where the theatrical thirst remains unquenched and is expressed with complaints or even rage. The cinema cannot make up for the charm of a live performance, the charm of speech which the audience can feel and enjoy. The dialogue is rooted in the blood of the modern Greek people, it is an expression of its innermost personality, a symbolism of its truest national character. The Greek people love the theatrical speech. Our theatre will completely fulfill its destination only if it is written by playwrights of the same nationality, who take part in the character, the intellectual tradition of the Greek people, whose mother tongue is Greek and can use it skillfully. The Greek people see the theatre as an intellectual locus of a broader meaning and impact, like a centre of free education, from which artistic emotions flow, an essential complement of its current culture and a necessary element for its education in a wider sense.<sup>60</sup>

<sup>58</sup> This was the famous Manos Hatzidakis' show of music and dance, a kind of musical or music hall: a number of sketches, songs and dance happenings with music that was very successful and remains popular till today. Manos, Hatzidakis, Alexis Solomos, Minos Argirakis and Manolis Kastrinos collaborated. The cast included Dimitris Horn, Rena Vlahopoulou, Maro Kontou, Zoe Fitousi, Lakis Pappas, Giorgos Emirzas, Giorgos Konstantinou and many new –at the time– actors. Manolis Kastrinos and Chrisoula Zoka danced. Guest star appearances were

made by Alike Vougiouklaki, Nana Moushouri and Eugenios Spatharis with his Karaghiozis.

<sup>59</sup> G. Theotokas, «Εξ αφορμής μιας παραστάσεως. Δικαιώματα του κοινού» [Occasioned by a performance. The rights of the audience] in *Το Βήμα*, 8 July 1962, p. 3.

<sup>60</sup> G. Theotokas, «Το θέατρο στην υπηρεσία του λαού» [The theatre in the service of the people], *Διεθνής Ζωή*, 1 Δεκ. 1960, p. 671-673. The conference was the Artistic Conference of the Week of Theatre, Athens, 15 November 1960.

By this point he has already formed his opinion about the style of modern Greek theatre and he presents it in a concise way both orally and in writing. He believes that there is a common spirit (stemming from the ancient Greek spirit), the main characteristics of which are: the necessity of moderation, the elimination of the redundant, the clarity and simplicity of expression, that is to say, in one word, the same aesthetic spirit of Greece itself.<sup>61</sup> He probably considers *Αλκιβιάδης* [Alcibiades] as his own dramaturgical experiment in this style, since contemporary (that is, of his era) plays with subjects taken from ancient themes or myths remained faithful to a poetic style, whether they were written in verse or not.<sup>62</sup> In a 1962 interview he expressed his dramaturgical intentions briefly but succinctly. When the interviewer pointed out that his theatre is historical, he disagreed: he does not believe that he has written historical plays per se. His *Κατσαντώνης* [Katsantonis] is not based on history but on legend. The source of his inspiration was the folksong and the shadow puppet theatre, the humble Karaghiozis. *Αλκιβιάδης* presents personages taken from history but with modern psychology and mentality and its main theme is the individual's conflict with historical powers, a modern theme par excellence. He explained his intentions clearly in the introductory texts that accompany the publications of his plays. His comedies are «the most natural, spontaneous and easiest» texts he had written in his life, games of the imagination in moments of insouciance and spiritual joy. He does not know if they express anything else. As a dramatist, he believes that he has the responsibility of offering those around him a play that enriches them intellectually and morally. When asked with which Greek or foreign writers he feels he has a spiritual kinship, he declared it a difficult question to answer, but he can mention some plays he respects as «milestones of theatre» and these are: Claudel's *L'annonce faite à Marie*, Shaw's *Saint Joan*, Pirandello's *Enrico IV*, O' Neill's *Mourning becomes Electra*, Eliot's *Murder at the Cathedral*.<sup>63</sup> From the Greek writers he shares an intellectual kinship with, he could mention the group with which he shared the same theatrical vision i.e. Kazantzakis –with whom there was a reciprocal dramaturgical influence–, Terzakis and Prevelakis; he also mentions Sikelianos, despite the more intense poetic style of his tragedies, even Melas and Rotas for some parts of their dramatic productions. Especially with the latter, despite their rivalry of a political nature, he had a lot of things in common. Apart

<sup>61</sup> «...there is no doubt a common spirit whose main characteristics are the necessity of moderation, the elimination of the useless, the clarity and simplicity of expression, that is to say, in one word, the same aesthetic spirit of Greece itself», «The theatre in modern Greece. Dr Theotokas lectures to AWOG», *Athens News*, 18 January 1956.  
<sup>62</sup> For this subject see Eusevia Hasapi-Hristodoulou, *Η ελληνική μυθολογία στο νεοελληνικό δράμα. Από την εποχή του Κρητικού*

*Θέατρον έως το τέλος του 20ού αιώνα* [Greek mythology in modern Greek drama. From the Cretan Renaissance era until the end of the 20<sup>th</sup> century, Thessaloniki 2002, 2 vols.

<sup>63</sup> S. Sakellariou, «Συνέντευξη με τον Γ. Θεοτοκά για το θέατρό του και το θέατρο γενικά» [Interview with G. Theotokas about his theatre and theatre in general] in *Πνευματική Κύπρος*, November 1962, p. 68-69.

from the historical dramas in verse or at least elaborate prose influenced by the ancient Greek drama and Shakespeare, together with the folk tradition and the incorporation of elements or even personages from Karaghiozis in some of their plays, they were the most fervent supporters of a direction of the Greek theatre that would be «a theatre for the people», with comprehensive suggestions both for the new dramaturgy and the theatrical practices (many of the latter at least were fulfilled as time passed), with visions that did not exactly coincide but shared many similarities.<sup>64</sup>

In 1960, having intensely turned to religion and specifically to the Christian Orthodox denomination and not to some comparative metaphysics, he writes an article of a general nature in which he includes references to the theatre and the directions it gives because of its scope. He declares that post-war atheist movements, based on the advances of scientific thought and Nietzsche's declaration that «God is dead», which was repeated «in a deafening way by our contemporary Sartre», might temporarily give the spiritual expression of the era –and in essence all modern art expresses this nihilism– but he does not believe that they can form a stable basis for culture. «Modern American theatre, which has so much influence in Greece too, is touchingly nihilistic. Also, the recent “innovative” European theatre, with more conscience and a more philosophical attitude, is equally nihilistic».<sup>65</sup> However, great writers-thinkers, like Eugene O' Neill and T.S. Eliot returned to the Christian faith and the doctrine they were raised in,<sup>66</sup> a trajectory he deems more suitable for the swaying modern individual than metaphysical

<sup>64</sup> For their related perceptions of dramaturgy, both in general and their own in particular, see Hatzipantazis, *Διάγραμμα ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου* [A chart of the history of modern Greek theatre], Heraklion 2014, p. 478, 490 and passim. They (Kazantzakis, Sikelianos, Terzakis et al.) agreed more or less on this issue, but not in all its parameters. For their more holistic theatrical visions, as they were expressed in their articles and their theatrical activities, see Petrakou, «Από τον εμφύλιο στη δικτατορία: για ένα θέατρο του λαού» [From the civil war to the dictatorship: For a theatre of the people] in *Πρακτικά του 5<sup>th</sup> Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου* [Proceedings of the 5<sup>th</sup> Panhellenic Theatre Conference], dedicated to Professor Walter Puchner, School of Theatre Studies, University of Athens, 5-8 November 2014, under publication.

<sup>65</sup> It is reasonably assumed that he refers to the type of theatre that Martin Esslin named the Theatre of the Absurd exactly in 1960, establishing the term, the main representatives of which are Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Jean Genet, Harold Pinter et al.

<sup>66</sup> The attitude of these two major writers towards religion was not the one Theotokas propounds as an example. Through their plays, which contain, explicitly or connotatively, many religious symbolisms and implications, or are interpreted in that way by scholars, an ambivalent attitude is discerned towards religious faith and even more towards the church and the acceptance of its doctrines and policies. As for their immediate statements-testimonies, O' Neill, just before he died, is believed to have said: «Get me quietly and simply buried. And don't bring a priest. If there is a God and I meet Him, we'll talk things over, personally, man to man». And as far as the rumors about his return to the Catholic church is concerned, the answer was «Unfortunately, no». Eliot –Theotokas is wrong about him as well– converted to Anglicanism in 1927, but in a subsequent statement about the type of his religiosity he was more ambiguous: «a Catholic cast of mind, a Calvinist heritage, and a Puritanical temperament».

pursuits like Hinduism and the teachings of the yogis. Especially for Greeks, «the great tradition, the golden spiritual rule, lies in the place where the humanism of classic Hellenism meets the spirit of the Orthodox faith».<sup>67</sup> He himself applied the directions he gave by writing the play *Άκρη του δρόμου* [The end of the road] (1960) and the novel *Ασθενείς και οδοιπόροι* [Invalids and wayfarers] (1964).<sup>68</sup> In reality, religious faith and ecclesiastical issues engaged his interest especially in his first plays, when his articles on this topic had not yet appeared, only some occasional hints, both in *Πέφτει το βράδυ* [Night falls], where Pilatus fails to distinguish the great religious turn of humanity, and in *Λάκαινα (Βυζαντινή νύχτα)* [The Lacedaemonian woman (Byzantine night)] in 1946, in the fight of the two important clergymen for a more correct attitude of the church towards its congregation, closer to the spirit of Christianity.<sup>69</sup> In *Αντάρα* [Revolt at Anapli] Saint Spyridon himself appears, in *Γεφύρι της Άρτας* [The Bridge of Arta] and in *Όνειρο του Δωδεκάμερου* [The dream of the Twelfth Night] there are angels and demons. In any case, he does not pose any metaphysical doubts and questions through his personages like, for example, Kazantzakis does,<sup>70</sup> perhaps because he finds these questions fruitless, just like he does not pose them to himself. He preferred ready answers and he was concerned only with psychological and moral issues regarding religion and the individual religious feeling. In 1960, he is intrigued by a performance of an American novel adaptation and especially the ending, where the dead brother informs the living one, who wants to escape the family hell and see the world, that the world does not exist, he himself is the world.<sup>71</sup> This extreme subjectivity, with which a lot of ideas of modern science agree (quantum theory), ideas expressed around the 1930s or earlier<sup>72</sup> but not yet

<sup>67</sup> G. Theotokas, «Η έξοδος από τον μηδενισμό» [The exit from nihilism] in Theotokas 1996, *ibid.*, volume B, p. 899 (republished from *Το Βήμα*, 10 January 1960 and in Theotokas 1994 [1961]).

<sup>68</sup> For the relationship, thematic and verbal, between this novel and the romantic play of Panayotis Soutsos titled *Ο οδοιπόρος* [The wayfarer], which has a strong religious theme, see K. Petrakou, «Η υπέρβαση του είδους και της εποχής: η απορρόφηση του *Οδοιπόρου* του Παναγιώτη Σούτσου (1831) στο *Ασθενείς και οδοιπόροι* του Γιώργου Θεοτοκά (1950, 1964)» [The transcendence of the genre and the era: the absorption of *Ο οδοιπόρος* of Panayotis Soutsos in *Ασθενείς και οδοιπόροι* of Giorgos Theotokas (1950, 1964)] in Petrakou, *Θεατρικές (σ)τάσεις και πορείες* [Theatrical attitudes and trends], Athens 2007, p. 595-626.

<sup>69</sup> There are a number of articles both by Theotokas himself and by scholars, which will be omitted here, since they would extremely broaden the discourse and move away from the

theatre, no matter how much Theotokas' religious attitude has engrafted his work.

<sup>70</sup> For the theatre see Petrakou, *Ο Καζαντζάκης και το θέατρο* [Kazantzakis and the Theatre], Athens 2005, *passim*, with bibliography, while there is a more recent one, both general and specific. The metaphysical quest concerned Kazantzakis a lot both on a personal level and in his work as well.

<sup>71</sup> The play is *Γύρνα πίσω, άγγελέ μου*, presented by Theatro Technis in October 1960 and translated by Marios Ploritis. It is an adaptation of Thomas Wolfe's novel *Look homeward, Angel* (1929) made by Ketti Frings (1957).

<sup>72</sup> Cf. Schrödinger's cat (1935), where in a quantic experiment the cat must be simultaneously alive and dead. Vasilis Ziogas, in his play *Don Quixote in new adventures* (1993), defines the dramatic space as «a quantic room or Schrödinger's box».



made widely known to the masses and probably unknown to or ignored by Theotokas, was completely contrary to his beliefs as a symptom of nihilism. With the fundamental reasoning of existentialism in mind (based also on Dostoyevsky's «if God does not exist, then everything is allowed») he rejects this limitless freedom implied by the idea that «the world is me and the nothingness around me» and the potential moral degradation that might arise from such a philosophical thought. The young people with the black sweaters, who watch such plays with a concerned and discontented expression, are not intellectuals to be able to base their lives on such elaborate philosophical situations. He certainly does not claim that the theatre should stop presenting these plays because that would be the method of the ostrich. These intellectual trends express the deep mental moods of our era –we cannot ignore them or prevent them from arriving in our country. He foresees the inevitable appearance of Greek writers as well, who will write plays in the same spirit of «desperate nihilism and metaphysical anxiety without a way out». Nevertheless, he fervently believes that the values that should be emphasized, drawn from the «inexhaustible spirituality of Hellenism of all eras» are «human values, renewed by the experience and knowledge of human problems». <sup>73</sup> In 1962, he declares that he considers the angry young men and the modern theatrical trends a theatre of decadence and strongly supports his initial opinion that the historical tradition is the inexhaustible wellspring of myths, legends and symbols. <sup>74</sup>

As for the theatrical personages Theotokas created, historical, mythological or fictional, the general assessment is that they are types that have been conceived according to the role they serve in the play. In the first two categories he applied certain recognizable characteristics from history or myth (the Christian myth included), he added some qualities of his own and endowed them all without exception with nice speech qualities. However, whereas as a novelist he delves deeply in the psychology of his heroes, he was not, as was often said during the interwar era and one or two decades later, psychological, as for example Terzakis was in his own dramas, whether they were historical or not. Mario Vitti, looking insightfully into the intellectual background and its influence on the intellectuals-writers of the thirties' generation, discerns (or interprets) the fact that in the period when the beliefs of writers such as Seferis or Theotokas were formed, the inner world (as these writers obviously saw it) was not regulated by the theories of psychoanalysis, but according to the theories of Bergson or according to the echo of these theories: theories that do not appear to be completely incompatible with Freudianism and which, in Greece, dominated the thought of writers until they were permanently replaced by Freudianism. According to them, the internal life,

<sup>73</sup> G. Theotokas, «(Μερικά) συμπτώματα πνευματικής αγωνίας» [(Some) symptoms of spiritual anxiety] in *Το Βήμα*, 20 November 1960.

<sup>74</sup> A. Sakellariou, «Συνέντευξη με τον Γ. Θεοτοκά για το θέατρό του και το θέατρο

γενικά», *ibid.* (replication of these revelations in Kypros Chrisanthis, «Ο Γιώργος Θεοτοκάς και η Κύπρος» [Giorgos Theotokas and Cyprus] in *Νέα Εστία* 94 (1973), *Αφιέρωμα στον Θεοτοκά* [Tribute to Theotokas], p. 1639.

the internalization of the external reality, follows a route from the outside towards the inside, towards an «introversion» (neologism of the era –Vitti probably refers to the interwar period) overestimating the internal world and underestimating the external one.<sup>75</sup> The influences of different philosophies on one another and those of the 19th and early 20th century on psychoanalysis is a big issue and it can neither be discussed here nor is it necessary. Generally, Theotokas' interests did not include philosophy and, although he naturally knew Bergson and his ideas, he barely uses him as a point of reference.<sup>76</sup> Theotokas came into contact with psychoanalysis at some point between 1935-1940 through Andreas Empirikos, about whom he mistakenly believed to have transplanted the psychoanalytic method in Greece.<sup>77</sup> His relationship with psychoanalytic theories is a path from distrust to acceptance.<sup>78</sup> In 1956 he examines the trajectory from the first contact of writers with this new «science» and their reaction to it as an intrusion in their field to the acceptance and the use of its ideas by poetry and literature and he concludes that this amalgamation (of psychoanalysis and literature) could really lead to a new, post-scientific humanism, perhaps the most beautiful and fertile dream of a modern writer, who would not deny, avoid or «dominate» these new discoveries (he probably has mixed his syntax and means that he would not be dominated by them).

By 1964 he seems to have accepted and assimilated it: «Carl Jung taught us that we carry in our collective unconscious even the experiences of the people of

<sup>75</sup> M. Vitti, *Η γενιά των τριάντα* [The thirties' generation], Athens 1989, p. 116-117. Marxists traditionally questioned psychoanalysis. There were special cases as well: Nikos Kazantzakis, for example. He had been influenced by Bergson since 1907 and continued to be till the end of his life, while in 1923 he came in direct contact with psychoanalysis and psychoanalysts. In his works he combined ideas and influences from both theories.

<sup>76</sup> While looking for any references in the volumes of his articles, I found only three: in «Κατώφλι των νέων καιρών» [Threshold of new times] (1945), in «Η ιδεολογική κρίση της εποχής μας» [The ideological crisis of our era] (1958), here in Theotokas 1994, *ibid.*, p. 24-25, 103, and in «Γνώθι σαυτόν» [Know thyself] in Theotokas, *Αναζητώντας τη διαύγεια...*, *ibid.*, p. 344, footnote 1 (republished from *Νέα Εστία* 59 [1956], p. 739-741). In Theotokas 1996, *ibid.*, although the name appears in the index, it does not exist in the relevant pages nor in those around them and the first references exist in the pages of the introduction written by Nikos Alivizatos, while the last is from an article by M. Spieros (or Kalamaris or Rantos or Kalas).

<sup>77</sup> Theotokas, «Γνώθι σαυτόν» [Know thyself], *ibid.* It seems (or it is reported) that he came into contact with psychoanalysis for the first

time during a rather social gathering, where Empirikos tried to demonstrate to the guests, including Seferis, Katsimbalis, et al., using Theotokas as a guinea pig, what (Freudian) psychoanalysis consists of, causing the scared reaction of Theotokas and the wry smiles of the rest, see L. Katakouzinou, *Άγγελος Κατακουζηνός, ο Βαλής μου* [Angelos Katakouzinos, my Valis], Athens 2011, p. 135-149 in the chapter with the distinctive title «Ο Ανδρέας Εμπειρίκος ψυχαναλύει τον Πύργο Θεοτοκά» [Andreas Empirikos psychoanalyzes Giorgos Theotokas]. There is no specific date, but from the context we can come to the conclusion that it is the period between 1935 (there is reference to *Υγκιόμνος*) and the beginning of war. For a summarized outline of the trajectory of psychoanalysis in Greece, see Petros Hartokollis, «Ψυχανάλυση και λογοτεχνία στην Ελλάδα» [Psychoanalysis and literature in Greece], *Νέα Εστία* 116 (1984), p. 1063-1074 and revised in the volume Hartokollis, *Λογοτεχνία και ψυχανάλυση* [Literature and psychoanalysis], Athens 1999, p. 13-56. Also much information can be found in Th. Tzavaras (ed.), *Ψυχανάλυση και Ελλάδα* [Psychoanalysis and Greece], Athens 1984.

<sup>78</sup> Theotokas, *ibid.*

the Paleolithic era».<sup>79</sup> In his last novel, *Οι καμπάνες* [The bells] (it was published posthumously in 1969), a psychiatrist-psychanalyst appears, although Theotokas treats him somewhat derisively rather than as an interpreter of the invisible psyche.<sup>80</sup> In any case, he does not take advantage of it in the exploration of his theatrical characters' mentality. He presents them clear, vivid and bright, outspokenly expressing their innermost thoughts publicly, like in ancient tragedy (in his tragedies) or in personal confessions to a confidant in the way of the Renaissance and the subsequent classicism which was inspired by Seneca. His characters obey a kind of existentialist psychoanalysis,<sup>81</sup> where the individual is led more by his/her ultimate goals than by an inner and unconscious-uncontrollable mechanism shaped in early childhood. For instance, Theofano confesses: «Πήρα τη Βασιλεία, ως τ' ονειρεύτηκαν τα πρώτα νιάτα μου» [I took the reign, as my early youth had dreamt] (p. 168).

Tracing the theatricality of the personages and the dialogues in Theotokas' novels, Vangelis Athanasopoulos believes that they have a theatrical character or quality, and the same is true of the plot (as far as this is possible) and the underlying historical perceptions. The characters especially are presented elliptically in the way they appear in drama, in which –in his opinion– their creation does not involve great psychological depth, while they reveal themselves through a concise and concrete dialogue, just like in the theatre.<sup>82</sup> One can disagree generally and specifically as far as the clarity of the dramatic dialogue is concerned, but the association remains interesting. However, Theotokas' theatrical figures seem to have given enough material to actors to give satisfactory or even brilliant performances. Although he starts writing plays at the exact same time Karolos Koun and his associates start translating Stanislavsky's books in order to apply psychological realism to their acting,<sup>83</sup> Theotokas is probably not informed about it (we saw that he had a relationship with Koun, although it is not chronologically documented in a precise way) or he is not interested in it and he creates impressive theatrical figures which probably require the intense acting of the previous eras but with the pompousness somewhat reduced.

In the years 1965-1967 he published all of his plays in two volumes, not in chronological order but by genre; the first volume (1965) contains seven plays and he explained the title in the prologue and in an interview he gave to announce

<sup>79</sup> F.L., «Μια έρευνα μεταξύ των συγγραφέων και των ποιητών» [A survey among writers and poets] in *Ανγή*, 11 October 1964, p. 2.

<sup>80</sup> For instance, the university students call him «τρέλιακα» [a crazy person].

<sup>81</sup> As defined by Sartre in *Being and nothingness*, not accepting the irresponsibility implied by the driving of human actions by the subconscious. It is used today by psychiatrists even of the caliber of Victor Frankl or Irvin Yalom.

<sup>82</sup> Athanasopoulos 2003, p. 522-540.

<sup>83</sup> E.g. Giorgos Sevastikoglou, although the translation is made from English: G. Sevastikoglou, «Θέατρο 41-44» [Theatre 41-44] in *Πυρόσος 5* [1964], p. 22 (Λαοκρατική Δημοκρατία Γερμανίας) [German Democratic Republic] et al. Also in Sevastikoglou, *Πράξις* [Action], Athens 1992, p. 37-38.

the publication. He stated that his dramaturgy emerged from the mental ordeal of the occupation – it was then that he wrote complete plays for the first time; five of the plays of the volume were written during the occupation and the other two during the civil war. At that point many thinking Greeks felt the need to acquire an as far as possible complete idea of their collective self and of the folk culture, to find their roots. Exactly while he was looking for his roots, he found this type of theatre. He named the compilation of plays *Νεοελληνικό λαϊκό θέατρο* [Neohellenic folk theatre] with the belief they can be considered a contribution to the creation of an artistic neohellenic folk theatre, after the shadow puppet theatre, which he believes is our own *Commedia dell' arte*. He admits there certainly are some different perceptions about folk theatre incited by other sides – probably a political insinuation. The theatre he wanted to create can be named folk theatre because it is directly inspired by folk sources: songs, traditions, legends, collective memories, etc. Nevertheless, he does not believe that something like that is enough. Folk theatre, in his opinion, should put on stage large and vivid figures, not incomprehensible to the people's imagination. In this instance, those figures are Kapodistrias, Ali Pasas, Mr Antronikos, the various figures of folk fairytales and the bird of folksong, goblins, etc. The emotional world expressed by this type of theatre must be pellucid, delineated in simple lines but comprehensive and always founded on humanity, respect and faith in man; otherwise, the masses do not accept either the theatre or any other form of art and they are right. The people do not look for sermons or moral lessons in the theatre, but joy, fun and games and at the same time they look for the invigoration of the strengths of the soul, an encouragement to take fertile action in order to conquer life. When the subject of innovation in the theatre is brought up, he adds that, in his opinion, modern society tends towards the elevation of the masses and, inevitably, the theatre will follow this development turning, sooner or later, to the people. He tried to define its spiritual context –surely with a different theatrical technique each time.<sup>84</sup> When asked to answer the difficult question whether he believes his theatre has a future, since it does not seem really popular with theatre companies –both with the avant-garde and the commercial ones– he reasonably stated that he was not qualified to answer for the future, but he believed that modern society, with the attempted elevation of the level of life of the working classes, sooner or later, will turn to the people, the content of which he tried to define. From a diachronic point

<sup>84</sup> Summary of Theotokas' beliefs as he expressed them in «Πρόλογο» [Prologue] of *Νεοελληνικό λαϊκό θέατρον*, *ibid.* and in G. Theotokas «Αποκλειστική συνέντευξη. Γιώργος Θεοτοκάς. Με την έκδοση του Α' τόμου των *Απάντων*. Συμβολή στο *Νεοελληνικό Λαϊκό Θέατρο*. Το νέο κεφάλαιο μετά το θέατρο *Σκιών*» [Exclusive interview. Giorgos Theotokas. Occasioned by the publication of the

first volume of *Collected works*. Contribution to the Neohellenic folk theatre] in *To Βήμα*, 19 December 1965, p. 9. In fact, he repeats, in many cases word for word, the prologue of the volume. The plays of the volume are *Revolt in Anapli*, *The bridge of Arta*, *Dream of the Twelfth Night*, *The Castle of the Belle*, *The game of folly vs wisdom*, *Encounter on mount Pentelicus*, *The price of freedom* (*Katsantonis*).

of view, we can say that he did not achieve his goals. Despite the number of times his plays were produced and the fact that they are considered part of the modern Greek dramaturgy, they do not seem to have touched the general audience.

In any case, Evangelos Papanoutsos approved of his intentions and the result and wanted to support it with a review, where, however, a reservation for the theatrical effectiveness implicitly appears. He too believes that there is need for such a theatre, which will possess at the same time popularity and intellectuality. The term folk art does not mean simplistic or puerile art. A folk theatre is an authentic theatre, not «a theatre for the simple people» but for all the members of a national family (educated and uneducated, whether they are privileged in their social status or not) [...] «Even the most educated person, one who is the most demanding concerning intellectual creations, becomes the people again and enjoys a folk writing and performance, when his/her mind is inspired by the same “ideas” and his heart beats with the same “emotions” that form the “soul” of his/her people». Agreeing with Theotokas’ opinion, he emphasizes that folk theatre was written and staged by ancient dramatic poets, but also by the Elizabethans, Molière, Lope de Vega, the poet of *Θυσία του Αβραάμ* [Abraham’s sacrifice] or Xenopoulos. The fact that a writer of his caliber and a cultured man like Theotokas attempted to write this kind of theatre is in his favour, irrespective of the degree of success of his plays.<sup>85</sup>

If we take into account his famous words: «If they allow me to be fanatic in something, then I will say I am a fanatic supporter of clarity», at least in prose, since he considers poetry as «a manifestation completely separate and peculiar, which strays from the area of intellectual life and belongs more to the world of symbolism and dreams»,<sup>86</sup> we would be able to consider that, in theatre, he was looking for something in the middle, or a synthesis, a particular form: symbols and dreams in the way of the important surrealist artists, like Dali and De Chirico (and Engonopoulos), expressed through clear pictures, precise frames, recognizable objects and figures, but not realistic, and they are open to various levels of interpretation. His dream would be «a merging of the essence of ancient drama with our modern, contemporary (and mostly future) prose [...] completely alive and modern, vibrating with the anxieties and cravings of the modern individual and at the same time inspired by the spirit of the ancient tragic poets channelled into modern reality with its own (reality’s) means. This would really be something special and new, it would be something authentically Greek [...] and it would have the hope [...] of acquiring international importance at some point».<sup>87</sup>

<sup>85</sup> E.P. Papanoutsos, «Λαϊκό θέατρο» [Folk theatre] in *Το Βήμα*, 17 February 1966.

<sup>86</sup> Theotokas, «Η διαύγεια» [Clarity] in Theotokas 2005b, p. 65 (republishation from *Ο Κύκλος* 1 [1 November 1931], p. 24-30).

<sup>87</sup> Theotokas, «Προσπάθεια προσανατολισμού» [Orientation attempt], *ibid*, p. 81.

Vasos Varikas wrote in 1961 that «Mr Theotokas does not distinguish between the writer and the intellectual leader. This has been obvious since his early youth».<sup>88</sup> Spyros Plaskovitis highlights «the writer's lovely naivety with which he often manages to push personages and things toward the comic element, without letting them be ridiculed. A buffoonish tone accompanies the fate and the antics of a number of modern Greeks who give inspiration to his writing».<sup>89</sup> As far as the theatre is concerned, something like that is obviously true in the comedies, in which we could say that the «buffoonish» tone is evident and necessary, but it is implicitly distinguished in the tragedies as well and especially in his magnificent historical theatre personages who, however, have a toned down magnificence and no pompousness, something that does not usually happen in historical dramas, poetic (in verse or poetic prose) or not. In the libels he launched against him, Melas also found the target in some of his heinous deliriums: «Who will translate into the language of the stage Mr Theotokas' "philology" in a genre like tragedy, of which as we have proved before in a tangible way, he is completely ignorant? Karzis? Koun? Katselis? Karantinos? Unless he resorts to Mr Rontiris, that is to Minotis, who is his student».<sup>90</sup> It was true in 1950 and it is still true today: apart from Karantinos, a close friend and associate of Theotokas, none of the other eminent directors of the middle 20th century or of the contemporary era attempted to make good use of this literary theatre with an inspiring direction, with the exception of Kontrafouris. They rather resisted Theotokas' attempts to collaborate with them. Perhaps it is exactly the fact that it is a literary theatre that kept them away; they did not engage with it, not even Koun, whom Theotokas had always supported, especially during the difficult times when the *Theatro Technis* had disbanded. In this aspect, Terzakis was luckier.<sup>91</sup>

As he did with all matters, Theotokas concisely and effectively explained his dramatic methodology: «The writer, as an individual and as a citizen, may have convictions, religious, philosophical, ideological, a worldview as we say. He may even belong to a party and participate in political fights. When he/she writes a novel or a play, I want him/her to be able to also understand the personages that think differently from him/her and, in a way, feel compassion for them. Because his/her main aim is not to preach a truth, but to create personages. This is his/her most notable achievement, the creation of live personages that we will see

<sup>88</sup> V. Varikas, «Δοκίμια και μελέτες» [Essays and studies] in Theotokas 1996, volume B, p. 1278 (from *Το Βήμα*, 10 December 1961). The cause for this article is not a play but the publication of *Πνευματική πορεία* [Intellectual course].

<sup>89</sup> Plaskovitis, «Γιώργος Θεοτοκάς. Ένας Έλληνας διαφωτιστής» [Giorgos Theotokas. A Greek enlightener] in Plaskovitis, *Γραφές και συναντήσεις. Δοκίμια και άλλα* [Writings and meetings. Essays and others], Athens 1998, p. 269.

<sup>90</sup> «Το "πνεύμα" και η "τεχνική"» [The «in-

tellekt» and the «technique»] in *Ελληνική Δημοσιογραφία* 6 (1950), p. 626. The text is not signed and everybody in Melas' magazine published aggressive articles against Theotokas, but this manic style is characteristic of the editor of the magazine.

<sup>91</sup> For the theatrical work of Terzakis see the thesis of Hercules Hatziionnidis, *Ο Άγγελος Τερζάκης ως δραματουργός* [Angelos Terzakis as a dramatist], Thessaloniki 2005. It has not been published but it is available online.

and will stay in our memory. And in order to create them, he/she must understand them, feel them from the inside, in other words he/she must justify them artistically and like them. Otherwise, the play is lost; it fades away as soon as it comes to light. And without a play what is the use of a writer?». <sup>92</sup> This opinion remained stable as his creative dominant position throughout his life: already in 1929 he had written that: «The psychology of the creator, the true dramatist, the true novelist is *the creation of living people*». <sup>93</sup> And if in his novels and (less) in his short stories, he achieved it using and exploring modern themes, his attempts in drama did not produce complete results. <sup>94</sup> He looked for and found characteristic and distinctive theatrical personages in those myths which, in his opinion, are alive in collective memory and this venture succeeded, proving that from the beginning he had brilliant insights, when he supported that, instead of the sterile (according to his judgement) realism, the photographic and superficial one, the writer has the responsibility of poet, a fabulist and a magician. <sup>95</sup> A lot of scholars classify his dramaturgy as poetic theatre. <sup>96</sup> In a concise and comprehensive review, starting from Theotokas's statement that he wrote theatre without seeking to do it, Alexadros Argyriou offers the interpretation that Theotokas tried to go beyond the conventional forms and measures of the modern Greek stage: he wanted to seize the lost opportunities for a correct stage creation on folk bases, to take advantage of the folk myths. He borrowed heroes from Greek history and tradition, he staged situations. His personages and situations are often symbols; they conceal an allegory. His is an everyday but delightful speech; he applies a carefree style to his theatrical attempts. In reality, just like in the rest of his work, his clear speech has several degrees of elusiveness. He believes (Argyriou) that the «Cartesian» Theotokas exists only in the imagination of his critics. Underneath the surface of his essay-like style, he is not often explicit. Although he does not conceive things primordially, his «intellectuality» is not intact - unflawed. His perspicuity does not derive from established meanings, but from the simplicity of the expression. He also wrote theatre with all the diligence he possessed. <sup>97</sup> An insightful review. Theotokas pursued the transcendence of history in his historic plays, although almost

<sup>92</sup> F.L., «Μια έρευνα μεταξύ των συγγραφέων και των ποιητών» [A survey among writers and poets] in *Ανγή*, 11 October 1964, p. 2.

<sup>93</sup> Theotokas 2009 (1929), p. 50. See also Agathos 2014 and passim about the important novels written during the interwar years.

<sup>94</sup> See Petrakou, «Τα άγνωστα θεατρικά έργα του Γιώργου Θεοτοκά» [The unknown plays of Giorgos Theotokas] in *Παράβασις* [Parabasis] 13/2 (2015), Journal of the Department of Theatre Studies University of Athens, p. 239-366, [www.theatre.uoa.gr/ereyna/ekdoseis/parabasis/parabasis-online.html](http://www.theatre.uoa.gr/ereyna/ekdoseis/parabasis/parabasis-online.html) (or in the site of the Department of Theatre Studies).

<sup>95</sup> Theotokas 2009 (1929), p. 42-44.

<sup>96</sup> E.g. by E. N. Moschos («Το ποιητικό θέατρο» [Poetic theatre], *Νέα Εστία* 121 [1987], p. 380), despite their prose because they have «poetic life», a chorus (some of them) and an exploitation of folk legends and traditions.

<sup>97</sup> A. Argyriou, «Γιώργος Θεοτοκάς. Η πνευματική παρουσία του στα ελληνικά γράμματα» [Giorgos Theotokas. His intellectual presence in Greek letters] in *Επιθεώρηση Τέχνης* (ΚΕ') 25 (February 1967), p. 125-126.

all, with the exception of the *Bridge* and the *Dream*, are, in one way or another inspired by history or history intervenes, like in *Hard roots*, to impose modernization on tradition, even on justice or especially on justice and its infrastructure inside the social and individual life. However, this «de-historisation», as one scholar put it, which Theotokas applied to his plays with historical themes, searching for the «transcendence» of history through its mixing with legend and fairytale elements, does not put them outside the frame of the genre called «historical drama», which has always had contemporary intentionality of various themes.<sup>98</sup> Besides, the same scholar, in another part, attributes the occupation of Kazantzakis' and Sikelianos' generation and the Theotokas' and Prevelakis' generation with historical drama to the fact that «they eventually remained attached to the spirit they had been raised in since birth» whereas young people after the 1922 disaster simply asked to reform historical drama, not to abolish it.<sup>99</sup> Aesthetically Theotokas' development was different. Generally, his critics, especially in all-inclusive studies of his intellect and work, roughly estimate that from the beginning of his literary career (and with the directions he gave through his literary work but mostly through his essay/article writing) until the war, Theotokas looked toward the West and modernity, but after 1940 he turned to the roots. It's not difficult to come to this conclusion, since Theotokas himself states it explicitly in the prologue of *Neohellenic folk theatre* and in many other spots in various ways.<sup>100</sup> Hellenocentrism is highlighted.<sup>101</sup> In his general evaluation of the thirties generation and more specifically of certain writers, such as Seferis, Theotokas or Elytis, Tziouvas suggests the view that they tried to keep a balance between the modernist tendency and the revitalization of tradition, wanting to offer something neohellenic, genuine and indestructible in Europe, in an attempt to once more give meaning to and reutilise tradition; a creative combination of the old and the new, the indigenous and the European as a general cultural proposal and a characteristic trait.<sup>102</sup> This judgement can be applied to poetry and prose, but not so much to theatre. During the last years of Theotokas dramaturgical career, in 1963,<sup>103</sup> when

<sup>98</sup> There is extensive bibliography on the subject, not possible to be cited here. Even all-inclusive histories of theatre add brief relevant comments on important historical plays of various eras associating them with issues of the era the play was written.

<sup>99</sup> See Th. Hatzipantazis, *Το ελληνικό ιστορικό δράμα. Από τον 19ο στον 20ό αιώνα* [The Greek historical drama. From 19th to 20th century], Heraklion 2006, p. 196, 207.

<sup>100</sup> See selectively Maria Palaktoglou, «Παράδοση-ανανέωση στο θέατρο: η περίπτωση του Γιώργου Θεοτοκά» [Tradition-renewal in theatre: Giorgos Theotokas' case] in *Θέματα Λογοτεχνίας* 7 (November 1997-February 1998), p. 153-163· Dimitris Tziouvas, «Ο Θεοτοκάς και

η μυθολογία της γενιάς του '30» [Theotokas and the mythology of the thirties' generation] in Minissi (ed.), *Ιταλοελληνικά. Rivista di cultura Greco-moderna* XI. Atti del Convegno Internazionale. Giorgos Theotokàs: 100 anni dalla nascita, Napoli 2008, p. 51 ff.

<sup>101</sup> See indicatively Stavroula Tsouprou, «Τα θεατρικά έργα του Γιώργου Θεοτοκά» [The plays of Giorgos Theotokas] in N. Minissi (ed.), *Ιταλοελληνικά. Rivista di cultura Greco-moderna* XI, *ibid.*, p. 237-266, in which their intertextuality together with their sources and other plays of the writer is examined.

<sup>102</sup> Tziouvas 2011, p. 524-525.

<sup>103</sup> And of his life, but he did not know that be-



he almost did not try to give his last plays for performance (with the exception of *Alcibiades*), he appears disappointed in this matter. «Once, in the gloom of the hostile Occupation, we believed that modern Greek dramatists would be able to draw inspiration and strength from these national wellsprings –the folksong and the shadow puppet theatre– to create a Greek repertoire that has its own and unique existence. But our theatre today engages in other things and it does not seem to care for our visions of those historical days».<sup>104</sup> Judging from the change in the kind of plays he wrote afterwards, he obviously realized, around 1950, that the type of drama he passionately tried to cultivate and offer as a model did not find any appreciation and his momentum was thwarted, as is apparent from the small number of his last plays.

Theotokas' plays, the ones inspired by tradition, even if they found some fellow travelers or imitators, did not create a trend. To a large extent, drama was orientated towards a sociopolitical research and criticism, despite the fact that these themes, as pivotal points or text references, always encountered obstacles with censorship.<sup>105</sup> In any case, after 1948, the year of *Katsantonis* writing, the last play of the *Neohellenic folk theatre* (which did not have that name yet), he turned to another type of drama. First of all, he abandoned comedy and the plays he wrote were more or less historical, even *Σκληρές ρίζες* [Hard roots] in a way, since in this rural drama the civil war and its consequences are involved. Although he repeatedly explained that he was not interested in history but in its myth, this statement does not mean that his plays differ from the other historical plays, the countless that have been written in all the ages.<sup>106</sup> Few of the writers of historical plays aimed at simply representing historical events: as a rule they used the historical situation in order to offer their own interpretation and insert contemporary connotations. In his own way, Theotokas did the same, like in the case of the handwritten note of *Λάγκαινα*, where the reception of Fokas deliberately referred to the conflict between Venizelos and Konstantinos addressed to those with historical knowledge and understanding of literary mechanisms. However, the initiated are few and the hint is not usually immediately understood. The time the play was written, though, during the period of the national resistance and at the same time of the civil conflict, had its own connotations, no matter how much the writer insisted that he wanted to transcend history. As for the «myth of history», apart from earthshaking cases of rebellions, for example, where one can consider that they have really been assimilated in the collective subconscious and created a myth, his other symbolic personages are not even known to a

cause he died suddenly and he was quite young (61 years old) and a newlywed for the second time.

<sup>104</sup> G. Theotokas, «Καραγιοζής, πηγή ανάπλασης του νεοελληνικού δραματολογίου» [Karaghiozis, a source of rebirth of the neohellenic repertoire] in *Θέατρο* (Nitsos) 10 (July-August 1963), p. 76.

<sup>105</sup> See the concise enumeration and the expla-

nations of Marios Pioritis, «Το μεταπολεμικό θέατρο (1950-1967). Ένα μικρό διάγραμμα» [The postwar theatre (1950-1967). A brief outline] in *Η Λέξη* 14 (May '82), p. 268-272.

<sup>106</sup> Hatzipantazis (2006) includes and makes a list of the ones published. There were several more, some of which were staged.

less educated audience, who, even if they were taught about them at school, have forgotten them or are not particularly interested in them.

A lot of praise has been written for the language Theotokas cultivated in his prose and essays. His dramatic language would deserve equal praise: an exquisite *demotic* (colloquial), which uses a lot of everyday expressions but in a way that on the one hand renders them witty and on the other hand gives them a poetic dimension. Not many modern writers have achieved this (perhaps they did not attempt it, preferring the roughness of modern slang or the vulgarity/ triviality of urban language), with the exception of Kampanellis and Ziogas. This is true especially of the plays of the first volume of his collected works (*Neohellenic folk theatre*), the writing of which had been completed by 1948. However, Vasilis Laourdas, when he read four of the plays of *Neohellenic folk theatre* in 1944, apart from considering their writing unacceptable in every aspect, even harmful to the people, especially decried their language as unacceptable Greek. Not in general terms, he gives specific examples. For instance, the vernacular vocabulary the chorus women in *Αντάρα* [Revolt] use gives the impression that the writer had the intention of vilifying the Greek mothers of the revolution. Of course, he sternly criticizes Kapodistrias' words and vocabulary, both conceptually and linguistically. He seems to believe that any deviation from the patriotic sermons given in schools is sacrilege. Likewise, in *Γεφύρι* [The bridge], the Master-builder does not respond to the standards of the great builders of Goethe and Claudel (he omits Ibsen's *Solness* –perhaps he does not know the play or because *Solness* suffers from intense existential conflicts) and most importantly he does not speak in a correct manner: «furious shouts, obscenities and babbling». «Mr. Theotokas' words are independent of the spirit they want to convey. There is no connection between the word and the object. His word is an empty sack [...] a signboard randomly glued on any wall [...] a clanging cymbal [...] which does not have any message to deliver [...] Mr. Theotokas' language, in its now typical form, has a great disadvantage: inequality. An inequality which results in a complete disintegration of the necessary internal unity of style. Mr. Theotokas' language is a completely unacceptable mixture of *katharevousa* and slang». Moreover, he seems ignorant of the lexical meaning of the word (he provides some examples). There is no poetic texture, not even the simplest poetic elements: similes and metaphors. And the ones that do exist are completely cheap. Taking the opportunity he also criticizes the novels *Δαμόνιο* [The Daemon] and *Λεωνής* [Leonis], concluding that Theotokas' nature and education are at a distance from poetry: he is only capable of description, psychology and abstract thinking. He has generally failed in every aspect, but his greatest failure is that the language of our people does not exist in his plays.<sup>107</sup> It is one

<sup>107</sup> B. Laourdas, «Το Θέατρο του κ. Θεοτοκά» [The Theatre of Mr Theotokas] in *Φιλολογικά Χρονικά* 1/4 (15 April 1944). Theotokas refuted some of the corrections and accused Laourdas

(without mentioning his name) of being an arriviste, a demagogue and a columnist of the yellow press and also a moron and a failure (Theotokas, «Γλωσσικά» [About language]

of the cases where Theotokas broke the rule of not answering to libels he himself had set, criticizing the mania of the absolute, of the definite, of the immutable, the fanaticism that is of the Greek intellectual elite (with typical examples those of Giannis Apostolakis and Fotos Politis), which he names «intellectual militarism» and a «prison».<sup>108</sup> In reality, Theotokas makes abundant use of everyday and common expressions, managing at the same time to give their usual meaning and another one, more erudite or perhaps more poetic: the dramatic personages that utter these sentences are ordinary people expressing the high thoughts the writer puts in their mouths in an ordinary way. Besides, it is not strange for uneducated ordinary people, who rise above individualism and everyday survival during critical historical situations, being either distinguished and eponymous heroes or remaining anonymous, to reach a deeper or higher life wisdom and to find the words to express these thoughts. Laourdas considers it vulgar *especially* when used by Kapodistrias, but Theotokas obviously does not intend to use realism-naturalism: his Kapodistrias becomes Kyr-Giannis (a lower class appellation) in order to speak publicly and he only speaks in public –beautifully, stunningly, profoundly, as do the other theatrical personages as well. In every play the writer reproduces the idiomatic language of the theme and its milieu, which he has studied with love and mirth. The latter makes an appearance even in tragedy or patriotic drama, in *Lakaina* and *Katsantonis*, giving them, if not a humoristic, at least a witty dimension. Later (after 1948) just like he stopped writing comedies, he adopted a more erudite style (and somehow a more impersonal one – in my opinion), remaining, as much as he could, close to the realistic everyday speech for non-everyday issues. This language too, the stricter and serious one, could prove effective on the stage: in the case of *Alcibiades*, which was presented in a high-level professional performance, this was proved.

Writing a distillation of his experiences as a theatre critic (which was not his only theatrical activity) from 1936 to 1950 and from 1950 to 1967, Marios Ploritis points out that during the first phase new writers, because of censorship and persecution, were unable to write about the scalding issues of the occupation, the resistance or the civil war –with the exception of the extremely productive writers of the farce-comedy, who had a way to deal with these issues smoothly<sup>109</sup> so many of them

in *Νέα Εστία* 35 [1944], p. 356-358). Laourdas became exceedingly angry and replied with more corrections and attacks («Η γλώσσα και το ήθος» [Language and ethos] in *Φιλολογικά Χρονικά* 1/5-6 (1944), p. 377-385). When Melas published *Ελληνική Δημιουργία*, in 1948, and wrote his series of articles (first volume, p. 800ff.) deploring both his theatre and Theotokas himself as «a reformer of the world theatre» and anything else he could think of, he deemed good to republish Laourdas' article considering it an excellent review and a reinforcement of his own negative opinion. Dinos Hristianopoulos (ed.) published it

also in Laourdas, *Φιλολογικά δοκίμια* [Philological essays], Thessaloniki 1977, p. 51-68. It is an exceptional sample of a fanatic, skewed and bad faith review, which only Melas' articles can surpass.

<sup>108</sup> Theotokas 2009 (1929), op. 13, 20 et al.

<sup>109</sup> See K. Georgousopoulos, «Η ελληνική μεταπολεμική φαρσοκωμωδία: είδος μεικτό και νόμιμο;» [Greek postwar farce-comedy: a genre mixed and legal?] and El.-A. Delberoudi, «Εκ των στυλοβατών του καταστήματος: ο Χρήστος Γιαννακόπουλος, ο Αλέκος Σακελλάριος και η μεταπολεμική κωμωδία» [Of the pillars of the shop: Christos Giannakopoulos, Alekos Sakel-

chose historical themes as an apolitical escape from immediate problems. Just like in the period of Metaxas dictatorship, the dramatization of the past constituted a way-out of the prohibitions of the present or the prohibitions of the present constituted an alibi for resorting to the past; the critics did not accuse them because for one thing the necessity was undisputed, for another the critics themselves faced problems if their articles referred to those issues. The writers of the older generation took refuge in historical drama or comedy, like Theotokas (he is mentioned first), Melas, Alexandros Matsas, Pantelis Prevelakis, Dionysios Romas, Angelos Terzakis, Manolis Skouloudis. The plays with themes from our more modern history (Greek revolution, Othon's reign) were limited to «hero-worshipping» or theatrical chronicles, without any attempt to touch the deepest causes of the events and the persons. Any liberal references were acceptable mainly because they pertained to foreign oppressors of the past and not to the native oppressors of the present. Even their rebelliousness was «national» and not «social». We can speculate here that they did not present or interpret history in a Marxist way. As typical examples he considers *Katsantonis* and *Συναπάντημα στην Πεντέλη* [Encounter at Penteli] (and other plays, by other writers). From the mid-50s onwards, younger writers, like Notis Pergialis, Nikos Tsekouras, Vangelis Goufas, Gerasimos Stavrou, Vasilis Andreopoulos, Giorgos Sevastikoglou, Dimitris Kahaidis and mainly Iakovos Kampanellis, dared to bring on stage, even explicitly, aspects of the miserable living of the working classes in cities and rural areas, without embellishing the situations with the cloak of «poetic language». However, they too were unable, because of censorship, to refer to the deeper causes of «our own misfortunes», of the social structures which caused this misery, i.e. of the oppression and the exploitation. In other words, he accuses Theotokas of «bad faith», a characteristic of the bourgeois, as Sartre would say, that is of the bourgeois way of thinking which identifies ethics, public or private, with the interest of its class. This may be true. Theotokas, however, did not share the ideals of the left and, as we saw, focused on the people as far as the cultivation of their aesthetics and the improvement of their intellectual level was concerned. As for modern plays, he tried to write about contemporary themes but he did not manage to complete them.<sup>110</sup> He did it, though, successfully mainly in his novels and essay-article writing. Of course, his own notes (and his relevant articles) persuaded scholars that his intention was to talk about contemporary reality through history, myth or fairytale, being incapable of doing it directly.<sup>111</sup>

larios and postwar comedy], both in I. Vivilakis (ed.), *Το ελληνικό θέατρο από τον 17ο στον 20ό αιώνα* [The Greek theatre from the 17th to the 20th century]. Proceedings of the first panhellenic theatological congress, Department of Theatre Studies of the University of Athens, Athens 2002, p. 363-368 and 369-376 respectively.

<sup>110</sup> See K. Petrakou, «Τα άγνωστα θεατρικά έργα του Γιώργου Θεοδοσιάδη» [The unknown plays of Giorgos Theotokas], *ibid.*

<sup>111</sup> Selectively Thodoros Grammatas, «Απεικονίσεις της ιστορίας στο θέατρο του Γιώργου Θεοδοσιάδη» [Depictions of history in the theatre of Giorgos Theotokas] in Minissi 2008, *ibid.*, p. 208 and in Grammatas, *Για το δράμα και το*

As he repeatedly confessed, he did not know exactly how he turned to drama during the occupation (he did not turn to it then, it was just then that he started writing complete plays). His occasional notebook entries examine the procedure of the processing of each play up to 1953, revealing that he tried to trace the source of his inspiration through introspection, without any success. He «found» the plays, their style was «imposed» on him according to the nature of the theme, each play was written when it wanted to be written. Comedy functioned as an escape from the bleak atmosphere of those days, but together with drama it contained cryptic contemporary references to issues that were of interest to Theotokas, primarily political. His postwar plays also contain history per se, and not so much its myth as the first ones, with the exception of *Τελευταίος πόλεμος* [The last war], which obviously contains the myth of Troy and its modern connotations in an understandable way. His opinion on the presence of history in literature was that «there is no writer worthy of his/her name, who lives in historical times and is not deeply shocked by the passions, the outbursts, the struggles, the afflictions of his people» and this «psychic experience» will inevitably be reflected in his/her work. Just like it happened with the 1821 revolution in the work of Dionysios Solomos, with the Macedonian fight symbolically transmuted into Byzantium in Palamas' *Φλογέρα του βασιλιά* [The king's flute] or the Italian invasion transformed into the Roman conquest of Greece in Sikelianos' *Σίβυλλα* [Sibylla]. Theotokas is probably closer to the «most dominant opinion» that in order for contemporary history to become a work of art there should be a distance in time for the play to avoid being a piece of current affairs and political expediency. To his mind, the recent Occupation has acquired the required for objectivity distance (he writes this in 1950), but the «guerrilla war» has not.<sup>112</sup> This indeterminable and somehow metaphysical creative function, with the further conscious processing, is perhaps a common place for artists and creators in general. Psychoanalysis repeatedly emphasized that a work of art –and not only that– comes from the subconscious. It is known for example, that the chemist August Kekulé dreamt (in 1865) of the aromatic ring structure of benzene (which has chemical bonds unknown until then) as an ouroboros and similar rumors are known about other pioneer scientists, Einstein included. Theotokas wrote the theatre he was able to write, mainly for inner reasons, and maybe for external ones. In 1944, talking from the bottom of his heart, he informs that he conceives a new play twice or three times a year, but not all these ideas get fulfilled. From 1941 and on, all new conceptions form cores of dramatic plays. He reassures that he did not do it «on purpose», «it comes on its own» and he does not know why.<sup>113</sup> Of course, this exclusivity did

*θέατρο* [About drama and theatre], Athens 2006, p. 189-212.

<sup>112</sup> G. Theotokas, «Η ζωή των γραμμάτων. Γ. Μυθιστορήματα και χρονογραφίες του καιρού μας» [The life of letters. C. Novels and chronicles of

our era] in Theotokas 1994 (1961) *ibid.*, p. 287-293 (republished from *Καθημερινή*, 27 December 1950).

<sup>113</sup> G. Theotokas, «Η ζωή των γραμμάτων. Δ. Απαντήσεις σε δύο ερωτήματα: Πώς γράφετε;» [The life of letters. D. Answers to two questions: How

not last forever; he wrote more novels and essays (if he implies these also above, which is probably the case). A few years later (in 1958), in a radio broadcast, responding to the question «Why do you write?» he answered with circumlocutions that his dominant writing urge (and every writer's, as he believes) is the need to create the personages he conceives; they need to emerge and he needs to free himself of them: he did not invite them, they came on their own, they move inside his imagination and they demand to exist. These personages define the form and the style of the work and whether this will be a simple narration, a psychological analysis, a big social mural or a drama with its conflicts. The aesthetic evaluation is not a responsibility of the writers themselves, but his own personal criterion is the retention of the personages in the audience's memory, the discussion and the feelings of sympathy towards these personages. As for the social role of the writer, who has an awareness of his/her responsibility (he modestly avoids as much as he can using «I») this cannot be simple fiction: public opinion demands that works of literature offer a psychological orientation, an answer to the profound questions of existence, an attitude towards the stressful dilemmas of modern society, to become in a way a conscience guide. A modern writer aims at responding to these issues, to help his contemporaries realize the spiritual and moral problems of their era, to warn and direct them, perhaps passionately.<sup>114</sup> They are exactly the beliefs of Sartre, as they were expressed after the war, with the exception of political responsibility, which Theotokas carefully avoids referring to, perhaps because of censorship. He aligns with the views of the existentialist philosopher-author, whether independently or dependently, whom he unfairly criticized, perhaps because of his atheism and political activity, which of course is an important difference. Theotokas himself made an attempt at political action and if he failed, it is not his fault: in fact he had enough votes, but the electoral process law, specifically designed, favored the right wing political parties.<sup>115</sup>

Theotokas got involved with the theatre world from the end of the war onwards (there were sporadic appearances-indications, as we saw, during the occupation too). His involvement was expressed in several aspects: drama, criticism –theoretical and practical–, direction of state theatres. The only thing he did not engage in, was performance direction and the creation of his own theatre company, like Melas, for example, did, who also did all the other things mentioned above. In any case, the latter is not a usual case. Theotokas did not get involved in teaching in drama schools, like Terzakis did, with whom he had literary and

do you write?] in Theotokas 1994, *ibid.*, p. 287-293 (republished from *Ορίζοντες*, May 1944, p. 91-92).

<sup>114</sup> G. Theotokas, «Η ζωή των γραμμάτων. Δ'. Απαντήσεις σε δύο ερωτήματα: Γιατί γράφετε;» [The life of letters. D. Answers to two questions: Why do you write?] in Theotokas 1994, p. 295-298 (in the text there is a reference that it is a radio interview and the year is 1958); he ex-

pressed the same views to the same question for the magazine *Πνευματική Κύπρος*, November 1962, see here footnote 63).

<sup>115</sup> Theotokas was a candidate of the coalition between bourgeois and left parties with the name *Δημοκρατική Ένωση* [Democratic Union) under the leadership of Savvas Pappalitis in 1956, in Chios.

theatrical parallel lives in every other aspect. He was self-educated in this field with fervor and devotion, as was ascertained through the tracing and observation of his activities, while he tried to give new directions to modern Greek theatre, both in dramaturgy and in theatre policy. In the field of theatre writing, he did not manage to give models, as he aspired to do; the plays, however, that he thought would have this role have been incorporated in the repertory of the artistically elevated plays of modern Greek dramaturgy and are permanently on the list of state theatres as a heritage of the following nature: when consultants and committees judge that they should be staged in order for younger people to learn and older people to remember our remarkable theatrical achievements. Occasionally they are chosen by avant-garde theatre companies, like Ομάδα Υψηλού Κινδύνου, chose *Γεφύρι της Άρτας* [The bridge of Arta], in contemporary and modern or postmodern performances. Then, they do not prove to be inappropriate as mainstream, deterministic and logically structured plays, with «clear» theatrical speech and they do not fall short of theatrical effectiveness. His comedies have become a part of the «classic» repertoire of child or teenage theatre, with the exception of his best one (*The game of folly vs wisdom*), obviously because of its sexually bold theme. The same is true of his patriotic dramas. The theatre for children or teenagers, professional, amateur or academic, is an important parameter of theatre life and its pedagogical dimension, which is always taken into consideration in this genre, had been an ambition of Theotokas. Of course, he desired to have this kind of influence on the whole intellectual culture of his nation at least, but the influence on young people is not to be scorned: perhaps they are the only receptive people, whereas adults believe that they have a mature personal judgment and do not need lecturing; they consider it an artistic disadvantage. His plays may not have made a career abroad, they were, though, somehow known, following the relative success of his novels. For example, an article in a French magazine refers to *Γεφύρι της Άρτας*, *Τίμημα της λευτεριάς* [The price of freedom or Katsadonis], *Συναπάντημα στην Πεντέλη* and the ancient-themed *Αλκιβιάδης*, which was inspired by the life of Alcibiades, all written «dans un esprit modern».<sup>116</sup> As for the rest of his ideas, which he announced orally and in writing until the end of his life, concerning theatre practices that should be followed, most of them have been put to use, although it is not certain whether they were inspired by Theotokas or whether Theotokas' ideas happened to be innovative. We have already seen his suggestion for the circular theatre architecture. In his proposition for the future Ministry of Education, in 1963, he had supported the view that apart from state theatres, private ones should also be assisted with tax allowances and subsidies, which would not be given to all theatres indiscriminately, but only to theatre companies that have already had a history and have proved that they can serve art

<sup>116</sup> « Écrivain et dramaturge grec G. Theotokas est au Cair », *Images*, 13 fevr. 1960.

seriously and guarantee their responsible work. He also suggests decentralization and the foundation of theatres and cultural centres, in special buildings, which will have libraries, halls for lectures, concerts, theatre performances, etc.<sup>117</sup> As it is known, the institution of subsidies from the 1980s onwards supported and established many, more or less, notable theatre groups and the institution of Municipal Theatres assisted local participation in the theatre. The suburbs of the big cities have occasional or permanent (for long periods of time) theatre life, professional, amateur or mixed. Although there are still theatre groups based on a star or a couple of stars, the majority of groups are stage ensembles. Also, many theatres with high artistic goals publish the theatrical text in their programs. In 1964, an open theatre was built in Lycabettus, exactly as Theotokas had suggested, by the actress Anna Sinodinou, – it is not impossible that their discussions gave the inspiration to one of them. The Greek audience has become fond of theatre again, but if it has acquired the correct criterion or it applauds indiscriminately is an issue to be studied; there is one serious methodological problem, however: what can be considered a correct criterion? Who is the expert? The first all-inclusive study on Greek theatre criticism<sup>118</sup> confirms, through thorough research, the doubts of writers who complained that the critics dealt with them in a contradictory way and without specific criteria. With these questions still unanswered, the evaluation for the importance of Theotokas in modern Greek theatre is clear: since this theatre had a significant presence when it was written and has survived in time, it is an important achievement in Greek dramaturgy; the same is true of the writer's whole literary production, for which interest does not seem to be reduced; on the contrary, it seems to be rising.

<sup>117</sup> G. Theotokas, «Γράμματα και καλές τέχνες» [Letters and fine arts], typed text in the Archive of Theotokas dated August 1963.

<sup>118</sup> Georgopoulou 2008, 2009, *ibid.*



POLYXENI K. BISTA

THE «HOLY ORDER OF THINGS»: ELEMENTS OF THE  
TRANSCENDENT IN THE BYZANTINE WORKS  
OF ANGELOS TERZAKIS\*

**A**ngelos Terzakis' work includes, in addition to his novels, theater and essay as well. In our paper we will follow the thread which –in relation to the element of the transcendent– joins his theatrical<sup>1</sup> works *Emperor Michael* (1936), *The Cross and the Sword* (1939) and *Theophano* (1956) that take place in the Byzantine era<sup>2</sup> –for which Terzakis felt a deep psychic kinship– with his historical novel *The Princess Isabeau*, first published in 1938 and published again restructured in 1945. At the same time, an attempt will be made to show that the heroes' voice reflects, to a large extent, the views of the author, as they are recorded in his essays,<sup>3</sup> which are the canvas of his ideas. In turn, these views seem to owe much to three of Terzakis' beloved thinkers, Pascal, the «intuitive» Bergson<sup>4</sup> and the Christian existentialist Berdyaev, to whom he often refers in his essays.

In Byzantium, as the historical context in which the case of the works unfolds, the relationship, which has shaped the worldview of the time, between the heroes and the religion prevails. That is why, among the heroes of *Princess Isabeau* and the plays there are priests and monks. Especially in the novel, which takes place during the Frankish rule, there are priests of both dogmas. As it was natural for that era, on the side or complementary, superstitions for ghouls, dragons, etc., which were typical of the Middle Ages, predominate. All these create the realistic «shroud» in which Terzakis creates the «history». From this point of view, therefore, he fully preserves his writing alibi.

In this context, beyond the intrigues, conflicts, power relations, personal ambitions that in the first instance can be directly distinguished by the reader, it becomes clear that the medieval era is utilized by the writer to bring to the fore what occupies his thought also in his essays, the holy and the Mystery. All four

\* The Greek version of this paper has been published in Proceedings of 5th Congress of the European Society of Modern Greek Studies (2015).

<sup>1</sup> Dates refer to the first performances of the works.

<sup>2</sup> In the programs he wrote about the theatrical performances of his Byzantine plays and many of his essays, the author dealt particularly with the Middle Ages, which he often compared with modernity. «Ο δογματικός Μεσαίωνας δίνει στον πόνο ένα πρόσωπο δικαιωμένο, ο καιρός μας το δείχνει σαν ένα πρόσωπο προσβλητικά

χλευαστικό». Άγγελος Τερζάκης, *Προσανατολισμός στον αιώνα*, Οι εκδόσεις των Φίλων, Αθήνα 1979, σ. 29.

<sup>3</sup> Terzakis' essays are the articles he published every Wednesday at newspaper *To Vima* from 1948 to 1979. He chose some which he published in a volume called *Προσανατολισμός στον αιώνα* in 1963.

<sup>4</sup> Papanoutsos reports that Terzakis translated *L'évolution créatrice* (1907) by Henri Bergson. It could not be found in either the library or the author's archive. It is very unlikely to have been published.

texts are filled with premonitions, prophetic dreams, visions and symbols. The transcendent is omnipresent. Almost every page reveals the presence of another world standing behind the «objective world». This seems to be one of Terzakis' beliefs found in his essays. «Ένας μυστηριώδης κόσμος αναδίνεται έτσι πλάι στον αισθητό, κόσμος περιθωριακός, σαν ενδιάμεσος ανάμεσα στην ανθρώπινη και σε κάποια άλλη, ιερή τάξη πραγμάτων».<sup>5</sup> Here, Pascal's view that the invisible exists in the visible, seems to be inscribed. Indications in *Princess Isabeau* are abounding: «Ανησυχία αόριστη τρεμούλιαζε μέσα στην καρδιά του ξένου, ταραχή για κάτι που πλανιόταν στον αέρα αόρατο».<sup>6</sup> And elsewhere: «Έρχεται από κόσμο αλαργινό το ασώματο τραγούδι, ψηλά, από τα άστρα, και προβοδάει την πλάση που πλέει μέσα στη νύχτα τη φεγγερή».<sup>7</sup> Similarly, this world is also signified in *Emperor Michael*: «Ιβάτζης- Τι φωνή, Κύριέ μου; Μιχαήλ- Μια φωνή στον αέρα παράδοξη, πούμοιαζε νόρχεται από μακριά. Μα ποιος φώναξε;»<sup>8</sup> Και στο έργο Θεοφανώ: Βαλάντης : «Θαρωώ πως τα βάθρα της πλάσης τρίζουνε. Σαν κάποιος ίσκιος μεγάλος να πέρασε στον αέρα».<sup>9</sup>

This world is also revealed with Symbols. The symbols dominate by capturing the wild, relentless mystery and in a way express the existence of relations between the two worlds. In the preface of *Princess Isabeau*, the writer-narrator writes: «Όμως εγώ κλαίρης φτωχός κ' εξόριστος σε τούτο τον ανήμερο αιώνα, θα κάνω ό,τι μου είναι βολετό για να σας ευχαριστήσω, δίνοντας φωνή στ' αμίλητα». According to Berdyaev, symbolism always provides signs of another world, because a sanctified symbol system is preserved by the invisible world. One of the most powerful symbols associated with the transcendental is in *Princess Isabeau* the orchard with the pomegranate, where the secret meetings of Isabeau and Nikephoros Sgouros are taking place. The orchard, an ambiguous place for love and death, is characterized by a tree that, beyond fertility, portrays the holy and the divine. The fruit of the pomegranate symbolizes divine perfections, while the small seeds, as they are enclosed within its fruit, point to the church. The round shape of the fruit is identical to eternity.<sup>10</sup> As it is known, the hierophants in the Eleusinian Mysteries were crowned with pomegranate branches. At this point, Terzakis appears to link elements of the secret tradition of religions both from antiquity and from Christianity. The role of the pomegranate is so mysterious that Isabeau believes that herself has been fleshly associated with Nikephorus, considering him the father of her daughter. «Χιλιάδες φορές μέσα στην μέρα, αχόρταγα, ξανάρχιζε και ζούσε τη στιγμή τούτη. Κι ήτανε πάντα καινούρια, ανεξάντλητη,

<sup>5</sup> Άγγελος Τερζάκης, *Οι απόγονοι του Κάν*, Οι εκδόσεις των Φύλων, Αθήνα 1972, σ. 24.

<sup>6</sup> Άγγελος Τερζάκης, *Η περιγληπέσσα Ιζαμπώ*, Εστία, Αθήνα 1980, p. 306.

<sup>7</sup> Τερζάκης, *ibid.*, p. 446.

<sup>8</sup> Άγγελος Τερζάκης, «Αυτοκράτωρ Μιχαήλ», *Νέα Εστία* 70 (1961), p. 880.

<sup>9</sup> Άγγελος Τερζάκης, *Θεοφανώ*, Εστία, Αθήνα χ.χ., p. 118.

<sup>10</sup> Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *A Dictionnaire des symboles*, R. Laffont/Jupiter, Paris 1982, p. 484-485.

κι απόσωνε με τ' όνειρο την αρχινισμένη, τη μισοτελειωμένη σκηνή του δειλινού εκείνου στον πάγκο της ροδιάς».<sup>11</sup> There are many analogies in the last meeting of Izabo and Sgouros in the orchard with that of Konstantinos VIII and his mistress Theodoti on the *Cross and the Sword*.<sup>12</sup>

The signs that reveal the future have an equally important place with the symbols in all texts. These are often inextricably linked to *predetermination*, which particularly concerned Terzakis in his essays. So Michael with his beauty became the cause of the love for Empress Porphyrogennette, who murdered Romanus to raise him to the throne. «Ορφανοτρόφος: Ήτανε νέος κι όμορφος αυτός, είχε γραμμένο στο πρόσωπο το ριζικό του».<sup>13</sup> Among all these marks a special place belongs to that of Izabo. «Κακό σημάδι. Όποιος δοκιμάσει το κρεβάτι της, τάζεται του χάρου».<sup>14</sup> «- Το βλέπεις τούτο εδώ; Δε βλέπεις... σε εμποδίζει η νύχτα... Το δεξί της γλίστρησε από το μέτωπο στο μελίγγι, του δείχνει το μελανό σημάδι. - Το έχω ιδεί κάνει εκείνος ξέγνοιαστος και χαμογελαστός. - Μη γελάς είναι σημάδι θανάτου! Κανένas δε θα ζήσει όταν μια φορά μ' αγάπησε».<sup>15</sup> This sign seems to affect Isabeaus' choice when she refuses to follow Nikephoros. Both of her husbands had already died as well as Jean de Turnai who had loved her. However, in the case of Nikephoros Sgouros, predetermination is not verified, possibly because in this particular case the intervention of the Divine Providence is evident. «- Ναι, λέει ζωηρά ο ιπότης και τα μάτια του αστράφτουν. Ένας από τους δυο μας πέρσευε. Η Θεία Πρόνοια έκανε την εκλογή της. Δεν έχω κανένα παράπονο, έτσι έπρεπε να γίνει»,<sup>16</sup> Turnai tells Sgouros, accepting his own death for the other, Romios<sup>17</sup>, to survive for Isabeaus' sake. Almost with the same words Emperor Constantine VIII speaks in *The Cross and Sword*. «Κωνσταντίνος: Να βασιλέψω; ... Φαίνεται πως πρέπει. Μα ναι! Θαρρώ πως είναι γραφτό. Τίποτα δίχως πρόνοια δεν μπορεί στον κόσμο αυτόν να γίνει, λένε. Το πιστεύω».<sup>18</sup>

But this secret world and its signs are perceived only by some of the heroes of Terzakis' Byzantine works, because the elements of the transcendent are revealed to those with a particular sensation. They are the ones who recognize the mystery as one of the elements of the inhospitable universe in which man has been thrown. As an alter ego of these heroes Terzakis noted in one of his essays: «Είναι η Ύλη, είναι η Ενέργεια, αλλά είναι και το Μυστήριο».<sup>19</sup> The holy and the Mystery are present within the depth of the human condition of people who anxiously seek out the meaning and the purpose of life. «Η μέθεξη στο μυστήριο δεν είναι μόνο όριο της γνώσης, αλλά γνώση, άλλη γνώση»<sup>20</sup> writes Berdyaev, which influenced

<sup>11</sup> Τερζάκης, *Η περιγηπέσσα Ιζαμπώ*, p. 281.

<sup>12</sup> Τερζάκης, *Ο στανρός και το σπαθί*, p. 50.

<sup>13</sup> Τερζάκης, «*Αυτοκράτωρ Μιχαήλ*», p. 878.

<sup>14</sup> Τερζάκης, *Η περιγηπέσσα Ιζαμπώ*, p. 180.

<sup>15</sup> Τερζάκης, *ibid.*, p. 482.

<sup>16</sup> Τερζάκης, *ibid.*, p. 467.

<sup>17</sup> The inhabitant of the Byzantine Empire who spoke Greek and was an orthodox Christian.

<sup>18</sup> Τερζάκης, *Τον καιρού της δογμασίας*, p. 58-59.

<sup>19</sup> Τερζάκης, *ibid.*, p. 71.

<sup>20</sup> Νικόλαος Μπερδιάγιεφ, *Δοξίμο εσχατολογικής μεταφυσικής*, μετάφρ. Ευάγγελος Νιάνος, Εκδόσεις Π. Πουρνάρα, Θεσσαλονίκη 2010, p. 261.

Terzakis' consciousness during the interwar period. Among these persons is the knight Jean de Tournai, who has a rare intuitive<sup>21</sup> insight. «Λέγανε πως είναι αγνός, αλαφροϊσκιωτος, κ' ίσως κάπου -δεν ξέρανε πού- ταγμένος...».<sup>22</sup> So early on he seems to understand the important role that Sgouros will play in the life of the princess and trusts him. He senses that his young Roman is like him, he is pure and innocent, worthy of Isabeau.

However, the peak of the transcendent's presence comes in a stirring way during the last moments of John's life. Just at this borderline he reveals to Nikephoros «[...]ένα μυστικό που ποτέ ίσαμε τώρα δεν τ' άκουσαν αυτιά ανθρώπου». This is a visionary situation that he experienced in his youth. The vision of the knight for the huge castle «που ακροζυγιάζεται ανάμεσα σε ουρανό και γη» με «την απόμακρη, άχραντη μουσική», on two pages<sup>23</sup> the writer describes it in a very detailed way, utilizing many elements of the mystical tradition of Christianity. The hero's mystical happiness, «ενώ τα μάτια του θολώνονταν εκστατικά» [«while his eyes were ecstatically cloudy»], is «impressed» in his form that remained serene, despite the terrible wound that had deformed his face. He seemed to be in another world where there was no pain and agony. The incident that changed the life of the knight can be associated, in our opinion, with Terzakis' reference to the mystical incident –the «Fire Night»– of Pascal through which something «unspoken of» was perceived by him.

Nikephoros Sgouros seems to be also an intuitive nature. A prophetic dream prepares him for his meeting with Isabeau. At the same time, «Βαθιά του μια υπέρλογη πεποίθηση είχε κρουσταλώσει με τον καιρό, πως γνωρίζονταν από πάντα...».<sup>24</sup> Similar features characterize the princess as well «...όμως η νάρκη της δεν είχε σήμερα την παλιά αταραξία. Κάτι άγνωστο αναδευόταν μέσα της, σ' ανήλιο βάθος, ταραχή ανεξήγητη, σαν προαίσθημα σκοτεινό».<sup>25</sup> Many common features with Princess Isabeau's Jean are also distinguished in the emperor Michael. Μιχαήλ- Ιβάτζη ... Ιβάτζη απόψε είδα ένα παράδοξο όνειρο.[...] Κάποιο σημείο θα μου στείλει ο Θεός».<sup>26</sup> This belief seems to echo solidly one of Pascal's *Thoughts*: «...υπάρχει ένας Θεός στον Ουρανό, που το μπορεί, και αποκάλυψε στο όνειρό σας τα πράγματα που οφείλουν να συμβούν».<sup>27</sup> Especially in Princess Isabeau, the narrator does not seem to wonder about the secret power held by some of the heroes to accept messages from the sky or see better

<sup>21</sup> Bergson, to whom Terzakis' thought owes a lot, notes that insight gives us the real, essential knowledge of life. «...η ενόρασις (διαίσθησις) είναι αυτό τούτο το πνεύμα, και, υπό μίαν έννοιαν, αυτή αύτη η ζωή, η διάνοια σχεδιάζεται δια προσβάσεως τινος, ήτις μμείται την πρόσβασιν την γεννήσασα την ύλην. Ούτως εμφανίζεται η ενότης του πνευματικού βίου. Ο σωματικός βίος οδηγείται στον πνευματικό βίο» Henri Bergson, *Η δημιουργός εξέλιξις*, μετάφρ.

Κωνστ. Θ. Παπαλεξάνδρου, Εκδοτικός οίκος Γεωργίου Ι. Βασιλείου, Αθήνα 1926, p. 352.

<sup>22</sup> Τερζάκης, *Η πριγκιπέσσα Ιζαμπώ*, p. 211.

<sup>23</sup> Τερζάκης, *ibid.*, p. 469-470.

<sup>24</sup> Τερζάκης, *ibid.*, p. 159-160.

<sup>25</sup> Τερζάκης, *ibid.*, p. 421.

<sup>26</sup> Τερζάκης, «Αυτοκράτωρ Μιχαήλ», p. 879.

<sup>27</sup> Blaise Pascal, *Στοχασμοί*, μετάφρ. Νίκου Α. Μασσούκα, Εκδόσεις Π. Πουρνάρα, Θεσσαλονίκη 1999, p. 557.

in the dark. He seems to accept or even respect this charisma<sup>28</sup>. Alongside these people, there are persons characterized by what Terzakis calls «geometric spirit»<sup>29</sup> in the novel *Without God*. Τσιμισκής: (Μόνος του) [...] Πού το βλέπουν αυτοί το σημάδι; Μήπως το μάτι μου δεν κόβει σαν το δικό τους; ...Όχι, όχι, είναι μαθημένοι να ονειρεύονται ξύπνιοι αυτοί. Ο Τσιμισκής πιστεύει μονάχα εκείνο που αγγίζει...».<sup>30</sup> This balances both the realistic «shroud» and the writer's intentions, not interested of course in creating a work of fantastic literature.

But behind the anxiety of the existence that «eats away» several of the heroes in the writer's Byzantine works, there is the quest for the holy and the divine that gives a whole different meaning to this quest. The divine is inextricably linked to the human element in the sense that it exists in this world, but cannot be felt by everyone because the feeling of the holy has been wiped out. The divine and the holy exist in every man's attitude toward life, notes Berdyaev. From this perception, the life of some heroes seems to be ruled, such as Jean de Turnai, Michael IV, Nikiforos Fokas, Constantine VIII. Besides, Terzakis was particularly and deeply concerned with the feeling of the holy<sup>31</sup> in many of his essays, in which he directly linked sanctity to spiritual values, arguing as a writer that «ο άνθρωπος δεν φαίνεται να έχει ακόμα θυσιάσει στην εγκοσμιότητα όλες τις ανεξερεύνητες, μυστικές, εσωτερικές του διεξόδους».<sup>32</sup> But the «encounter» of man with the mystically holy and the divine<sup>33</sup> does not take place in a metaphysical world, after death, because the existence of God is not far from man but within him. As if Berdyaev, the existentialist, can be heard here «...Ο Θεός είναι μυστήριο, ότι το μυστήριο βρίσκεται στο βάθος όλων των πραγμάτων».<sup>34</sup>

Thus, in *Theophano*, Nikiforos Fokas in a dramatic monologue before being assassinated by Tsimiskis, speaks to God whom he feels beside him. Heroes, therefore, appear to have the characteristics of what Berdyaev called «transcendent man».<sup>35</sup> One of them, Michael IV in *Emperor Michael*<sup>36</sup> addresses Christ with words that remind many of Pascal's *Thoughts*. Nevertheless, his view that exercise

<sup>28</sup> «Είμαστε πολύ ορθολογιστές για να παραδεχτούμε το θεόπνευστο κάποιων ανθρώπων» (Τερζάκης, *Η προγκηπέσσα Ιζαμπώ*, p. 88).

<sup>29</sup> «Πράγματι εν τη ανθρωπότητι της οποίας αποτελούμε μέρος, η ενόρασις (διαίσθησις) έχει πλήρως σχεδόν θυσιασθή εις την διάνοιαν», writes Bergson (*Η δημιουργός εξέλιξις*, p. 345).

<sup>30</sup> Τερζάκης, *Θεοφανώ*, p. 121.

<sup>31</sup> Terzakis was particularly concerned about the meaning of the holy in the *Tribute to the Tragic Muse*. He writes about this: «Γιατί ιερό αυτό θα πει: το αίσθημα για τη δυνατότητα ενός μυστηρίου.[...] Το υπέρλογο υπάρχει επειδή μας χρειάζεται. Και για να μας χρειάζεται, αναγνωρίζουν πολλοί από εμάς, θα πει πως υπάρχει» Άγγελος Τερζάκης, *Αφιέρωμα στην τραγική μούσα*, Οι εκδόσεις των Φίλων, Αθήνα 1970, p. 191.

<sup>32</sup> Άγγελος Τερζάκης, *Τον καιρού της δογμασίας*, Οι εκδόσεις των Φίλων, Αθήνα 1984, p. 89.

<sup>33</sup> Nor should we escape the fact that Terzakis seems to have been concerned with this issue in parallel with his urban novels as well. So in 1950 he published the novel with the eloquent title *Without God* and seven years later the *Secret Life*.

<sup>34</sup> Μπερδιάγιεφ, *Δοκίμιο εσχολογικής μεταφυσικής*, p. 165.

<sup>35</sup> «Η εμπειρία την οποία ο άνθρωπος βιώνει, είναι ταυτοχρόνως θεία και ανθρώπινη, κι από αυτήν την εμπειρία απορρέει όλη η θρησκευτική και πνευματική ζωή του». (Μπερδιάγιεφ, *Αλήθεια και αποκάλυψη*, μετάφρ. Χρήστος Μαλεβίτης, Εκδόσεις «Η Δωδώνη», Αθήνα 1967, p. 64)

<sup>36</sup> Τερζάκης, «Αυτοκρατορ Μιχαήλ», p. 883.

and martyrdom lead to God is a pure Pascal saying. He complains that God did not give him the time to be humanized. His words, however, echo at the same time with Berdyaev, who identifies the transcendent man with the humanized one.<sup>37</sup> According to this perception, God is not the distant punisher and ruler, but is embedded in this world. He does not impose His presence, but it is up to each person to look for Him. «Γιατί ο Θεός αποτράβηξε από μας το χέρι του;» Sgouros wonders when he speaks to the «βιλάνους»<sup>38</sup>. The life of many of Terzakis' heroes seems to be ruled by this perception. Sgouros felt Izabo next to him as «ιερή σαν άγγελο προσάτη». The angelic entities stand beside, accompany the heroes, support them in difficult moments, they are visible. «Άρχοντας Δαμιανός: Μπροστά μου, με βουβό φτεροκόπημα, πνεύμα αγαθό προχωρούσε θαρρώ, ο αυστηρός Ταξιάρχης».<sup>39</sup> By almost the same words heroes speak to *Emperor Michael*. «Ανδρόνικος: «[...] Τότε ... Τον είδα. Ιβάτζης: Ποιον; Ανδρόνικος: Τον Ταξιάρχη. Παρουσιάστηκε εκεί στη γωνιά, ολόκορμος».<sup>40</sup> And the intuitive Michael sees the invisible by associating it with prophetic preoccupations. «Μιχαήλ-Τον βλέπεις; Τον βλέπεις;... Έρχεται για μένα!».<sup>41</sup> He also sees the Archangel standing up holding his sword behind him. Simply, the word with which Jean de Turnai refers to the Archangel, changes. «Κι ο ιπότης τον έβλεπε τον Μεγάλο Αφέντη νάρχεται, να κοντοζυγώνει, ισκιώνοντας το ύστερο κομμάτι τ' ουρανού που όλο και στενεύει πάνωθέ του».<sup>42</sup>

The transcendental is also realized by the appearance of the murdered Romanos' five siblings, who speak of the king's agony of death, while Nikephoros himself is between dream and vision when he speaks to the Lord for the Archangel who blasted the door. The dialogue of Michael and Andronikos in *Emperor Michael* could also be characterized as a treatise on God. In this, Terzakis' attempt to form a theology in which he utilizes elements from all three thinkers is evident. «Ανδρόνικος - Κι αν δεν είχε ποτέ γεννηθεί ο Θεός, καθώς λένε κάποιοι θάπρεπε νάρθει στον κόσμο τη νύχτα εκείνη για τα δάκρυα και τον πόνο του απελπισμένου λαού...».<sup>43</sup> At this point we can even talk about writing one of the writer's ideas, which is often articulated and rewritten in his essays. «Αν ο Θεός είναι μια απουσία και ο άνθρωπος μια απελπισμένη αναζήτηση, τότε σημαίνει πως παρ' όλ' αυτά ο Θεός υπάρχει, γιατί τον περιέχει στον καϋμό της η θνητή τούτη, δακρυσιμένη, ικανή για το μεγάλο οίστρο ψυχής».<sup>44</sup> The approach of Constantine VIII is similar.

<sup>37</sup> «Ο πραγματικός ανθρωπισμός της αποκάλυψης, ο ανθρωπισμός του Θεού, φανερώνεται ακριβώς από το ξύπνημα του υπερβατικού ανθρώπου μάλλον, παρά από τον άνθρωπο με τους περιορισμούς, που τους επιβάλλουν επάνω του η φύση και η κοινωνία. Η κριτική της αποκάλυψης συνίσταται στο φαινόμενο, στο βαθμό που είναι δυνατό, του υπερβατικού ανθρώπου, ο οποίος είναι επίσης ο εξανθρωπισμένος

άνθρωπος» Μπερντιάεφ, *Αλήθεια και αποκάλυψη*, p. 66.

<sup>38</sup> Poor folk man (fr. villain).

<sup>39</sup> Τερζάκης, *Ο στανρός και το σπαθί*, p. 16.

<sup>40</sup> Τερζάκης, «Αυτοκράτωρ Μιχαήλ», p. 876.

<sup>41</sup> Τερζάκης, *ibid.*, p. 952.

<sup>42</sup> Τερζάκης, *Η περιγηπέσσα Ιζαμπώ*, p. 267.

<sup>43</sup> Τερζάκης, «Αυτοκράτωρ Μιχαήλ», p. 950.

<sup>44</sup> Τερζάκης, *Προσανατολισμός στον αιώνα*, p. 92.

Τον κόσμο που χαμογελώντας έχει πλάσει  
 Κάποιος Θεός άγνωστος, αμέριμνος,  
 σαν ένα Παιδί μεγάλο, πνεύμα ωραίο, βαθύ,  
 Και που παλαίψαν να τον υποτάξουν τώρα  
 Στο θάνατο ο σταυρός και το σπαθί.<sup>45</sup>

At this point, the influence of Pascal on the existence of the silent God and His Providence for those who ask for Him becomes apparent.<sup>46</sup> «Για να είναι έτσι βουβό το σύμπαν, θα πει πως περιέχει θεό. Περιέχει Θεό ό,τι με ξεπερνάει και με συντριβει».<sup>47</sup>

Therefore, the transcendent in Terzakis may have the meaning of exceeding the limits of the human. Like the heroes of his Byzantine works, he seems to be in agony and feel a metaphysical shiver. Terzakis' religious conscience<sup>48</sup> is not unified and inseparable. Its internal contradictions are obvious. The perceptions of the author seem to exceed the limits of historical Orthodoxy, which in his opinion as time went by proved to be reconciled in order to lead «...στην εγκαθίδρυση μιας εξουσίας εγκόσμιας, αποφασισμένης να θυσιάσει για τη διατήρησή της πολλά από το αρχικό περιεχόμενο και ήθος».<sup>49</sup>

In conclusion, we could say that we have tried to trace some of the elements of the peculiar metaphysical theology of Angelos Terzakis. In fact, we think that we will not betray him, if what he had written about Pascal, the flaming geometer, on 5-10-1960 in newspaper *To Vima*, would be attributed to him: «[ο Α.Τ.] ξεντύνεται την αρματωσιά του ορθού λόγου, αφήνεται με κλειστά μάτια στο κρυφό, θερμό ρεύμα της καρδιάς. Γυρεύει άσυλο στο Μυστήριο».

<sup>45</sup> Τερζάκης, *Ο σταυρός και το σπαθί*, p. 114.

<sup>46</sup> «... έψαξα να βρω, αν ο Θεός έχει αφήσει κάποιο σημάδι για τον εαυτό του» Pascal, *Στοχασμοί*, p. 531.

<sup>47</sup> Τερζάκης, *Οι απόγονοι του Κάν*, p. 62.

<sup>48</sup> From the spirit of this particular essay, the author's identity with the following view

emerges: «Πολλά άλλα εκατομμύρια άνθρωποι χωρίς να πειθαρχούν ιδιαίτερα σε κάποια εκκλησιαστική αρχή, συχνά απόλυτα ανεξάρτητοι σαν συνειδήσεις, δεν έχουν ωστόσο φμώσει μέσα τους αυτή τη φωνή» Τερζάκης, *Προσανατολισμός στον αιώνα*, σ. 23.

<sup>49</sup> Τερζάκης, *Οι απόγονοι του Κάν*, σ. 58.





ILIA LAKIDOU

THEATRICAL SATIRE AND DICTATORSHIP:  
THE CASE OF THE «ELEFTHERO THEATRO» AND THE SHOW  
...ΚΑΙ ΣΥ ΧΤΕΝΙΖΕΣΑΙ, SUMMER 1973<sup>1</sup>

**Satire and Greek theatrical revue**

In Greek theatre, satire and theatrical revue are considered practically identical. Whether this is the case or not, it is interesting to identify how much and what kind of satire is incorporated by revues. First of all, the satirical aspect of a revue derives from its close relation to current affairs, from which it selects the issues, names and ideas for the show. The term satire is used here in a general sense as the characterization of a genre that incorporates all the manners of the rhetoric of subversion, such as parody, irony, and humor.<sup>2</sup>

To be more specific, the satire in a revue is deduced jointly from the script, the acting performance, the stage design, the costumes, and the direction of the show. Hence, diverse semiotic systems, each with its own significance, contributed to the founding of a specific satirical theatrical code and, at the same time, a particular system of satirical functions only possible in the context of a revue. An examination of the production of the satire in a revue is sadly not feasible, as if anything has survived from the shows, it is only the odd script and piece of music. The audio and visual records are scarce and, as a result, data on the costumes, the stage design and the acting performance can only be derived from press reports

<sup>1</sup> This article is based on a part of my research on the theatrical revue of the Elefthero Theatro. I would like to thank my supervisor Prof. Lila Maraka of the Department of Theatre Studies of the University of Athens, a systematic scholar on the revue, who afforded me the opportunity to deal with this interesting subject during my graduate studies. For their interviews I would like to thank the artist and former rector of the Athens School of Fine Arts, Chronis Botsoglou, and the actors Kostas Arzoglou, Giorgos Kotanidis, and Anna Panagiotopoulou. For her eagerness in assisting me in finding out what is conserved and what can be accessed in the General State Archives of Greece on the preventive censorship system operated by the General Secretary of Press and Information, I am indebted to M. Vakalopoulou. In addition, Ergo Publications and in particular Panagiotis Anastasopoulos, editor, for all his help in acquiring the photographic material used in this article. I would like also to

thank Prof. Panagiotis Roilos of Harvard University and George Seferis Chair of Modern Greek Studies for his invitation to take part in the graduate conference entitled «The Cankered Muse: In Search of Modern Greek Satire» (9/04/2005) and my colleagues, Katerina Kostiou, Annie Malama, Ioanna Naoum, Niko Panou, Georgia Pateridou, and Niko Pouloupoulo, for their critical comments on my paper, which proved most valuable in writing this article. This article is dedicated to the late Nikos Skilodimos, Giorgos Sabanis, Mimis Chrisomallis, Dimitris Kamberidis who departed life and Greek Theatre so early. Last but not least, this paper is also dedicated to the late musicologist Giorgos Papadakis, who courteously gave me access to his invaluable audio archive of the Elefthero Theatro's shows, enabling me to reconstruct their scripts.

<sup>2</sup> Katerina Kostiou, *Εισαγωγή στην ποιητική της ανατροπής: σάτιρα, ειρωνεία, παρωδία, χιούμορ*, Νεφέλη, Athens 2005, p. 23.

and theatrical reviews. Of course, there is incrementally more data on more recent shows. Over the past thirty years, some theatrical revues have been video recorded, which is the next best thing to an original theatrical experience.

It is for the above reasons that, until now, the scholarly approach to the satirical functioning of the revue, which relied solely on the surviving scripts, focused on how much this theatrical genre tried to criticize contemporary political events. The critical editions of some scripts of the first historical period (1897-1922) of Greek theatrical revue<sup>3</sup> and some extracts of the scripts from the post-World War II period<sup>4</sup> provide evidence that the shows were organized as spectacles for diversion and escape from everyday problems, hence the superficial commentary on ongoing political and social events. This was the result of the constant efforts of the revues to entertain audiences, a prerequisite for commercial success. Consequently, the satire in a revue, when and where it appears, is developed in reference to a flexible norm, always in agreement with the norms of the audience. Writers and producers could not overlook the desires and the social and political beliefs of viewers, who came from diverse social backgrounds and favored different political groups, without putting the commercial success of their work as well as their professional development at risk.

Evidently, the satire in the Greek theatrical revue was developed through scripts that aimed primarily at getting the spectators to laugh, a goal associated mainly with comedy, through a commentary, which was more or less critical, depending always on the type of audience, on the wrongs of contemporary political and social life, a goal incorporated in satire.<sup>5</sup> That is the reason why straight satire in revue, especially that with political connotations, took second place to spectacles involving impressive scenery, luxurious costumes, large casts, and eroticism, accompanied by harmless commentary on the social aspects of everyday life.<sup>6</sup> Mixed shows with beautiful lead actresses, glamorous sets and costumes, live orchestras, accompanied by humorous scripts written in a journalistic style<sup>7</sup> could easily and safely win the approval of audiences. In an area of commercial rivalry, the investment in equipment and cast was a more secure option for producers, who could never predict the potential profit of even the cleverest and most elaborate satirical script.<sup>8</sup>

<sup>3</sup> Theodoros Hadjipantazis – Lila Maraka, *Η Αθηναϊκή επιθεώρηση*, Ερμής (3 vol.), Athens 1977. Lila Maraka, *Ελληνική θεατρική επιθεώρηση: 1894-1926 τέσσερα χρόνια*, Ελληνικά Γράμματα (2 vol.), Athens 2000.

<sup>4</sup> Lakis Michailidis, *Έτσι γράφεται η επιθεώρηση*, Athens 2002 and Konstantza Georgakaki, *Βίος και πολιτεία μίας γηραιάς κυρίας στην επταετία: επιθεώρηση και δικτατορία (1967-1974)*, Ζήτης, Athens 2015, p. 183-305.

<sup>5</sup> Kostiou, *Εισαγωγή στην ποιητική της ανατροπής*, p. 37.

<sup>6</sup> Hadjipantazis, «Εισαγωγή στην Αθηναϊκή Επιθεώρηση», *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, p. 111-112.

<sup>7</sup> K. Th. Dimaras, «Από την σάτιρα στην ευθυμογραφία», *Σάτιρα και πολιτική στη νεώτερη Ελλάδα: από το Σολωμό ως τον Σεφέρη*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Athens 1979, p. 305-325.

<sup>8</sup> Hadjipantazis, «Εισαγωγή στην Αθηναϊκή Επιθεώρηση», p. 112.

At many points of Modern Greek history, preventive censorship did not allow the free development of radical political satire on stage. This fact, combined with the self-suppression of the writers for the reasons mentioned above, hindered the potential of theatrical revue to develop into a purely satirical show with a clear political character and subversive framework.<sup>9</sup> On this aspect, Konstantza Georgakaki examined all the revues mountainted during the prevention censorship of the Colonels' dictatorship and she gathered a lot of evidence through the General State Archives and the press of the period that proves how much theatre and particularly the theatrical revue suffered under the authoritarian establishment.<sup>10</sup>

### **Greek theatrical revue and the *Elefthero Theatro* (Ελεύθερο Θέατρο [Free Theatre])**

In the unusual sociopolitical context of the Regime of the Colonels, it is interesting to see how a company which aims at becoming a theatrical avant-garde attempts to write, direct and perform a revue focusing on the political satirical aspect rather than producing a harmless spectacle. The show concerned is ...και συ χτενίζεσαι (...και sí chtenízesai = In Combing your Hair, you Brush Aside all your Problems) which was staged in Athens in the summer of 1973 by the Elefthero Theatro company (fig. 1).

The Athens-based Elefthero Theatro was created by a group of young actors who had graduated from the Drama School of the National Theatre of Greece in 1969.<sup>11</sup> They wanted to liberate theatre from its economical and expressional boundaries and to create productions that would connect with the public and its problems. This theatrical group, founded in a period of strong sociopolitical upheaval both in Greece (which was run by a dictatorship since April 1967) and abroad (the Biafran War, the Six-Day War in the Middle East, the violent suppression of the Prague Spring, the Vietnam War, the deployment of British Troops in Northern Ireland), became the Greek analogue of a general tendency in world theatre that aimed to redefine the terms and conditions of theatrical production.<sup>12</sup> From 1967 to 1969, traditional theatre production was called in question, creating a need for new plays with a critical approach towards the existing social and political realities. Parallel to this, new collaborative theatre companies were created in which members shared artistic and financial responsibility equally.<sup>13</sup> These

<sup>9</sup> Lila Maraka, «Η ελληνική επιθεώρηση ως πολιτικό θέατρο», *Παράβασεις* 6 (2005), p. 117-118.

<sup>10</sup> Georgakaki, *Βίος και πολιτεία μίας γηραιάς κυρίας*, p. 37-54.

<sup>11</sup> The information on the first meeting of those who went on to form the theatre group comes from conversations with Giorgos Papadakis and an interview with Giorgos Kotanidis (11 December 2002). Both refer to a meeting in June 1969 at Giorgos Sabanis's tavern as the starting point of the company's existence. Giorgos

Kotanidis in his book mentions the continuous talking and research between the young actors and fellow students at the same school how and when to start their own company. George Kotanidis, *Όλοι μαζί, τώρα!* (All Together Now!), Καστανιώτης, Athens 2011, p. 111-112.

<sup>12</sup> Catherine Itzin, *Stages in the Revolution: Political Theatre in Britain since 1968*, Methuen, London: Eyre 1980, p. 1-7.

<sup>13</sup> Oscar G. Brockett, «Theatre and Drama after 1968», *History of the Theatre*, Allyn and Bacon,



Fig. 1. The program cover of the show *...και συ χτενίζεσαι*

new theatre groups and organizations, such as the Living Theater and the Bread and Puppet Theater in the US, Arianne Mnouskine's Théâtre du Soleil in France, Giorgio Strehler's Piccolo Teatro in Italy, and Peter Brook's company, to name just a few of the long-lasting groups formed in that period, promoted essentially experimental theater forms. They also represented the cultural equivalent of the new left<sup>14</sup> that emerged in this period, which expressed itself through the events at the Sorbonne (in May 1968), and those at Berkeley in California.<sup>15</sup>

The Elefthero Theatro company initially sought to develop a creative and radical expression following the paths of epic theatre, using Brecht as a guide.<sup>16</sup> With two strongly politicised shows directed against both the theatrical and political-economic establishment of the time in Greece (John Gay's *Beggar's Opera* in 1970 and Petros Markaris's *Ali Retzo's Story*<sup>17</sup> in 1971 and 1972), the company made its mark as a leftist cultural movement around which a significant part of

Boston 1995, p. 545-575. The same theatre companies mentions G. Kotanidis in his autobiographical book, G. Kotanidis, *Όλοι μαζί, τώρα!*, p. 111.

<sup>14</sup> For the dialectical relationship between culture and politics in Greece see Kostas Korneis, «Culture Warfare», *Children of the Dictatorship: student resistance, cultural politics and the «lond 1960s» in Greece*, Berghahn, New York-Oxford 2013, p. 158-224.

<sup>15</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/1960s\\_Berkeley\\_protests](https://en.wikipedia.org/wiki/1960s_Berkeley_protests) (accessed 12 Jan. 2018).

<sup>16</sup> On this matter, see Gonda Van Steen, «The

*Story of Ali Retzo: Brechtian Theater in Greece under the Military Dictatorship*», *Stage of Emergency: theatre and Public Performance under the Greek Military Dictatorship of 1967-1974*, Oxford University Press, Oxford 2015, p. 250-279.

<sup>17</sup> «The play constitutes an effort to transcribe the structure and content of the theatre of Brecht for the Greek stage, introducing techniques of alienation such as the revealing of scenery mechanisms and the performance of male parts by women.» in newspaper *Ta Néa*, 14 April 1971.

the intelligentsia who were being persecuted by the Junta moved.<sup>18</sup> As all political activity was banned, artistic creativity performed as a substitute and as a release.<sup>19</sup>

The initial group broke up in the summer of 1972 due to political differences<sup>20</sup> and the Junta's persecution, which resulted in the arrest and imprisonment of some of the group's members.<sup>21</sup> The remaining members of the Elefthero Theatro (fig. 2) along with new members subsequently decided to express themselves both



Fig. 2. The Elefthero Theatro, summer 1973.

From left to right: Ivonni Maltezoú, Mimis Chrissomallis, Kostas Arzoglou, Stamatis Fassoulis, Giorgos Sabanis, Smaragda Smyrnaíou, Nikos Skilodimos, Dinos Liras, Nena Mendi and Kostas Styliaris.

Photo: Inomenoi Photoreporters. Courtesy: Ergo Publications

<sup>18</sup> G. Kotanidis mentions that members of EKIN (Greek-European Movement of Youth, an undercover political movement who gathered leftist and other democrats during the dictatorship) watched the rehearsals of Elefthero Theatro· Kotanidis, *Όλοι μαζί, τώρα!*, p. 138.

<sup>19</sup> Rodis Roufos, «Η κουλτούρα και οι στρατιωτικοί», Γιώργος Γιαννόπουλος / Richard Clogg (ed.), *Η Ελλάδα κάτω από στρατιωτικό ζυγό*, Παπαζήσης, Athens 1976, p. 252-253. Petros Markaris, «Οι επιπτώσεις της δικτατορίας πάνω στο πολιτιστικό κίνημα» in newspaper *Η Αυγή*, 30 July 1978.

<sup>20</sup> Kotanidis, *Όλοι μαζί, τώρα!*, p. 286-291.

<sup>21</sup> Although the Elefthero Theatro obtained its business licence in January 1973 -the general partnership company of «G. Kotanidis O.E.» operating as «Elefthero Théatro» was founded on 19 January 1973 (a copy of this contract was given to me by Lila Maraka along with other archive

materials of the Elefthero Theatro)- the company disbanded in the summer of the same year due to political disagreements between its members. Only five actors (Nikos Skilodimos, Giorgos Sabanis, Kostas Arzoglou, Ivonni Maltezoú, Anna Panagiotopoulou) remained from the original 31 and six new members joined the ensemble for the first time (Stamatis Fassoulis, Dinos Liras, Nena Mendi, Smaragda Smyrnaíou, Kostas Styliaris, Mimis Chrissomallis). These 11 actors (apart from K. Styliaris) remained at the company's core until its final dissolution in 1979. Giorgos Kotanidis, who was one of the company's members who temporarily walked out in 1972, and Lila Maraka, professor at the Theatre Studies Department of the University of Athens and former collaborator with the company, told me that the actors who abandoned the Elefthero Theatro had been giving priority to the company's political agenda rather than to its theatrical goals. Those who left

artistically and politically through the drastic dramatic form of the revue, which was in decline. How did a company with such high artistic ambitions, which rejected traditional theatrical rules and which from its second production operated on the basis of collective direction and the alphabetical listing of all the contributors to its performances, decide to work on a commercial theater genre, based on a cast of leading stars?

The main subversive goal of the show that was the revue itself and the theatrical system that operated it at that particular time provided the answer to that question. As regards revue companies, they represented the norms of the capitalist structure of society:

The box office, the producer, the star actor and the supporting star compose a network that has left a strong mark on the language of revues ... That kind of power structure supports any commercial system; not only that of the revue but also every theatrical show, every collective art form, and life in general. It is a reflection of the social system.<sup>22</sup>

According to Elefthero Theatro, the existing structures of theatrical production had resulted in the decline a theatrical genre which had «massive appeal, the only one that had evolved, for over a century, in Greek territory». Considering all other theatrical genres present on the Greek stage «as imported or imitations (boulevard, for example), on the one hand, or as irrelevant to Greek social reality on the other»<sup>23</sup> the group believed that it could offer a theatrical revue production based on the actor and his immediate interaction with the viewer. Following this strategy, the group remained loyal to its own theatrical style expressed in its previous, epic-type performances, which were in many ways similar to those of a revue;<sup>24</sup> they consisted of short scenes, stylized acting, dancing and singing parts.

### **...και συ χτενίζεσαι and political satire**

The text I restored from the audio recording<sup>25</sup> of one of the 130 performances<sup>26</sup> of the ...και συ χτενίζεσαι show includes ten sketches with singing parts and three

were replaced by actors with more theatrical than political ambitions. As the revue was distinguished for its theatricality rather than its politics, among the performers of that historical show were some of the first-rate stars of the present theatre scene in Athens. Those oral informations were included by Giorgos Kotanidis to his autobiographical book, Kotanidis, *Όλοι μαζί, τότε!*, p. 291-2 and 516.

<sup>22</sup> Elefthero Theatro, «Η ελληνική επιθεώρηση και το «Κι εσύ χτενίζεσαι»», in the annual magazine *Χρονικό '73*, p. 204.

<sup>23</sup> Elefthero Theatro, *ibid.*

<sup>24</sup> The group carried out thorough research in order to reveal the revue's past. This is evident from the small preface and the fragments of

revue scripts from the beginning of the twentieth century that were included in the show's program. This research became the basis for the very important edition on the subject by Handjipantazis and Maraka mentioned above.

<sup>25</sup> During research for my final M.Phil dissertation, entitled *The Theatrical Revue of the Elefthero Theatro* (Athens: Department of Theatre Studies, 2000), I met the composer and collaborator of the company, Giorgos Papadakis. I restored the scripts of the company's theatrical revues after he courteously provided me with a copy of his invaluable audio archive.

<sup>26</sup> Peggy Kounenaki, «Ελεύθερο Θέατρο: χαμπή ή αδιέξοδο», in the magazine *Θεατρικά* 19-22 (1978), p. 13-19.

individual songs. There is one sketch and one song written by George Skourtis, another sketch by Bost, and another song written by Dinos Sideridis. All the remaining acts were written by the actors. This was the first performance in which the company assumed all the artistic responsibility, not only as directors of the show but also as playwrights.

The preventive censorship measures imposed by the dictatorship on every public show affected the satiric goals and the general style of the performance. Comparing the taped performance with the acts announced in the show's program, the effect of preventive censorship becomes clear. Four sketches, «Διαδόσεις ... Διαδόσεις» («Rumors ... Rumors») by George Skourtis, «Κάτι μέσα μου έχει μείνει», («Something Inside Me Remains (unchanged)») by the group, and the acts written by Kostas Mourselas «Φαυλοκράτες» («Libertines») and «Το συμβούλιο συνεδριάζει» («The Council is in Session») are not included in the recording. According to contemporary reviews, the first two were performed for some time while K. Mourselas's acts never made it to the stage.<sup>27</sup>

There are researches that supports the view<sup>28</sup> that, between 1967 and 1974 theater companies were unable to perform new, politically critical Greek plays or theatrical revues without interdiction or the violent shut-off of their productions. In this matter, Konstantza Georgakaki provides evidence that after 1970 there were revue shows that openly addressed against the regime despite the preventive censorship and despite the consequences, although at the beginning of the regime the writers were rather reluctant or in other cases fully supportive of the establishment.<sup>29</sup> As ancient drama and the tragic heroes of Aeschylus, Sophocles and Euripides became vehicles for intellectual mobilization and resistance,<sup>30</sup> the

<sup>27</sup> Both Kostas Georgousopoulos (newspaper *To Βήμα*) and Tonis Tsirbinos (newspaper *Τα Σημερινά*, 14 July 1973) mentioned that the acts written by Kostas Mourselas were never performed. However, while Tonis Tsirbinos questioned why the company did not inform the audience of the reasons behind the exclusion of those acts from the show, Kostas Georgousopoulos rather openly declared that the acts were cut by the censors, saying: «The show's program announced two acts written by K. Mourselas. They were not performed. Whoever asks why, he does not understand, he is combing his hair», Kostas Georgousopoulos, «...και συ χτενίζεσαι», *Κλειδιά και κώδικες θεάτρον 2*, Εστία, Athens 1984, p. 91-95 (first published in newspaper *To Βήμα*, 22 June 1973). Konstantza Georgakaki managed to find the report of the preventive censorship committee where all the necessary cuts and the proposed changes were recorded. In that report, the acts «The council is in Session» and «Libertines» was fully cut and the acts «Portuguese Washerwomen»,

«Asia Minor», «Pax Americana» (entitled in the report as «Musical Intermission») and «One Learns Fairytales from Children and Madmen» suffered minor cuts and sporadic alterations. In the report, we read about three acts, named «Επίκαιρα» (Newsreel), «Η εφημερίδα» (The Newspaper) and «Θαλασσινό παραμύθι» (Sea Fairytale) that obviously were never played as they were never mentioned other in the playbill or in the theatrical reviews. Georgakaki, *Βίος και πολιτεία μίας γηραιάς κυρίας*, p. 46-47.

<sup>28</sup> Platon Mavromoustakos, «Άτακτη σκηνή και Ελεύθερο Θέατρο», in the newspaper *Η Καθημερινή-Επτά Ημέρες*, 5 April 1998, p. 19-21 and Gonda Van Steen, «Playing by the Censor's Rules? Classical Drama Revived Under the Greek Junta (1967-1974)», *Journal of the Hellenic Diaspora* 27/1-2 (2001), p. 133-194.

<sup>29</sup> Georgakaki, *Βίος και πολιτεία μίας γηραιάς κυρίας*, p. 49, 68 and 73-77.

<sup>30</sup> Van Steen, «Playing by the Censor's Rules?», p. 149ff.

Elefthero Theatro tried to circumvent the obstacles of preventive censorship and to build up a politically satiric language by converting the cultural and social aspects of Athenian life into political issues. This choice was very similar to the way the company confronted the sociopolitical process in Greece. The Elefthero Theatro believed that the lifestyle of the petite bourgeoisie had contributed to the country's political degeneration.<sup>31</sup>

The show's title makes evident its main satirical goal; it is aimed not at the dictators, their collaborators, the king, or at other political issues of 1973,<sup>32</sup> but at the viewer himself. The main subject of the theatrical revue is introduced by the group in the opening act. Through an exercise in style<sup>33</sup> based on the traditional introductory speech in verse, the typical presenter (the compere) is ridiculed by uttering nice rhymes devoid of any content:

(verse)           Μες την Αθήνα τη δική μας  
                           τη μεγάλη, την τρελή  
                           ένα θέαμα ωραίο  
                           εσκεφτήκαμε να βγει.  
  
                           Ένα θέαμα δροσάτο,  
                           θέαμα δροσιά γεμάτο,  
                           τις καρδιές σας να δροσίζει,  
                           τη δροσιά να σας χαρίζει,  
                           που η καρδιά σας λαχταράει  
                           και με πάθος τη ζητάει.  
  
                           [In our Athens city  
                           the big, the mad and pretty  
                           a show smart and fine  
                           we though it might be right  
  
                           A fresh show  
                           Show full of freshness  
                           A fresh for your heart  
                           To give you fresh

<sup>31</sup> The view that the Americanization of popular culture from 1954 to 1967 enabled the overthrow of the democratic establishment would be fully developed in the company's 1976 production *Το τραμ το τελευταίο* (*The Last Tram*).

<sup>32</sup> 1973 was an explosive year for Greece. An economic crisis at the beginning of the year (30% inflation) led to a rise in the cost of raw materials and general dissatisfaction. The Greek political issue attracted international interest. In February, the law students revolted. The establishment reacted violently in suppressing the revolt and ordered the conscription of all male students, who up to then had the right to postpone their military service until after

graduation. In May, a Navy revolt failed. In June, the King, who was living abroad, was accused of organizing a plot among military officers. A presidential parliamentary republic was declared after the Junta staged a constitutional referendum. Elections were promised for 1974. Richard Clogg, *Σύντομη Ιστορία της νεότερης Ελλάδας: από την παραγωγή και την πτώση του Βυζαντίου μέχρι το 1985*, Καρδαμίτσας, Athens 1999, p. 284-287 and Apostolos Vakalopoulos, *Νέα Ελληνική Ιστορία 1204-1985*, Βάνας, Thessaloniki 1998 (15th ed.), p. 457-458.

<sup>33</sup> Kostiou, *Εισαγωγή στην ποιητική της ανατροπής*, p. 208.



As your heart wants it  
And with passion asks it.]

The «compere» by using slang in order to communicate more directly with the audience, inserts secret meanings in the verse that could be considered strange or even suspicious by the censor resulting in the rhyme's loss

(verse) Στην Αθήνα, στην Αθήνα την καψούρα  
στην Αθήνα την ...ε...ε...  
(το πιάνει απ' την αρχή)  
Στην Αθήνα, την καψούρα  
στην Αθήνα την ...ε ... την φαγούρα, θολούρα, σαβούρα, πατσαβούρα...  
όχι ...ε ... μουρμούρα,  
άσπρα μούρα, μαύρα μούρα, μούρα, μούρα, μου... όχι.

[In Athens, lovestrung Athens  
In Athens ....hm...hm  
(from the beginning)  
In Athens, lovestrung Athens  
In Athens, hm.... Itchy, misty, shitty, binny  
No... chatty  
White berries, black berries, black berries, be... no].

After his futile attempts to say something meaningful, the compere calls the whole cast on stage to perform the opening song (fig. 3):

(verse) Ένα, δύο, τρία (οι άντρες)  
στήθος (οι γυναίκες)  
ένα, δύο, τρία (οι άντρες)  
μπούτι (οι γυναίκες)  
ένα, δύο, τρία (οι άντρες)

Όλα ωραία και καλά  
κι εμείς απόψε τραλαλά  
στο Άλσος να δροσίζεσαι,  
εδώ ο κόσμος καίγεται,  
και συ χτενίζεσαι.

[One, two, three (men)  
Teats (women)  
One, two, three (men)  
Thighs (women)  
One, two, three (men)

[All are great and all is fine  
Tonight, together, we are high  
In Alsos you are having a night off  
While our world is of control  
you want to brush all off].



Fig. 3. The opening song

Photo: Inomenoi Photoreporters. Courtesy Ergo Publications

Through the verbal irony of the song's lyrics, which exaggerates the emphasis a typical revue dancing act gives to beautiful female body features, the company uses a well-known traditional expression («the whole world is burning and you're combing your hair») and, through understatements aimed at the audience, satirizes the spectator's hypocrisy, who remains satisfied with light and harmless summer shows, and the hypocrisy of the actors themselves who take part in «useless» artistic endeavors. The aim is not to deal with the irrational political situation the country has been experiencing for the past six years but to expose the political inactivity of the citizens. This stanza was interpreted on the show's poster with artistic eloquence (fig. 1): a finger pointing outwards over bodiless, dancing legs, implying faceless indifference. The shallow theatrical outing is identified as a characteristic of middle-class viewers who think that by safeguarding their small individual happiness, they can escape the cruel sociopolitical reality. As a contemporary theatre reviewer accurately pointed out:

Satire is presented to the audience; if the audience understands it, it must be returned to the actors and playwrights upon leaving the theater. The audience 'brushes aside' burning political issues by going to the theater. The company 'brushes them aside' through acting. If only as a concept, what happened in Pangrati is first-degree satire.<sup>34</sup>

This concept evolves over a series of acts that castigate the petite bourgeoisie for their morals and dreams of wealth and social ascent, especially in «Από μικρό

<sup>34</sup> Georgousopoulos, «...και συ χτενίζεσαι», *Κλειδιά και κώδικες θεάτρου...*, p. 94.

κι από τρελό μαθαίνεις παραμύθια», («One Learns Fairytales from Children and Madmen»), «Σοφία» (a name meaning wisdom), and «Η επιστολή», («The Letter»). All these three sketches display the satirical mechanisms belonging to the techniques of incongruity, pretence and surprise, as defined by the Feinberg classification.<sup>35</sup>

In the sketch «Από μικρό κι από τρελό μαθαίνεις παραμύθια» (Part Two, second number) in particular, which uses the technique of unexpected logic, the Elefthero Theatro raises the issue of the situation of men and women in Greek society and on the relevant advice given to youth:

**Λιλίκα:** [...] Μου λέει, λοιπόν, η μαμά μου ότι αυτό το πράμα (την παρθενία της) πρέπει να προσέξω πάρα πολύ για να μην το χάσω. Γιατί θα το πουλήσουμε πολύ ακριβά. Άμα μεγαλώσω όμως. Όχι τώρα. Αργότερα. Ό,τι άλλο θέλω, λέει, ας το χάσω δεν πειράζει. Ό,τι μπορείς να φανταστείς. Μπορείς; Α, μπορείς.

**Αγόρι:** (με την παιδική φωνή) Εμένα να δεις τι ωραία παραμύθια μου λέει ο μπαμπάς μου. Μου λέει εμένανε ο μπαμπάς μου να μην μπλέξω. Να τελειώσω, λέει, πρώτα το νηπιαγωγείο, το δημοτικό, το γυμνάσιο, το πανεπιστήμιο, το στρατιωτικό, να κάνω καριέρα και μετά, λέει, έχω καιρό. Πού τον έχω;

[**Lilika:** [...] My mother says that I must be very careful not to lose this (meaning her virginity and showing her crotch). She says that we will sell it for a very high price. But not now. Later. When I grow up. If I lose anything else, it doesn't matter. Anything you can think of, can you think of anything? Oh, I'm sure you can!

**Boy :** (with a childish voice) And my father is telling lots of beautiful fairytales. He says to me not to get in trouble. My father says I must first finish kindergarten, elementary school, high school, college, military service. I must build up my career and then, he says, I have time for trouble. Where is it?]

In addition, the Elefthero Theatro deals with the dream of social elevation. In the female solo act entitled «Sofia», we hear about the stormy life of an ordinary girl who has come to Athens from the country to try her luck. The act consists of a non-stop monologue interrupted by quatrains sung by an actress. Text and lyrics resound with the clear influences of Kostas Tachtsis's *Το τρίτο στεφάνι*, (*The Third Wreath*).<sup>36</sup> The satirical techniques of contrast and unmasking<sup>37</sup> serve to ridicule lower middle-class female dream of social advancement. The name of the heroine itself is in direct contradiction to what she recites. Sofia (meaning wisdom) considers herself to be wise since she has managed to survive, even

<sup>35</sup> Kostiou, *Εισαγωγή στην ποιητική της ανατροπής*, p. 71-85 and 89-103.

<sup>36</sup> Giorgos Kotanidis reveals that Tachtsis' novel was among the readings of the company. Kotanidis, *Όλοι μαζί, τώρα!*, p. 376.

<sup>37</sup> Kostiou, *Εισαγωγή στην ποιητική της ανατροπής*, p. 158.

though her chosen avenue for socioeconomic upward mobility has a very weak link with the general moral code.

Applying once again the technique of unexpected logic, the opportunism of a whole generation of women who ignore their personal sentiments for the sake of economic prosperity and transient social recognition is ridiculed:

(verse)      Κι η ζωή μου στην Αθήνα  
                   κύλαγε όμορφα και φίνα  
                   Τώρα είμαι Δεσποινίς  
                   μα του χρόνου θα 'μαι Μις.  
  
                   [And my life in the city  
                   Rolled just well and all are pretty  
                   Now I am just a chick  
                   But next year I'll be Miss].

The standalone song «Η επιστολή» (The letter, Part One, third act) is a parody of the polite letter-writing style, characteristic of unmarried young women of marriageable age. The text is organized in quatrain verses which contain typical phrases of such correspondence and types of *katharevousa*. Moreover, it includes the common questions asked about wedding plans and the potential for social advancement and professional promotion of their fiancés or husbands.

Continuing this polemic through the sketches «Εσύ το παίζεις;», (Do you Play (with) It?), a pun referring to gambling and masturbation, «Οι πλύστρες της Πορτογαλίας» (Portuguese Washerwomen), and «Από μικρό κι από τρελό μαθαίνεις παραμύθια» the company seeks the audience's disposition to every method the regime uses to achieve intellectual stultification, referring in particular to soccer matches, public gambling and, naturally, television.<sup>38</sup>

The title of George Skourtis's «Εσύ το παίζεις;» (Part One, second act) derived from the advertising campaign that Pro-Po, the Greek football pools, ran for a period. Twisting the typical phrase «Εσύ παίζεις;» (Προ-πό) [Do you Play? (Pro-Po)] by inserting a pronoun creates a direct insinuation to male masturbation. Do men masturbate by placing bets at the state-run betting offices and are they indifferent to everything else? The following extract is a satirical take on a gambler's priorities as well as on the new meanings that certain words acquired in the context of contemporary daily life of gambling:

- A:** [...] Εδώ μέσα (κρατά ένα βιβλίο) βρίσκονται γραμμένα όλα τα μυστικά της προγνωστικής επιστήμης. Τα πάντα για το σύστημα!  
**B:** Ποιο σύστημα; Το κοινωνικό;!

<sup>38</sup> Television started making programs in and broadcasting them from military camps shortly before the establishment of the Colonel's Junta. The establishment used the new media as a tool for manipulating the public, through controlled everyday informative and entertainment

programs focused on the worship of the military, consumerism and Greco-Christian ideology. The first steps of Greek television were presented vividly in the well-known film *Λούφα και Παράλλαγή*, (Loafing and Camouflage), directed by Nikos Perakis (1984).

- A:** Μωρέ ποιο κοινωνικό; Μωρέ ποιο κοινωνικό και πράσιν'άλογα; Κοινωνικό... Όλο αυτό έχεις στο μυαλό σου. Κοινωνικό, το κοινωνικό... Σου μιλάω για ΤΟ σύστημα, για το ΕΝΑ ...
- B:** Ναι;
- A:** ... για το ΔΥΟ ...
- B:** Ναι;
- A:** ... και για το ΧΙ που σε κάνει πάμπλουτο. Με παρακολουθείς;
- [A:** [...] In here (he is holding a little book) are written all the secrets of forecast science. All about the system!
- B:** What system? The social one?
- A:** The social system? What social system? That's bull shit! The social system! Is that all you have on your mind? The social system? I am talking to you about the ONE...
- B:** Yes;
- A:** ... the TWO...
- B:** Yes;
- A:** and for the X that can make you a rich man. Do you follow me?]

Note how the two men talking about the rules they must follow to forecast soccer results slip into a discussion about the social system. The disregard of «A» for everything concerning politics reflects the indifference of citizens to the dictatorship and their remaining silent for six years.

The theme of the sketch «Οι πλύστρες της Πορτογαλίας» (Part One, last act) (fig. 4) is also derived from a commercial of the time, a television advert for hand-wash powder. The advert contained the motto «Η Θεία Όλγα ξέρει» (Aunt Olga Knows Best).<sup>39</sup> In the commercial's scenario, Aunt Olga was a sergeant in command of a female regiment, who, dressed in army uniforms, were washing clothes with the new powder.<sup>40</sup> The number's title, as well as its lyrics, make reference to the familiar commercial, creating a whole satirical allegory; the laundry girls are washing and hanging out to dry not clothes but the wrongs of the country. Politically hard hitting, it was named «Οι πλύστρες της Πορτογαλίας». Portugal was also under dictatorship<sup>41</sup> and, despite using this simple analogy, the sketch seemed to have escaped the censor.<sup>42</sup>

In the sketch «Από μικρό κι από τρελό μαθαίνεις παραμύθια» (fig. 5), the title of which is based on a well-known traditional proverb, what is true and what is false is checked through the perception of reality that two small children gain from the social mechanisms of manipulation, such as schooling and television viewing. Using

<sup>39</sup> This particular commercial gave rise to the title of a whole theatrical revue that same summer. See note 57.

<sup>40</sup> Picture of the tv commercial in: Filimon Pappolyzos/Kostas Martzoukos, *Hellads: Η Ελλάδα μέσα από τη διαφήμιση (1940-1989, Όμικρον*, Athens 1997, p. 162.

<sup>41</sup> Portugal was under dictatorship for almost fifty years (1926-1974) ruled mainly by Antonio de Oliveira Salazar (1932-1968). [https://en.wikipedia.org/wiki/Estado\\_Novo\\_\(Portugal\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Estado_Novo_(Portugal)) (accessed 12 Jan. 2018).

<sup>42</sup> In the report of the censorship committee, we read that only one phrase was deleted (Georga-



Fig. 4. «Οι πλύστρες της Πορτογαλίας»

Performed by (from left to right) Anna Panagiotopoulou, Smaragda Smirnaiou, Nena Mendi.  
Photo: Inomenoi Photoreporters. Courtesy: Ergo Publications



Fig. 5. From the rehearsals of the sketch «Από μικρό κι από τρελό μαθαίνεις παραμύθια»,  
performed by Anna Panagiotopoulou and Stamatis Fassoulis.  
Photo: Inomenoi Photoreporters. Courtesy: Ergo Publications

the technique of incompatible grouping, a characteristic form of satirical contrast, and a sub-category of the technique of incongruity in Feinberg's classification,<sup>43</sup> it shows that serials, commercials and soccer games are mixed up in children's minds.

The act «Ο Κομπέρ» (Compere) is also part of the Elefthero Theatro's attempt to show that the theatrical system is linked with the social system and how the decline of the former mirrors the fall of the latter. In this scene (Part One, sixth act) the company tries to criticize the social values of the time by taking a satirical approach to the revue's establishment and its weaknesses. In «Ο Κομπέρ» the Elefthero Theatro calls into question on stage the representative of commercial theatre. As the compere was the advertiser and promoter of the show, for the company, he expresses the tradition of the revue and he is a part of the show that aims simply to flatter and reassure the audience. «You have to be sure of yourself to have the ability to compromise, to cover up, to misquote, to get something from here and something from there, and to connect». The compere teaches the apprentice Dinos that the compere can patch up the gaps in the show and life, and that this is his way of living, both inside and outside of the theatre.

Through the compere's satire, the Elefthero Theatro satirizes social conformism and the act is, in its macrostructure, another satirical allegory. In the following segment, the compere is trying to summarize the rules that a good professional presenter must follow; he advises the young apprentice that a compere, like an advertiser, promotes not the products themselves but their image. Again using the technique of incompatible grouping, we are presented with a non-stop monologue filled with pronouns and conjunctions, a textual image of the compere's actions:

**Κομπέρ:** [...] Κοίτα να δεις η υπόθεση είναι μία: ούτε το 'να, ούτε τ' άλλο, αφενός μεν, αφετέρου δε, τόνδε, τήσδε, οσονούπω, τουλοιπού, ωχού βρε αδερφέ, συζήτηση θα κάνουμε, δε βαριέσαι, μπα.

[**Compere:** Look, how the things are: not this nor that, once you say "I" another time "Hi", whatever and whenever and what's so ever, no matter what, we won't talk it either, don't bother, ha].

The criticism of commercial revue for abandoning any effort for political satire<sup>44</sup> and for newly transforming itself into a big spectacle – a bad imitation of the American musical<sup>45</sup> continues with an act introduced by the compere entitled

kaki, *Βίος και πολιτεία μίας γηραιάς κνορίας*, p. 46) although in the number remained the phrase «Η CIA Όλγα ξέρει» (CIA instead of Aunt because in greek the two words are heard similarly).

<sup>43</sup> Kostiou, *Εισαγωγή στην ποιητική της ανατροπής*, p. 79.

<sup>44</sup> Lila Maraka documented the view that the revue cannot be considered as political theatre in the sense that the term is understood in the international literature today. Having a conservative ideological focus, the theatrical revue's

political satire was never critical of government decisions at any given point, especially during the middle of the dictatorship. Criticism came only after the Junta's downfall, in an attempt «to capitalize financially on the Greek people's sentiments towards the dictatorship, through lots of badly written, falsely politicized plays, which expressed resistance only after Junta had gone» Lila Maraka, «Η ελληνική επιθεώρηση ως πολιτικό θέατρο», p. 107-121.

<sup>45</sup> The decline of the traditional revue, according to

«Pax Americana». The title is both the name of a singer and her song and its lyrics criticize directly the political mentality of the USA which, claiming to be the world's peacemaker (in Vietnam, at that time), could only offer a culture based on the arms trade, drugs, and race discrimination. The satiric result is achieved through a parody of Broadway-style theatrical revue songs. The refrain at the beginning of every verse is rendered ironic through constant repetition and acquires various meanings. Undoubtedly all these are contrary to the melodic style and the performance of the song.

(verse) Ἦρθαν οἱ Ἀμερικάνοι.  
Ἄσπροι, μαύροι καὶ Ἰνδιάνοι.  
Δεν ὑπάρχουν διακρίσεις.  
Μην τολμάς ν' ἀμφισβητήσεις.

Ἦρθαν οἱ Ἀμερικάνοι  
μὲ καινούργιο πια χαρμάνι.  
Τώρα πια ἡ νεολαία  
θα τὴ βρῖσκει πιο ωραία.

Ἦρθαν οἱ Ἀμερικάνοι  
βγήκε ὁ μπεξαχτάς σεργιάνι  
καουμπόικα, χοροί  
καὶ τὸ ράντζο τοῦ Ριρί».

[The Americans arrived  
Indians, White and Black  
No discriminations mentioned  
Questions must remain unasked

The Americans arrived  
With a much much better blend  
The teenagers are shouting  
Now the fun will have no end  
The Americans arrived  
Loads of money in the purse  
Western, rock 'n' roll and dance  
Not to mention Riri's ranch.]

One act, Bost's «Μικρά Ασία» (Asia Minor), attempts to touch on the political actuality of the time. To avoid the constraints of preventive censorship, Bost combines the approach of disparaging comparison – a satiric mechanism belonging to the

one view, began when Fotis Metaxopoulos, dancer and choreographer at the Park Theatre, and later at the Delfinario Theatre, abolished the so-called golden rules of the genre, which were the final scene of the first act and the comic sketch in the second one. His dancing act became the core of the show. Diverse types of scenery were replaced by a single, impressive one. The stars performed a

solo act for 20 to 25 minutes. When the actors realized that they were being used as «barkers» for the show and that the main dancing act was the protagonist, they requested and received bigger wages, Sperantza Vrana, «Ἡ νέα επιθεώρηση», *Ἀ' Συνάντησης Ἡθοποιῶν: Ὁ ἠθοποιός καὶ ἡ σκηναϊκή πρακτική: Θέατρο Αθήναιων*, 27-30 *Απριλίον* 1987, ΣΕΗ, Athens 1988, p. 71-72.



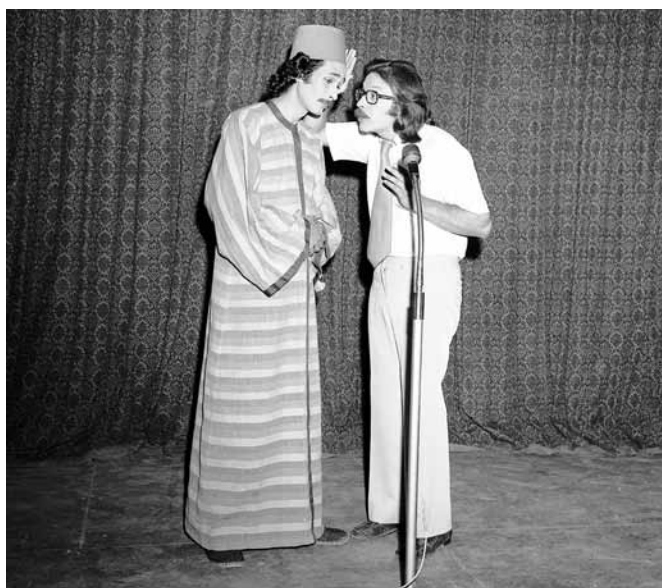


Fig. 6. «Μικρά Ασία», performed by Kostas Arzoglou (the Turk) and Kostas Stiliaris (the Greek).  
Photo: Inomenoi Photoreporters. Courtesy: Ergo Publications

technique of incongruity according to Feinberg's classification<sup>46</sup> – with the technique of irony by analogy, according to Muecke's modes of irony.<sup>47</sup> The sketch consists of an interview between two people, a Greek and a Turk (fig. 6). But it isn't the Turk who does all the questioning about the political situation in Greece, but the opposite. In that way, the company has the opportunity to refer to every negative issue: the gagging of the media («There is something wrong with your press», the Turkish man says to the Greek man, who is uninformed about events in Turkey); the interference of the army in political issues («If we had to elect one prime minister, a hundred generals would interfere,» the Turk says); the paper-only republic that the dictators promised to establish that summer («If a hundred men vote for one prime minister, that's is a republic, isn't it? And if it isn't, what is a republic?», the Turk wonders); the indifference of the Great Powers to the political situation in Greece («The Great Powers won't allow it. However, that's the reason the Sixth Fleet is here. Had a deviation from our constitution taken place, it would have been ready to interfere», the Greek says). Also, through the words of the Turk, the company speaks about the dependence of the country on the US, making a pun out of Ankara, the Turkish capital, a word which in Greek means anchor («Φοβηθήκαμε ότι αν άγκυρα εις Σμύρνην έριχνε, Άγκυρα πιέσεις θα είχε, και Αγκύρας πιεζομένης από άγκυρας,

<sup>46</sup> Kostiou, *Εισαγωγή στην ποιητική της ανατροπής*, p. 81.

<sup>47</sup> Kostiou, *ibid*, p. 165.

ανεξαρτησία μας περίπατον θα πήαινε», «We were afraid that if the US fleet dropped anchor in Smyrna's harbor, Ankara would feel pressed, and a hard-pressed Ankara by the anchor would easily abandon our independence», the Turk claims). The regime's opinion on education, as expressed during the then academic year, is also included («Schools are theaters of disturbance», the Greek says). The Elefthero Theatro comments on the obligatory conscription of all male students after the anti-regime protests at the Law School in February 1973 by talking about the equivalent conscription of Turkish students. Finally, it links the upcoming constitutional referendum to the country's economic situation over the previous six months. The act closes with the Turk singing an *amané*<sup>48</sup> that describes the dictator's right-hand man Pattakos as a bald vizier, and the deposed king as a patishah (a female princess). The last lyrics openly say that «κράτος γερόν και υγιές/προέρχεται με εκλογές/κάλπες όταν θα στήνονται/όλα τα άλλα λύνονται» («a strong and healthy state/springs from elections/when polls are planted/every problem can be solved»).

Using the same mechanism, the company castigates censorship itself and the Junta's propaganda through the sketch «Το τελευταίο Τανγκό» (The Last Tango). This scene depicts the desperate efforts of Marlon (Brando) and Maria (Schneider) (fig. 7) to cut the contested scenes from Bertolucci's *Last Tango in Paris* in order to ensure the film's release in Kurdistan, meaning Greece. To accomplish this, they try to insert into the film scenes from a television documentary about the development of the Kurdish (that is the Greek) economy. In an ironic manner, a sub-category of stylistically signaled irony according to Muecke,<sup>49</sup> a text is pasted into the film's dialogue that describes the running of a dairy farm in Kurdistan, from which the butter used in the film's most notorious scene is produced!

Next, the state's political propaganda becomes the satirical object through the technique of sexual undermining. As Bergson points out, in a comedy of words the laughter begins automatically when a word or a phrase usually used in its literary sense is used in its strict sense.<sup>50</sup> In the number with Marlon and Maria, the literary phrase «foreign finger», used by the regime to describe the communist danger threatening the country,<sup>51</sup> becomes flesh and bones, charged with sexual connotations, without losing its political meaning. The ambiguity of this phrase, an ironic mechanism,<sup>52</sup> preserves its political and sexual meaning, describing political life in Greece eloquently from both perspectives:

<sup>48</sup> «Amané» is a very slow and very sad type of song of Minor Asia. It begins with the word «Aman» that express the deep sorrow of the singer.

<sup>49</sup> Kostiou, *Εισαγωγή στην ποιητική της ανατροπής*, p. 170.

<sup>50</sup> Henry Bergson, *Το γέλιο: δοκίμιο για τη σημασία του κομικού*. Εξάντας, Athens 1998, p. 96 (first published in French in 1899).

<sup>51</sup> Though the establishment denied it, it was clear that the dictatorship was supported by the

USA, from the moment Nixon's administration decided to replace the American ambassador in Athens, Talbot, on the assumption that he was not well disposed towards the new regime, with Henry Tasca· Giorgos Roussos, «Το κράτος της Δεξιιάς», *Νεότερη Ιστορία του Ελληνικού έθνους 1826-1974* (vol. 7), Ελληνική Μορφωτική Εστία, Athens 1975, p. 612.

<sup>52</sup> Kostiou, *Εισαγωγή στην ποιητική της ανατροπής*, p. 106.



Fig. 7. «Το τελευταίο τανγκό» performed by Ivonni Maltezu and Kostas Stiliaris.  
Photo: Inomenoi Photoreporter. Courtesy: Ergo Publications

**(Μάρλον:** [...] Άκου να δεις πόσο πιο απλό είναι. Την ώρα που, όπως πολύ σωστά είπες, θα με ρωτήσεις “Κουρδιστανικός ή ξένος” εγώ θα σου απαντήσω: “Δεν υπάρχουν Κουρδιστανικοί δάκτυλοι. Όλοι οι δάκτυλοι εισάγονται από το εξωτερικό και κινούνται από έξω προς τα μέσα”.

**Μαρία:** Ααα!

**Μάρλον:** Τώρα ξέρεις. Οι δάκτυλοι είναι ξενοκίνητοι. Ε, κι εσύ θα μου κάνεις...

**Μαρία:** Αμμμμ. Έχω εμπιστοσύνη στα κουρδιστανικά χέρια.)

**[Marlon:** [...] Listen to how simple it is. When you will ask me, as you have just said, “Kurdish or foreign?” (meaning the finger), I will reply to you: “There are no Kurdish fingers. Every finger is imported from abroad and it is moving from outside to the inside”

**Maria:** Aaaa!

**Marlon:** Now, you know. The fingers are moved by foreigners. And you tell me...

**Maria:** Mmm! I have faith in Kurdish hands.]

### **The birth of a style: the language of the revue ...και συ χενίξεσαι**

Based on the above, it is evident that the Elefthero Theatro and the writers who collaborated with it tried on the one hand to get around preventive censorship and on the other to create a theatrical revue based on the actor and the script. This resulted in a particular usage of language that, while less clear than the usual revue, was more diverse and subtle. The different techniques used in each number have already

been mentioned. They availed of satire as well as irony and parody. The rhetoric of irony (in the introductory act and in the sketches «Οι πλύστρες της Πορτογαλίας», «Από μικρό κι από τρελό μαθαίνεις παραμύθια», «Μικρά Ασία», «Το τελευταίο τανγκό») and of parody (in the songs «Η επιστολή» and «Pax Americana» and in the presence of the compere) reappear in the script while, on the contrary, genuine theatrical satirical techniques, such as those of disguise and caricature, commonly used in other revues in order to ridicule well-known politicians and socialites as well as new forms of social behavior, are absent.

Forms of irony are contained in many extracts, enhancing satirical techniques again and again. In the sketch «Οι πλύστρες της Πορτογαλίας», where three women try to wash the country's «dirty laundry», the satiric approach to the «sterilization» of civil rights and the trivialization of the voting process under the rule of dictator Papadopoulos becomes obvious through the transformation of the voting registration document from a simple public paper into a symbol; it is also a souvenir of times past, an old photograph with emotional strength:

- Γ:** Εδώ που φτάσαμε, λέω, να τα βγάλουμε όλα στη φόρα.  
**B:** Ιι! Ακόμα κι αυτό μωρή!  
**Γ:** Κι αυτό.  
**A:** Μωρή, το εκλογικό σου βιβλιάριο! Δεν σε πονάει;  
**Γ:** Με πονάει, μωρή, ε πονάει. Αλλά μια ψυχή που είναι να βγει ας βγει.  
**A:** Ε και τι ψυχή έχει ένα παλιόχαρτο!  
**Γ:** Κοίτα πως ήμουν μωρή, κοίτα!  
**A:** Δαα!  
**Γ:** Κοίτα δροσιές! Κοίτα κάλλη!  
**A-B:** (τραγουδούν)

(verse) Μα τα κάλλη, μα τα κάλλη  
 δεν ξαναγυρίζουν πάλι  
 Σε γέλασαν Παρασκευούλα μου  
 σου είπαν πως θα ψηφίσεις μα δεν ψηφίζεται

- Γ:** Κι ούτε θα το ζητήσω – μη το νομίζετε.  
**A:** Ωραία χρόνια όμως εκείνα. Αλησμόνητα. Ιστορικές στιγμές.  
**Γ:** Βέβαια. Δεν ήταν μόνο που ψηφίζεις, έριχνες και τη βόλτα σου στο χωριό σου.  
**A:** Αχ, ναι.  
**Γ:**

(verse) Έβλεπες την μάνα σου,  
 το σχολειό σου,  
 την πρώτη σου αγάπη,  
 έριχνες και το φάκελο στην κάλλη.

- A:** Άνοιγες το φάκελό σου και δεν ήξερες ποιον να πρωτοδιαλέξεις.  
**B:** Τι φωτογραφίες, τι σαγόνια, τι μύτες και τι μέτωπα και τι φρύδια.  
**A:** Όλα τα καλούπια της γης εδώ μας είχαν μαζευτεί.  
**Γ:** Και διάλεγα εγώ.

(verse) Α-μπε-μπα-μπλομ-  
του-κη-θε-μπλομ  
-μπλμ-μπλομ,  
και σταύρωνα  
και με σταυρώνανε».

**[C:** In this point, we must come forward!

**B:** Iiii! Even that?

**C:** Even that!

**A:** Girl, your voting booklet? Doesn't it hurt you?

**C:** It hurts, it hurts. But a soul want to come out, I cannot stop it.

**A:** E, does a piece of paper have a soul?

**C:** Look at how young I was! Look!

**A:** Aaaa!

**C:** How young! How beautiful!

**A-B:** (*singing*)

(verse) But for the beauty  
There is no turning back  
They fool you, Voula  
Telling you to vote but it can be voted on

**C:** I won't ask for it – Believe me

**A:** Those days! Unforgettable! Historical moments!

**C:** Not only could you vote but you also went for a small visit to your home town.

**A:** Oh, yes.

**C:**

(verse) A visit to your mother  
Your teacher,  
your first lover  
a chance to be an honest voter.

**A:** You opened the envelope and you could not find what to select.

**B:** What pictures, what jaws, what noses, what foreheads and what eyebrows.

**A:** You could find any kind of face in our country; you could find it.

**C:** And I selected. Eeny-meeny-miney-moe.

I put a cross down and they crucified me.]

It is evident that the satirical allegory of washing is achieved through ironic ambiguity. The meaning of the verb «select» in the last five lines (nine in the original Greek text) has three interpretations: to select a candidate for prime minister, to choose men or to select somebody by chance. On the other hand, the word «σταυρώνω» (crucify) is used in its full sense, both strict and literary, in the same phrase. The unexpected combination of this ironic language with a voter's childish way of selecting the future ruler of the country reinforces the multi-significance of the line and its satiric sharpness. It is a characteristic example of how the company built up its satiric language based on ironic foundations.

A whole act, «Πάμπτωχος» (The Terribly Poor Man), is based on that concept. The title and the whole scene is aimed at changing the dominant cliché regarding class inequality, according to which the rich are not happy due to their multiple responsibilities and the poor are happy in the simplicity of their harsh everyday routine. On the stage are a rich couple, a man and a woman (fig. 8), dreaming of the life of common working people.<sup>53</sup> At one point, the man describes the true pleasure of monotonous work through an ironic mock-heroic description of the daily working life of an office employee:



Fig. 8. «Πάμπτωχος», performed by Giorgos Sabanis and Smaragda Smirnaiou. Photo: Inomenoi Photoreporter. Courtesy: Ergo Publications

**Αντρας:** [...] Ξέρετε τι δουλειές υπάρχουνε για έναν άνθρωπο, όλο ζωή και όρεξη, όπως είμαι εγώ; Εγώ δηλαδή, εγώ, θα μπορούσα να γίνω ακόμα και υπάλληλος! Να 'χω τα μολύβια μου, τα μολυβάκια μου, τις γόμες μου, τις πένες μου, τις ξύστρες μου, τα χαρτιά μου, τα μανίκια μου, τη ΜΗΧΑΝΗ μου! Να θέλω τρία πατώματα για να πάρω μία υπογραφή – και χωρίς ασανσέρ. Να δουλεύω σε ένα γραφείο με ογδόντα άτομα. Όχι όπως είμαι τώρα μόνος μου σαν κούκος. Να δουλεύω τόσο πολύ που να μην μου μένει καιρός ούτε για κατούρημα.

**[Man:** [...] Do you know what jobs are out there for a man eager to work, like me? I could even be an employee. I could have my pencils, my own

<sup>53</sup> I cannot refrain from pointing out the similarity to the lyrics of the famous pop song *Common People* composed, written, and performed by the

British pop group «Pulp» (album *Different Class*, Island, 1995).

little pencils, my erasers, my pens, my sharpeners, my papers, my sleeves, my typing MACHINE! I could go up three floors to get a signature and without even using the elevator. I could work in an office with 80 people. Not like now when I am alone like a jerk. I could work so hard that I wouldn't have time to go for a piss.]

The closing song is a parody of Doros Georgiadis's award-winning song<sup>54</sup> «Αν ήμουν πλούσιος» ( If I Was a Rich Man) which reminds us of the title song of the musical *Fiddler on the Roof*, with opposite lyrics.

The ironic usage of language is evident in the closing act, in the scene preceding the last piece of choreography. The actors who walked away from the Elefthero Theatro are criticized for their politically arrogant language, for wanting to show off their leftist commitment, no matter what:

**Κομπέρο:** Τι συμβαίνει, ρε παιδιά; Τι έχετε πάθει;

– Εσείς;

**Κομπέρο:** Τι εμείς;

– Εσείς τι έχετε πάθει;

**Κομπέρο:** Εμείς; Εμείς τι;

– Αφήστε το εμείς, εσείς, αυτοί.

– Εδώ δεν είναι το προοδευτικόν θέαμα;

**Κομπέρο:** Προοδευτικόν θέαμα είπατε; Έχετε άποψη.

– Τιμή μας και καμάρι μας.

**Κομπέρο:** Μπα; Σοβαρά ; Και ποια είναι;

– Η άποψη;

**Κομπέρο:** Η άποψη. Για ν' ακούσω.

– Νααα (πέφτει μούντζα από όλους)

**Κομπέρο:** Για σταθείτε, ρε παιδιά. Θέλετε να κάνουμε διάλογο; Δεν νομίζω να ναι κατάλληλος ο χωρόχρονος.

**Όλοι:** Ποιός;

– Ποιος; Τι 'πε;

**Κομπέρο:** Ο χωρόχρονος.

– Χωρόχρονος. Δεν κατάλαβες;

**Κομπέρο:** Εξάλλου δεν ενδιαφέρει ούτε τους θεατές μας. Ενδιαφέρει; Δεν σας ενδιαφέρει. Λοιπόν, τι θέλετε;

– Να παίξουμε.

**Κομπέρο:** Να παίξετε; Τι να παίξετε;

– Νούμερο!

**Κομπέρο:** Νούμερο; Τι νούμερο;

– Επιθεωρησένιο!

**Κομπέρο:** Α! Για ν' ακούσω;

– Τι ν' ακούσεις;

**Κομπέρο:** Το θέμα.

– Πατί;

<sup>54</sup> Doros Georgiadis won in 1972 the first prize in the Thessaloniki's Festival Song Contest with

the song «If I Was a Rich Man». <http://goo.gl/w9RKBP> (accessed 12 Jan 2018)

**Κομπέρο:** Ε, να δω αν μας εκφοράζει, αν έχει θέση στο θέαμά μας.

– Ααα.

– Α μάλιστα.

**Κομπέρο:** Για σταθείτε, βρε παιδιά. Ένα νούμερο πρέπει να έχει, να 'χει ορισμένες δομές, να 'χει ...

– Τι να 'χει, τι να 'χει; Δομές;

**Κομπέρο:** Δομές.

– Έλα δω.

**Κομπέρο:** Ε;

– Έλα δω να σου 'πω κάτι.

– Σκύψε

– Για σκύψε.

– Ει, όπ! (τον πετάνε εκτός σκηνής)

[**Compere:** Hey, boys and girls, what's happening?

– You?

**Compere:** Us, what?

– What's happened to you?

**Compere:** Us? What us?

– Leave it! Me, you, them!

– Is that the theater of the avant-garde?

**Compere:** Did you say... avant-garde? You have a point!

– We are honored

**Compere:** Well, seriously? And what's your point of view?

– Our view?

**Compere:** Your point of view. Let me listen to it.

– Here you are (they provoke him with a funny gesture)

**Compere:** Hold on, kids. Do you want to talk about it? This not the right space-time continuum.

– What?

– What did he say?

**Compere:** The space-time continuum.

– Space-time continuum. Don't you understand?

**Compere:** However that does not interest our audience. Do you interest? No, you don't. Well, what do you want?

– To act

**Compere:** To act? What do you want to play?

– An act.

**Compere:** An act. What act?

– A revue act.

**Compere:** Ok. Let's listen to it.

– What do you want to hear?

**Compere:** I want to know the subject.

– Why?

**Compere:** To see if we can place it in our show, if it represents our company.

– Aaah.

– Yes, yes.

**Compere:** Hold on, fellows. An act must have some structure, must have...

– What? Structure?



**Compere:** Structure.

– Come here.

**Compere:** E?

– Come here. I want to tell you something.

– Bow.

– Bow.

– Hop! (and they kick him off the stage)]

The satirical structure of the script, with the methodology I presented above using specific examples, produces a relevant acting style. We must not forget that this text was not written to be read and its satiric target is accomplished by being performed on stage. The actors of the Elefthero Theatro adopted a way of acting that reflects, in a certain way, the daily behavior of thinking citizens who were afraid of the informers who followed them wherever they went and who wrote down whatever they said.

Everything must be said or shown in a special way that reveals little but means much more. The actors succeed in that by performing the dialog as an ordinary one without emphasizing its satiric content. Their studies at the Drama School of the National Theatre were a training session on the theatre of speech. Their acting approach was based on the rhythm of the text and not on the psychology of the hero they were attempting to interpret.<sup>55</sup> A star of the post-World War II revue, Speranza Vrana, describes the differences that she could detect between the company's acting and that of the performers of the traditional revue, highlighting the main characteristics of the Elefthero Theatro's special way of acting:

The actors performed the texts in a special way! A very straight one, without big expressions, without flexibility, like having a discussion, in a styled way, in a prose style! Elements of the performing art of the old revue actors and the communication with the audience do not exist. They perform their act like a prose text. They speak their brilliant texts without stopping on the «peak» to give the audience the chance to laugh and applaud. They also sing a song at the end and finally walk out. They do not greet the audience at the end of their act.<sup>56</sup>

In addition, the show did not conform with the given standards of the revue productions of the time. The company itself sang and danced the acts. No dancing troupes or famous singers were involved in the show, which was common practice for revue productions of the time.<sup>57</sup> The scenery, costumes and the setting of the

<sup>55</sup> The course program of the Drama School of the National Theatre focused on training competent actors for ancient Greek tragedy in order to continue the Theatre's tradition of reviving ancient Greek drama.

<sup>56</sup> Vrana, «Η νέα επιθεώρηση», p. 73-74.

<sup>57</sup> In the summer of 1973 the theatrical revue entitled «Η Θεία Όλγα ξέρει» (Aunt Olga

Knows Best) written by Papadoukas, Karagiannis, Kabanis, and Makridis and performed in Metropolitan Theatre by the Leivaditis-Dor-Stavridis company, consisted of ten acts and five dancing interludes, performed by the Stafford Show ballet troupe. The Broyer Sisters, Dakis, and Sakis Panikolaou sang (Archive of the Theatrical Museum, show program, list of cast). In the theatrical

area around the small summer theatre of Alsos Pagratiou reinforced the satiric effectiveness of the acted or sung word. Chronis Botsoglou, who had the main artistic responsibility<sup>58</sup> and few if any technical means at his disposal, not only designed the sets but also decorated the surrounding area accordingly, fulfilling the primary goal of the Elefthero Theatro that «the show was to go beyond the screen and to unfold over the audience».<sup>59</sup> He placed parodies of advertising stands in between the audience and decorated the stage with a pink organza curtain, an aesthetic dissonance on the shallow and unequipped open-air stage. He decorated every act with one or more flat screens showing pictures that underlined the main subject of each. For example, in «Οι πλύστρες της Πορτογαλίας» scenery, costumes, and props help the audience to understand, beyond any doubt, that the sketch is set in Greece and not in Portugal. The sets reproduce the kitschy Greek-Christian aesthetics of the dictatorship with visual eloquence; the entrance to the house with the dirty laundry is represented by a gate in the style of Greek Classic era, its arch ornamented with three stickers depicting angels, along with green leaves and Ionian capitals and columns. The costumes, a compilation of texture and colors and feather hats, reflect the cultural and political confusion presented in the sketch (fig. 4).

Also in «Το τελευταίο τανγκό», the organizational axis of the stage and costume design is based on satirical hyperbole in combination with ironic undermining (such as in Marlon's tiger underwear and the gigantic, restricting X's on Maria's breasts) (fig. 7).

In «Ο αναποφάσιστος» (The Indecisive), a silent act with an indecisive citizen standing in front of three polling booths, the absence of language is complimented by the domination of the color white. These elements, in association with the music commentary, point out the political dead-end represented by the upcoming «virtual» referendum election (fig. 9).

The improvised costumes, assembled from the wardrobes and chests of drawers of group members,<sup>60</sup> were parodies of the luxury outfits used in mainstream revues.

revue «Η Ελλάς ξαναψηφίζει», (Greece votes again) written by Giorgos Lazaridis and Napoleon Eleftheriou, staged at the Bournelli Theatre, Vangelis Seilinos's ballet danced at the beginning and at the end of the show and presented two independent dancing acts (Archive of the Theatrical Museum, show program, list of cast). In the theatrical revue «Βάλε κι εσύ ένα καπέλλο ...Μπορείς» (You Can Put on a Hat as well) by K. Nikolaidis and E. Lymberopoulos, staged at Park Theatre by the Konstandara-Moustaka-Gioulaki company, a dancing group opened and closed the two parts of the show. (Dimitris Papadopoulos, «Ανθής του ελληνικού θεάτρου: τρεις επιθεωρήσεις χαλούν κόσμο στην Αθήνα» in the newspaper *Μακεδονία*, 12 July 1973). See also the relevant

chapter at Georgakaki, *Βίος και πολιτεία μίας γηραιάς κωμίας*, p. 109-120 and p. 136-145.

<sup>58</sup> The printed program and the theatre decoration were compiled with the collaboration of Giorgos Triantafyllou.

<sup>59</sup> Sonia Zaharitou-Katsadioti, «Το "Ελεύθερο θέατρο" στο Άλσος Παγκρατίου», in the magazine *Πάνθεον*, 18 May 1973, p. 83.

<sup>60</sup> In an interview on 26 March 2002, Anna Panagiotopoulou told me that most of the female costumes of the performance came from her aunts' wardrobes. In order to demonstrate to me the limited resources of the production, she revealed that the feather of their hats were fixed onto metal dariole moulds used for making crème brûlée!



Fig. 9. «Ο αναποφάσιστος», performed by Mimis Chrisomallis.  
Photo: Inomenoi Photoreporter. Courtesy: Ergo Publications

As regards the music, a decisive feature in any theatrical revue, it was written by Loukianos Kilaidonis, a skilled satirical composer, who parodied known rhythms and made ironic usage of recognizable musical motives.

### Critical reception

The theater reviewers of the time were generally positive in their reviews of the show and were particularly impressed by the satire offered by the spectacle. The satire was characterized as «keen and joyful, with floods of euphoria from the youth»,<sup>61</sup> «up-to-date, accurate, fun and affording painless laughter»,<sup>62</sup> «brilliant»,<sup>63</sup> and being accompanied by «a carefully written text».<sup>64</sup> The most constructive review of all underlines brilliantly the concept that lay behind the show's texts:

«Well, what is political satire? Superficial or deep? Some references, even daring, to actual political events, some characterizations, even daring, that ease the audience's tension? Or a deep cut on the social structure and on the causes that provoke some events, even if these are not political?»<sup>65</sup>

<sup>61</sup> Irini Kalkani, «Νεανική σάτιρα: "...και συ χτενίζεσαι!"», in the newspaper *Απογευματινή*, 6 August 1973.

<sup>62</sup> Babis D. Klaras, «Και συ χτενίζεσαι...», in the newspaper *Βραδυνή*, 30 June 1973.

<sup>63</sup> [Tasos Lignadis], «"Κι εσύ χτενίζεσαι", στο Άλσος Παγκρατίου: όταν η επιθεώρηση είναι

κέφι και ποιότητα μαζί», in the magazine *Επίκαιρα* 255, 22 June 1973, p. 46.

<sup>64</sup> Soula Alexandropoulou, «Το "Ελεύθερο Θέατρο" σε νέα εξόρμηση: "Κι εσύ χτενίζεσαι..."», in the magazine *Φαντάζο*, 3 Ιουλίου 1973, p. 8.

<sup>65</sup> K.Georgosopoulos, «...και συ χτενίζεσαι», *Κλειδιά και κώδικες θεάτρων*, p. 93.

On the other hand, two negative reviews disregard the kind of satire introduced by the Elefthero Theatro, dismissing it as «intellectual [and] full of theory»<sup>66</sup> and as «lacking relevance».<sup>67</sup>

Before moving to express some conclusions, I feel that we must take into account the view of the theatre critic Thodoros Kritikos (alias Theodoros Handji-pantazis, a specialized scholar of the revue). This was expressed in the cultural annual *Χρονικό '73*, as part of the summing up of the 1972-1973 theatrical season.<sup>68</sup> In comparing the script of *...και συ χτενίζεσαι* with all the theatrical revues of the year, he finds it lacking the wit and daring of the one written by Papadoukas, Karagiannis, Kabanis, and Mavridis entitled «Το παιδί μίλησε» (The Child Has Spoken), performed by the Kalouta-Dor-Livaditis company in the Peroke Theatre during the 1972-1973 winter season. He acknowledges this revue as the best of the year. The reviewer was unimpressed by the Elefthero Theatro's advertising policy of promoting its financial success, a practice which was in contradiction to the group's ideology; hence, this might explain, at least in parts, his negative approach to the Elefthero Theatro. Reading between the lines («The conformism, the self-satisfaction, the ideological inconsistency, the lack of daring and fantasy in the work of our young theatrical groups, might be enough for them to secure a place in the list of shows of the Panhellenic Union of Free Theatre but, in no way, makes them rightful users of the title "avant-garde"») we can detect some strong advice being aimed at the Elefthero Theatro and other young theatrical groups active during the same period. One has to admit, however, that if the satirical script was not of high enough quality, it would not have been compared with only one out of ten theatrical revues. The critic also mentioned that the performance «showed the acting talent and the drive of the group members.»

## Conclusion

As evident from the texts and the other media (tapes, music, photos, reviews) that have survived, the Elefthero Theatro wrote a unique satirical script and developed a similar acting style based both on irony and parody.

Although there were other satirical techniques common in theatre, such as caricature or disguise, the company neglected these in favor of more intellectual types that demanded the mental participation of the audience and allowed the script to escape the regime's preventive censorship. The specific writing style, which produced a similar acting one as well as affecting the musical background of the show, was the result of the meeting of a leftist theatre company with the

<sup>66</sup> Angelos Doxas, «Κριτική στο "Ελεύθερο Θέατρο": Και συ χτενίζεσαι...», in the newspaper *Ελεύθερος Κόσμος*, 1 July 1973.

<sup>67</sup> Alk.Margaritis, «...Και συ χτενίζεσαι...», in the newspaper *Τα Νέα*, 28 June 1973

<sup>68</sup> Thodoros Kritikos, «Σκόρπιες σημειώσεις στα περιθώρια του θεατρικού ημερολογίου 1972-73», in the annual magazine *Χρονικό '73*, p. 195-201.

genre of the revue in the unique politico-social circumstances imposed by the oppressive dictatorial establishment.

The desire of the Elefthero Theatro to heal the revue's commercial illnesses played an important part in determining the final shape of the performance and its satirical content. *...και ου χτενίζεσαι* was the result of the persistent efforts of the company to renovate a theatrical genre by judging its style and political scope. Thus, rather than reassuring the audience by using known stage techniques, the Elefthero Theatro parodied them; rather than attacking the political status quo directly, impossible at that time, the company pointed its satiric arrows at the audience and at itself. In that way the result of the satire, laughter, brought the actors and the viewers to a common ground where every choice and action had a political impact.<sup>69</sup> The satire in that show, unlike that in a traditional revue, questioned the norms of the public. Maybe that is why the audience were for the most part students,<sup>70</sup> a population willing to challenge and disregard the status quo.

The Elefthero Theatro succeeded in literally developing an innovative satire both in content and form and grafting it onto an abused but popular theatrical type of show. The satiric television shows and comic series that have been broadcast in Greece, mostly on private networks, over the last 25 years contains traces of this historical performance, but this is the topic of a future, equally interesting, discussion.<sup>71</sup>

<sup>69</sup> As K.Georgakaki found out (Georgakaki, *Βίος και πολιτεία μίας γηραιάς κυρίας*, p. 166-167), the censorship committee viewed twice the performance and was satisfied that all the suggested changes were adopted in the performance. But the censors could not understand how this performance had such a success as was

played by young and unknown actors. It is obvious that they could not understand neither the style of this new satire neither its content.

<sup>70</sup> In the magazine *Ταχυδρόμος* 1004, 6 July 1973, p.20.

<sup>71</sup> Many thanks to Damian Mac Con Uladh for his copyediting of this paper.



WALTER PUCHNER

APOKALYPTISCHE ENDZEITVISIONEN IM FRÜHWERK  
VON DIMITRIS DIMITRIADIS.  
EIN VERSUCH

**D**imitris Dimitriadis (geb. Thessaloniki 1944) gehört zu den interessantesten griechischen Dramatikern der Nachkriegsgenerationen nach dem Zweiten Weltkrieg und hat sich von einer Außenseiterposition in der postdiktatorischen Kulturszene nach 1974 bis zum Jahrhundertende in eine zentralere Stellung im Theaterleben vorgekämpft (das Verbum ist z. T. durchaus wörtlich zu nehmen), was sich an den nun häufigeren szenischen Aufführungen seiner Werke ablesen läßt. Er ist wahrscheinlich nach dem 2011 verstorbenen Iakovos Kambanellis<sup>1</sup> auch der produktivste Dramatiker der rezenten Literatur- und Theatergeschichte Griechenlands, doch erstreckt sich die quantitative Vergleichbarkeit keineswegs auf die qualitative Ebene, da Thematik, Sprache und Stil seiner Werke völlig unterschiedliche Wege gehen; in Komparation zu stellen ist möglicherweise die Experimentierfreude beider Dramatiker. Die «postmoderne» Dramaturgie<sup>2</sup> führt jedoch einen Weg des nicht-realistischen Theaters in Griechenland weiter, den bereits Loula Anagnostaki, Vasilis Ziogas und Pavlos Matesis eingeschlagen haben, wenn auch die Quellbereiche ihrer Inspiration (auch untereinander) unterschiedlich sind.<sup>3</sup> Die ansteigende Rezeptionsintensität des Dramenwerkes von Dimitriadis in seinem Heimatland gegen das Jahrhundertende zu ist im wesentlichen auf zwei Hauptfaktoren zurückzuführen: 1) seine Anerkennung als vielsei-

<sup>1</sup> Vgl. zu Kambanellis dramatischem Werk W. Puchner, *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας. Το θεατρικό σύμπαν του Ιάκωβου Καμπανέλλη* [Landschaften der Seele und Mythen des Staats. Das theatralische Universum von Iakovos Kambanellis], Athen 2010.

<sup>2</sup> Das Prädikat «postmodern», das sich in der einschlägigen Bibliographie weitestgehender Akzeptanz erfreut, ist durchaus diskutabel, benötigt auf jeden Fall weitere Differenzierungen und ist am besten in Anführungszeichen zu setzen. Die innovative Nomenklatur eines Teiles der rezenten Dramatik geht auf H.-Th. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt 1999 zurück (vgl. meine Präsentation in *Parabasis* 4, 2002, S. 545-566), doch ist der Begriff in seinem neueren Buch *Tragödie und dramatisches Theater*, Berlin 2013 wesentlich weiter gefaßt (siehe meine Besprechung in *Parabasis* 15, 2017, S. 250-253).

<sup>3</sup> Dazu W. Puchner, «Οι ραγισμένοι καθρέφτες της ταυτότητας. Ο σκηνικός πληθυσμός στα θεατρικά έργα της Λούλας Αναγνωστάκη» [Die zersprungenen Spiegel der Identität. Das szenische Personal von Loula Anagnostaki], *Ο μίτος της Αριάδνης. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα* [Ariadne-Faden. Zehn theaterwissenschaftliche Studien], Athen 2001, S. 394-445, ders., *Ποίηση και μύθος στα θεατρικά έργα του Βασίλη Ζιώγα. Πανθεισμός και φνισιολατρία ως τελεολογικές θεμελιώσεις μιας μυστικιστικής κοσμοθεωρίας. Ερμηνευτικό δοκίμιο* [Poesie und Mythos in den Theaterstücken von Vasilis Ziogas. Pantheismus und Naturkult als Zielfundamente eines mystischen Weltbilds. Versuch einer Deutung], Athen 2004; ders., *Ο μαγικός κόσμος του νεοελληνικού στα θεατρικά έργα του Παύλου Μάτεσι. Ερμηνευτικό δοκίμιο* [Die magische Welt des Außerlogischen im Theaterwerk von Pavlos Matesis], Athen 2003.

tiger Literat und Denker bzw. die Aufführung seiner Theaterwerke vor allem im frankophonen Bereich Europas, und 2) die «esoterische» Wende der griechischen Dramatik nach 1975, die auf der einen Seite aus ihrer sukzessiven Abkehr von der realistisch-satirischen bzw. tendenziösen Sozialkritik und Gesellschaftsanalyse der Nachkriegszeit und der Militärdiktatur besteht, auf der anderen Seite in einer Hinwendung zu mehr psychographischen individuellen Innenanalysen mit der Relativierung von Zeit und Raum, des Realitätbegriffs bis hin zu Traumszenen und imaginativen Visionsbildern, in der Auflösung des erkennbaren und unverwechselbaren Identitätsprofils einer Persönlichkeit, des Kausalnexus von Ursache und Wirkung in den Handlungsmotivationen der Bühnenpersonen, der Vermeidung traditioneller und konventioneller dramatischer Formprinzipien usw.<sup>4</sup> Die weiterhin vorwiegend sprachzentrierte neugriechische Dramatik findet dann in Dimitriadis einen dezidierten Vertreter einer sprachorientierten Dramatik mit poetisch-literarischen Ansprüchen, der in seinen Dramenwerken der dichterischen Komponente des Bühnenkunstwerkes den Vorrang gibt («the text strikes back»), jedoch in einer neuen Art von Bühnensprache, die in vielen experimentalen Ausformungen von traditionellen Dialogformen bis hin zu reiner Dichtung (mit Überschreitung der Sprachnormen, Neologismen usw.) reicht.

Doch Dimitriadis unterscheidet sich grundsätzlich von fast allen anderen Dramatikern der zweiten Hälfte des 20. und den ersten Jahrzehnten des 21. Jahrhunderts noch in einer anderen Hinsicht: man könnte ihn als Universal-Literaten bzw. Intellektuellen bezeichnen, der neben der Dramatik, die vom Monolog bis zu komplexen vielpersonigen Werken reicht, von anspruchsvollen Bühnenkompositionen bis hin zur reinen Deklamation, auch in der Prosa den Roman und die Kurzgeschichte kultiviert hat, bzw. Prosatexte, die sich gattungsmäßig schwer einordnen lassen und eher an die freieren Assoziationen der Dichtung erinnern, oder Riesentexte einer unendlichen Geschichte, wie die tausend Bücher der *Anthropodie* (*Ανθρωποδία*), Formen der Poetik mit oder ohne gebundene Versform (der freie Vers findet sich in verschiedenen Versionen auch vielfach in der Dramatik), Essays, philosophische Traktate, Analysen und Einleitungen, Manifeste, Vortragstexte, Interviews (schriftlich und mündlich), Buchpräsentationen und nicht zuletzt seine zahlreichen literarischen und philosophischen Übersetzungen aus dem Französischen, die das fundamentale Movens seiner Literaturtätigkeit und Reflexionsarbeit bilden und ihn von vornherein außerhalb des Literatur- und Theaterkanons der Nachkriegszeit in Griechenland stellen. Dies hat auch mit seiner Rezeptionsgeschichte zu tun.

<sup>4</sup> Dazu W. Puchner, «Le tournant vers l'intérieur. La dramaturgie grecque après le retour à la démocratie (1974-1985)», *Ausgewählte Studien zur Theaterwissenschaft Griechenlands und Südosteuropas*, Wien 2017, S. 635-641 (zuerst in *L'Annuaire théâtrale* 48, Montréal 2011, S. 13-20) und ausführlicher ders., «Η στροφή προς τα

έσω. Η ελληνική δραματολογία στην εποχή της Μεταπολίτευσης (1974-1985)» [Die Wendung ins Innere. Die griechische Dramatik in der Zeit von 1974-1985], *Τόποι και τρόποι του δράματος. Δέκα θεατρολογικά μελέτηματα* [Topoi und Modalitäten des Dramas. Zehn theaterwissenschaftliche Studien], Athen 2011, S. 181-188.



Ähnlich wie bei Margarita Lymberaki,<sup>5</sup> die einige ihrer Werke zuerst auf Französisch geschrieben hat, ist sein erstes Dramenwerk im Französischen verfaßt und 1968 auch in Paris aufgeführt worden. Lymberaki ist auch stilistisch eine mögliche Vergleichsbasis, weil ihr experimenteller expressionistischer Bühnenstil eine solche Komparation in heterochronischer Zeitverschiebung zuzulassen scheint. In der verzögerten griechischen Bühnenrezeption könnte man Dimitriadis auch mit Vasilis Ziogas zusammenstellen, doch beläuft sich der Zeitunterschied hier gleich auf ganze Jahrzehnte. Sein Erstlingswerk *Der Preis der Revolte auf dem Schwarzmarkt* (*Η τιμή της ανταρσίας στη μαύρη αγορά*, 1965-1966, französische Version 1968 in Paris aufgeführt) wurde erst 1981 in einer griechischen Version veröffentlicht (das Stück wurde hier wie auch die anderen Anfangswerke niemals auf dem Theater gespielt), nachdem er durch seinen prophetisch-apokalyptischen Prosatext *Ich sterbe als Land* (*Πεθαίνω σαν χώρα*, in viele Sprachen übersetzt), allein im Zeitraum von 1978-1981 in fünf Auflagen erschienen, landesweit bekannt geworden war (ab 1989 als Monolog auch mehrfach auf dem Theater in In- und Ausland zu sehen). Die erste griechische Aufführung eines regelrechten Theaterstücks, *Der Anfang des Lebens* (*Η αρχή της ζωής*) findet erst 1995 in Athen statt und trägt seinem Autor fast durchwegs abschlägige Kritiken ein. Dies ist nun für den Theaterhistoriker und Erforscher der Dramengeschichte ein deutlich positives Signal, sich mit einem solchen Autor ernsthaft zu beschäftigen.

Doch sind die Bühnenaufführungen und Texteditionen seiner Dramenwerke in Griechenland keine unbedingt zuverlässigen Indikatoren für die Entwicklungsstruktur des Rezeptionsvorganges, Indikatoren, die etwa für Kambanellis entscheidende Interpretationsfaktoren seines Werdegangs darstellten: denn das Dramenwerk von Dimitriadis bildet nur einen Teil des Gesamtwerkes: bereits 1980 erscheint der wegweisende Gedichtband *Kataloge 1-4* (*Κατάλογοι 1-4*, mit Fortsetzungen *Kataloge 5-8* 1986 und *Kataloge 9* 1994), 1983 der Prosatext *Die weiße Erzählung* (*Το λευκό δήγημα*, einige leere Seiten, deren Bedeutung in einem ausführlichen Interview erklärt wird), 1986 der Einleitungsband zur unendlichen Erzählung *Die Anthropodie. Der Auftrag*. Vorwort zu einem neuen Jahrtausend (*Η ανθρωπωδία. Η ανάθεση. Προοίμιο σε μια νέα χιλιετία*, Athen

<sup>5</sup> W. Puchner, *Η σύγκρουση των φύλων στον αρχετυπικό κόσμο της Μαργαρίτας Λυμπεράκη. Ανθρωπολογικός και θεατρικός εξπρεσιονισμός στη γαλλική και ελληνική δραματολογία της. Ερμηνευτικό δοκίμιο* [Geschlechterkampf im archetypischen Weltbild von Margarita Lymberaki. Anthropologischer und theatralischer Expressionismus in ihrer französischen und griechischen Dramatik. Ein Versuch], Athen 2003. Siehe auch ders., «Μαργαρίτα Λυμπεράκη και Oskar Kokoschka. Επλεκτικές συγγένειες στη θεατρική πρωτοπορία του 20ού αιώνα» [Margarita Lymberaki und Oskar Ko-

koschka. Erlesene Verwandtschaften in der theatralischen Avantgarde des 20. Jahrhunderts], *Πορείες και σταθμοί. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα* [Gänge und Stationen. Zehn theaterwissenschaftliche Studien], Athen, 2005, S. 314-323 (ders., «Margarita Lymbériaki et Oskar Kokoschka. Affinités remarquables dans le théâtre d'avant-garde du XXe siècle», *Le verbe le la scène. Travaux sur la littérature et le théâtre en l'honneur de Zoé Samara*. Textes réunis et édités par Aphrodite Sivetidou et Athanasia Tsatsakoy, Paris 2005, S. 327- 337).

1986), ein durchaus interaktives Monsterprojekt, das der Autor allein gar nicht zu Ende führen kann (bisher sind von den 10 Bänden der 1000 Bücher die umfangreichen Volumina 1 und 7 sowie Band 5 erschienen). In diesen Jahren wird auch eine Reihe von kulturphilosophischen und existenzialistischen, literarischen und theatralischen Essays und Traktaten, Reden und Interviewtexten veröffentlicht, deren Miteinbeziehung in die Analyse der Dramenwerke unabdingbar ist, weil sich hier die Weltsicht, die in den Theaterstücken expressiv zum Ausdruck kommt, in Wort, Bild und Aktion, Schritt für Schritt entwickelt und in ihre Verzweigungen in verschiedene Seinssektoren ausfaltet.

Die Rezeptionsentwicklung des Dramenwerks (vor dem Millennium noch kaum die Bühnenpräsenz) wird wesentlich durch die literarische und intellektuelle Publikationstätigkeit gefördert: die Verlage interessieren sich in dieser Phase zunehmend auch für die Theaterproduktion, doch ist der Weg zu den «Brettern die die Welt bedeuten» noch lange versperrt: das hat nicht nur mit der Thematik und dem Sprachstil zu tun, sondern auch mit den hohen Ansprüchen an die Bühnentechnologie, mit der Anzahl der erforderlichen Schauspieler und mit den Gesamtkosten der Produktion. Die einzelnen Dramenwerke haben eine z. T. langjährige Inkubationszeit hinter sich (dazu noch in der Folge): 1983 erscheint *Die neue Kirche des Blutes. Eine Resurrektion* (*Η νέα εκκλησία του αίματος. Μια ανάσταση*), in den Jahren 1975-1983 entstanden, 1990 *Die Erhöhung. Drama* (*Το ύψωμα. Δράμα*), von 1980 bis 1988 verfaßt, 1992 *Die unbekannte Harmonie des anderen Jahrhunderts* (*Η άγνωστη αρμονία του άλλου αιώνα*), 1995 *Der Anfang des Lebens* (*Η αρχή της ζωής*), das erste Theaterstück, das auf einer griechischen Bühne zu sehen war, und auch das erste Dramenwerk, das mit sechs Hauptrollen einem «normalen» konventionellen Theaterstück gleichkommt, das auf einer konventionellen Bühne zur Aufführung kommen kann. Das Stück wurde als Sakrileg des Nationalmythos um den letzten Kaiser von Byzanz und die Einnahme der Bosphorus-Metropole durch die Osmanen 1453 (*halosis*) seitens der Kritik und des Publikums interpretiert, hatte einen organisierten Besuchs-Boycott auszustehen und ging in die Theatergeschichte als interessanter und symptomatischer Mißerfolg ein.

Trotzdem stellt die Aufführung einen Wendepunkt in der theatralischen Rezeptionsgeschichte der Bühnenwerke von Dimitriadis dar, denn ab diesem Zeitpunkt finden auch andere Theaterstücke den Weg auf die Bühne, nach dem Millennium immer häufiger; das Drama selbst stellt eine Art Wendepunkt in der dramatischen Morphologie dar: erstmals gibt es eine Abwendung von den bühnenmäßig anspruchsvollen Vielpersonenstücken mit der visionären Endzeit- oder Zukunftskatastrophe, das historische *decorum* von 1453 verweist bereits auf den kommenden Konnex zu altgriechischen mythologischen Tragödienvorlagen, die ebenfalls völlig uminterpretiert werden und die vielfach abgewandelten Thematiken des Kannibalismus und Inzests, von Krieg und Mord, bzw. der letztlichen Quasi-Identität von Eros und Thanatos; zum Verständnis dieser Bühnenhandlungen und ihrer assoziativen Vernetzung in einem visionären anthropozentrischen, aber nicht humanitären Weltbild ist die Interpretation des zeitgleichen

essayistischen Schrifttums erforderlich, aber auch die Übersetzungstätigkeit, die bis zu einem gewissen Grad den geistigen Metabolismus der Lektüre-Anregungen widerspiegelt bzw. die biographischen Gegebenheiten, zu denen nicht allzu viele Details vorliegen.

Damit ist aber auch der Untersuchungszeitraum der Frühphase des Bühnenwerks und Schrifttums von Dimitriadis in etwa umrissen, unter Voraussetzung der methodischen Vorgabe freilich, daß das parallele französische Bühnenwerk nicht zur Debatte steht (die Pariser Fassung des Erstlingswerkes von 1968 dürfte ziemlich stark von der überarbeiteten griechischen Endfassung von 1981 abweichen, da die Anspielungen auf politische Ereignisse der Vor-Junta-Zeit in Frankreich nicht verstanden worden sind, bzw. die Ereignisse des Mai 1968 die Bühnenfassung von Patrice Chéreau im Théâtre d'Aubervilliers wesentlich beeinflußt hatten) und daß die intensive Translationsaktivität, die wesentlich zur Herauskristallisierung der philosophischen Weltsicht und der Funktion der «Hyper-Literatur» beigetragen hat, aber auch zur Ausformung der Sprach- und Stilstrategien, der Durchlässigkeit der literarischen Gattungsgrenzen und der dramatischen Ökonomie: nämlich 1978 bis 1995. Die Studie versteht sich als eine Vorarbeit für eine Monographie zum gesamten Dramenwerk von Dimitriadis, die notwendigerweise das gesamte Schrifttum des Autors zu umfassen hat, da die literarische Tätigkeit des Dichters als eine Einheit verstanden wird und das Dramenwerk als vorwiegend «poetische» Aktivität (*poiesis* im Sinne des Autors als schaffende, schöpferische, stiftende Aktion), welche sich nicht bestehenden performativen Traditionen anpaßt («postmodern», «postdramatisch»), sondern umgekehrt als solche für die Bühneninterpretation eine Herausforderung darstellt,<sup>6</sup> die von zeitgenössischen Regisseuren allerdings gerne aufgegriffen wird, denn so manche der letzten Theaterstücke sind Bestellungenarbeiten, ganz ähnlich wie die Antikeübersetzungen und die Translationen der Weltdramatik, denn Dimitriadis hat seine eigene Sprache, die auch auf der Bühne zur Anwendung kommt. Damit erledigt sich auch die methodische Problematik, was mit den vielen unveröffentlichten Stücken in einer solchen Übersicht zu tun sei, die im Gesamtwerk ja durchaus ihren Platz und ihre Funktion haben, denn bis 1995 sind alle Bühnenwerke veröffentlicht und in autorisierten Publikationen zugänglich. Der Autor hatte die Freundlichkeit, mir fast sein gesamtes Dramenwerk (veröffentlicht und unveröffentlicht) sowie den größten Teil seines Gesamtwerks in elektronischer oder gedruckter Form zugänglich zu machen, wofür ihm an dieser Stelle herzlich gedankt sei, ebenso wie für die Erlaubnis, auch die unveröffentlichten Stücke in die Analyse miteinzubeziehen.

<sup>6</sup> Dimitriadis definiert selbst die Funktion eines «Theater-Dichters» folgendermaßen: er erfindet bzw. kreiert ein Bühnenergebnis auf eine solche Weise, daß niemand sonst von den Theatermachern auf diese Idee gekommen wäre. Den

Augenblick dieser fundamentalen Inspiration nennt er «die Schau des Unaussprechlichen» (D. Dimitriadis, «Σκέψεις» [Gedanken], <http://dimitris-dimitriadis.thes.eu/>).

Für das Gesamtwerk von Dimitriadis gibt es eine weit verstreute Bibliographie in mehreren Sprachen und von sehr unterschiedlicher Qualität, wobei neben den selbständigen Publikationen von Dimitra Kondilaki<sup>7</sup> und Kalliopi Exarchou<sup>8</sup> Informationsartikel und Aufführungsanalysen dominieren,<sup>9</sup> Theaterkritiken,<sup>10</sup> Interviews mit Regisseuren, im Griechischen und Französischen, Texte in Theaterprogrammen und Editionen sowie in literarischen Periodika<sup>11</sup> aber auch akademische Studien,<sup>12</sup> vor allem was seine Tragödien- und Komödienübersetzungen betrifft,<sup>13</sup> ebenso gibt es bibliographische Hilfsmittel wie chro-

<sup>7</sup> D. Kondylaki, *Ο θεατρικός Δημήτρης Δημητριάδης. Ερευνώντας τη δυνατότητα του αναπάντεχου* [Das Theaterwerk von Dimitris Dimitriadis. Zur Erforschung der Möglichkeit des Unerwarteten], Athen 2015 mit einer Einleitungsstudie: «1994-2014. Was an die Oberfläche kommt» («1994-2014. Εκείνο που έρχεται στην επιφάνεια», S. 9-42) und dem Abdruck verschiedener Interviews und Gesprächen des Autors mit der Verfasserin, die mehrere seiner Theaterstücke ins Französische übersetzt hat bzw. Begleittexten von Aufführungen, sowie einem wertvollen Appendix mit Werkverzeichnis, Aufführungskatalog und Sekundärbibliographie. Der Fokus liegt vor allem auf dem Theaterwerk von Dimitriadis und der Rezeption der Aufführungen in Frankreich und Griechenland.

<sup>8</sup> K. Exarchou, *Δημήτρης Δημητριάδης. Το θέατρο του ανθρωπισμού* [Dimitris Dimitriadis. Das Theater des Menschseins], Athen 2016. Mit Absicht ist der *anthropismos* des Untertitels nicht mit «Humanität» oder «Menschlichkeit» übersetzt, was den Leser a priori auf unzutreffende Assoziationen führen könnte; die grausamen und grauenhaften Sprach- und Aktionsrituale von Dimitriadis haben nichts mit humanitärem Denken und Handeln zu tun. Die kleine aber gehaltvolle Monographie behandelt trotz ihres Untertitels das Gesamtwerk von Dimitriadis: Kap. 1 «Die Koordinaten des Menschseins» (23-40, Das Menschliche, Das Göttliche, Das Tragische, Die Katharsis), Kap. 2 «Die Materialien des Menschseins» (41-52 Der Schmerz, Das Verlangen), Kap. 3 «Die dramatische Form im Dienste des Menschseins» (53-79 Die Agonie der Wörter, Umkehrung und Fortsetzung des Mythos, Die erzählende Form), Epilog und Bibliographie.

<sup>9</sup> Vgl. die Sekundärbibliographie in Kondylaki, *Ο θεατρικός Δημήτρης Δημητριάδης*, S. 148-152; Exarchou, *op. cit.*, S. 86-90.

<sup>10</sup> In Auswahl Kondylaki, *op. cit.*, S. 155-158.

<sup>11</sup> Z. B. von D. Kondylaki: Nachwort zu *Insensu* Athen 2007, S. 45-52 («L'utopie de l'union», Editions Espaces 34, 2009, S. 103-110); «Η άλλη

όψη της γονιμότητας» [Die andere Seite der Fertilität] im Theaterprogramm von *Τόκος* zur Aufführung von L. Vogiatzis, Athen 2010, S. 165-177; «Ερως, Χρόνος, Νύχτα» [Eros, Zeit, Nacht], Einleitung in die Ausgabe *Ο Κυκλισμός του τετραγώνου* [Die Vierung des Kreises] Athen 2013, S. 11-20 usw.

<sup>12</sup> K. Exarchou, «L'impact de l'aventure poétique dans le théâtre de Dimitris Dimitriadis», E. Beaufils (dir.), *Quand la scène fait appel... Le théâtre contemporain et le poétique*, Paris 2013, S. 181-193; Tz. Politi, «Το ακάλυπτο κέντρο της ύπαρξης: Λήθη και άλλοι τέσσερις μονόλογοι» [Das unbedeckte Zentrum der Existenz: Vergessen und vier andere Monologe], *Η ανεξακριβωτή σκηνή* [Die nicht identifizierte Bühne], Athen 2001, G. Freris, «Ταυτότητα και επικαιρότητα στο έργο του Δημήτρη Δημητριάδη» [Identität und Aktualität im Werk von Dimitris Dimitriadis], *Πρακτικά του Δ' Συνεδρίου της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών «Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο από το 1204 ως σήμερα», Γρανάδα, 9-12 Σεπτεμβρίου 2010* [Akten des 4. Kongresses der Europäischen Gesellschaft für Neugriechische Studien: «Identitäten in der griechischen Welt von 1204 bis heute», Granada 9.-12. Sept. 2010], elektronische Fassung, Bd. 2, S. 355-366; G. Chalatsis, «Η διαρκής αναζήτηση της ελληνικής ταυτότητας στα έργα των Κωνσταντίνου Καβάφη και Δημήτρη Δημητριάδη» [Die andauernde Suche nach der griechischen Identität bei Konstantinos Kavafis und Dimitris Dimitriadis], *ibid.*, Bd. 2, S. 367-378; K. Diamantakou, «Ancient and Modern Greek heroes talking alone on stage: Towards the autonomy of monolocicity», B. Aleksejeva et al. (eds), *Hellenic Dimension. Materials of the Riga 3<sup>rd</sup> International Conference of Hellenic Studies*, Latvia 2012, S. 226-234; D. Tsatsoulis, «Οι τόποι ως δρώντα βίαιων εκδικητικών επιτελέσεων» [Orte als Akteure gewaltsamer Racheakte], *Σκηνή 4* (Thessaloniki 2012), S. 117-143.

<sup>13</sup> K. Diamantakou, «Πυρ ή φωτιά, νερό ή

nologische Werkverzeichnisse (auch mit den unveröffentlichten Theaterstücken und den Essays in literarischen Periodika,<sup>14</sup> Autorentexte in Aufführungsprogrammen<sup>15</sup>), Auflistungen seiner Übersetzungen (mit translatorischen Vorworten und Eigenanalysen in z. T. ausführlichen Epilogen),<sup>16</sup> Verzeichnisse seiner Werke in anderen Literatursprachen (interessanterweise ist sein Gesamtwerk im anglophonen Raum deutlich unterrepräsentiert),<sup>17</sup> Aufführungsverzeichnisse mit Angaben zu Regisseuren, Bühnenbildnern, Rollenbesetzung usw. in In- und Ausland,<sup>18</sup> z. T. auch mit Auflistungen von Theaterkritiken,<sup>19</sup> das journalistische Echo vor allem in Griechenland und Frankreich mit Informationstexten, Interviews,<sup>20</sup> Kurzanalysen usw., auch unter verschiedenen Internetadressen. Für das hier in Frage stehende Frühwerk sind vor allem die Studien von V. Papageorgiou,<sup>21</sup> Lila Maraka,<sup>22</sup> Elsi Sakel-

ύδωρ: Ο μεταφραστικός τόκος του Δημήτρη Δημητριάδη στην τράπεζα του αρχαίου δράματος» [Zu den Antikenübersetzungen von Dimitris Dimitriadis], *To αρχαίο θέατρο και η πρόσληψή του. Πρακτικά του 4' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου* [Das antike Theater und seine Rezeption. Akten des 4. Panhellenischen Theaterwissenschaftlichen Kongresses], Patras 2015, S. 469-482, dies.; «Λυσιστράτη, 411 π.Χ.-2016 μ.Χ. Η επιστροφή της γηραιάς κυρίας» [*Lysistrata*, 411 v.Chr.-2016 n.Chr. Die Rückkehr der Alten Dame] in D. Dimitriadis, *Λυσιστράτη Αριστοφάνους*, Athen 2017, S. 85-107; dies., «Λυσιστράτη 2016. Επιλεγόμενα μιας μετάφρασης και μιας παράστασης» [*Lysistrata* 2016. Epilegomena zu einer Übersetzung und einer Aufführung].

<sup>14</sup> Kondylaki, *Ο θεατρικός Δ.Δ.*, S. 133-134 (nicht mehr ganz aktuell); Exarchou, *Το θέατρο του ανθρωπισμού*, S. 85-86 (mit geringfügigen Differenzen). Zu Widmungsheften von Periodika Kondylaki, *op. cit.*, S. 158.

<sup>15</sup> Kondylaki, *op. cit.*, S. 153.

<sup>16</sup> Z. B. in der Übersetzung der euripideischen Helena «Der Virus der Helena», D. Dimitriadis, *Ευριπίδη Ελένη*, Athen 2014, S. 87-101 («Ο ιός της Ελένης»). Einige weitere Angaben bei Kondylaki, *op. cit.*, S. 153.

<sup>17</sup> Die Auflistung ergibt ein interessantes Bild: Kondylaki, *op. cit.*, S. 134-137. Viele der Übersetzungen wurden vom Atelier Européen de la Traduction unterstützt (in der Folge mit \*): 10 Stücke auf Französisch, z. T. nur in Bruchstücken z. T. auch zwei Werke zusammen, mehrfach auch in zwei Ausgaben (3\*), dazu noch drei unveröffentlichte Übersetzungen, sechs ins Deutsche (davon 1\*, vier davon von T. Israel im Verlag Theater der Zeit, Berlin 2007), drei auf Italienisch (1\*), Portugiesisch (3\*), zwei auf Spanisch (2\*) und jeweils ein Werk auf Albanisch,

Arabisch (1\*), Katalanisch, Rumänisch (1\*, ein weiteres Werk unübersetzt), Russisch (1\*) und Englisch (1\*). Dies wirft ein bezeichnendes Bild auf die eigentümliche Rezeptiongeschichte, die durch die Pariser Aufführung von 1968 in diese Richtung gelenkt wurde. Am häufigsten ist der Prosatext *Ich sterbe als Land* übersetzt worden, der als Monolog auf dem Theater viel gespielt wurde. Es versteht sich von selbst, daß die meisten Translationen mit Theateraufführungen in Zusammenhang gestanden haben.

<sup>18</sup> Die ausführlichsten Angaben zu in- und ausländischen Aufführungen bei Kondylaki, *op. cit.*, S. 139-147. Auch hier ist Frankreich nach Griechenland führend; das meistgespielte Stück ist die Bühnenbearbeitung von *Ich sterbe als Land*. Genauere Angaben seien hier ausgespart, da diese Studie nur die Frühphase betrifft. *Der Preis der Revolte auf dem Schwarzmarkt* wurde in Paris 1968 gespielt (ohne Ausgabe), in Griechenland überhaupt nicht (Ausgabe 1981), *Ich sterbe als Land* (Erstausgabe 1979) 1989 und 1994 (1996 im Nationaltheater, nach dem Millennium öfter, im Ausland zuerst 2001 vom Deutsch-Griechischen Theater in Köln), und von den übrigen Stücken der Frühphase nur *Der Anfang des Lebens* 1995 im Theater Amore in Athen.

<sup>19</sup> Kondylaki, *op. cit.*, S. 155-158.

<sup>20</sup> Dazu einige Angaben bei Kondylaki, *op. cit.*, S. 154-155 und Exarchou, *op. cit.*, S. 90.

<sup>21</sup> V. Papageorgiou, «Ο Δημήτρης Δημητριάδης και το μέγεθος του δραματικού» [Dimitris Dimitriadis und die Monumentalität des Dramatischen], *Εκκίνηση* 26 (1990), S. 25-30.

<sup>22</sup> L. Maraka, «Η εισβολή της θεατρικής παράστασης στο δραματικό κείμενο, Δημήτρη Δημητριάδη: Η τιμή της ανταρσίας στη μάχη αγοράς. Πρόταση θεατρικού έργου» [Die Invasion der Theatervorstellung in den Dramentext,

laridou,<sup>23</sup> Dimitris Tsatsoulis,<sup>24</sup> Lina Rosi<sup>25</sup> und Kaiti Diamantakou<sup>26</sup> relevant. Die Zusammenstellung einer Gesamtbibliographie zum Werk von Dimitriadis, zu seiner Rezeption und seiner Persönlichkeit, ist aufgrund des publizistischen Echos, das nach dem Millennium unerwartete Ausmaße angenommen hat, und der Verstreutheit seiner Schriften ein Vorhaben, das in Zukunft spezielle und gezielte Anstrengungen erfordern wird;<sup>27</sup> allein ein Blick auf die aktuellen Internet-

Dimitris Dimitriadis: *Der Preis der Revolte auf dem Schwarzmarkt*. Vorschlag zu einem Theaterstück, G. Varzelioti (ed.), «Από τη χώρα των κεμένων στο βασιλείο της σκηνής», *Πρακτικά επιστημονικού συνεδρίου, Αθήνα 26-30 Ιανουαρίου 2011* [Konferenzakten «Vom Land der Texte in das Königreich der Bühne», Athen 26.-30. I. 2011], Athen 2014, S. 269-268, bes. 262.

<sup>23</sup> E. Sakellaridou, «Η αναθεώρηση των ειδολογικών ορίων. Το θέατρο του Δημήτρη Δημητριάδη» [Die neue Festlegung der Gattungsgrenzen. Das Theater von Dimitris Dimitriadis], *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο Νεοελληνικό Θέατρο από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή. Πρακτικά του Γ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου* [Tradition und Modernität im neugriechischen Theater von den Anfängen bis in die Periode nach dem Fall der Militärdiktatur. Kongreßakten des III. Panhellenischen Theaterwissenschaftlichen Kongresses], Heraklion 2010, S. 179-189.

<sup>24</sup> D. Tsatsoulis, «Το θέατρο της στέρησης και της καταστροφής» [Das Theater der Deprivation und der Katastrophe], Nachwort zur Edition der Trilogie *Ομηριάδα* [*Homeries*], Athen 2007, S. 103-124.

<sup>25</sup> L. Rosi, «Δημήτρης Δημητριάδης, Jean Genet, Bernard-Marie Koltès: Εκλεκτικές συγγένειες. Από τις θεατρικές τελετουργίες της δεκαετίας του 1960 στο θέατρο του λόγου της δεκαετίας του 1980: δημιουργικές ανταλλαγές ανάμεσα στο γαλλικό και το ελληνικό θέατρο μέσα από το έργο του Δημήτρη Δημητριάδη» [Dimitris Dimitriadis, Jean Genet, Bernard-Marie Koltès: Erlesene Verwandtschaften. Vom Ritualtheater der 1960er Jahre zum Worttheater der 1980er Jahre: kreativer Austausch zwischen dem französischen und griechischen Theater im Werk von Dimitris Dimitriadis], P. Mavromoustakos – S. Felopoulou (eds), *Actes de Colloque «Relations France – Grèce. Le théâtre des années 1960 à nos jours»*, Athènes 8-10 mai 2014, Athènes 2017, S. 219-235.

<sup>26</sup> K. Diamantakou-Agathou, «Από το Théâtre de la Commune του 1968 στο Théâtre Odéon του 2010: η διαδρομή του μύθου στο θεατρικό

έργο του Δημήτρη Δημητριάδη» [Vom Théâtre de la Commune 1968 bis zum Théâtre Odéon 2010: die Entwicklung des Mythos im Theaterwerk von Dimitris Dimitriadis], *Σκηηνική πράξη στο μεταπολεμικό θέατρο: Συνέχειες και ρήξεις, Πρακτικά διεθνούς επιστημονικού συνεδρίου αφιερωμένου στον Νικηφόρο Παπανδρέου* [Szenische Praxis im Nachkriegstheater: Kontinuitäten und Brüche, Akten des internationalen wissenschaftlichen Kongresses zu Ehren von Niko-foros Papandreou], Thessaloniki 2014, S. 473-484, dies., «Les Cassandres de la crise. Le paradigme de l'œuvre dramatique de Dimitris Dimitriadis», *Les Mots en spectacle. Mélanges en l'honneur d'Aphrodite Sivetidou*, Paris 2015, S. 45-61.

<sup>27</sup> Eine etwas vollständigere Fassung der Bibliographie befindet sich in den von K. Exarchou in Vorbereitung befindlichen Kongreßakten der Französischen Abteilung an der Univ. Thessaloniki, die am 26. und 27. Mai 2016 unter dem Titel «Dimitris Dimitriadis: die Übertretung der Grenzen» (Δημήτρης Δημητριάδης: παραβιάζοντας τα όρια. Επιστημονική διημερίδα) stattgefunden hat, unter der Internetadresse *dimitris-dimitriadis.thes.eu*. Der Kongreß umfaßte eine Reihe von interessanten Referaten. Die neue Bibliographie bringt genauere Informationen zu den Artikeln in literarischen Periodika, zu Interviews usw., davon einige elektronische Beispiele seiner Essays und Reflexionen *in extenso*, Videos und Texte von Widmungsheften und den Aufführungszyklen in der Athener Στέγη των Γραμμάτων και Τεχνών, dem Kulturzentrum der Onassis-Stiftung 2013, im Odéon-Theater in Paris 2010, beim Festival d'Avignon usw. mit Video-Szenen von Aufführungen und Lesungen (auch vom Autor selbst), sowie einen Videofilm mit allen Kongreßvorträgen. Allein dieser Dokumentationsteil zeigt die Schwierigkeiten einer vollständigen Erfassung des Schrifttums und der Sekundärliteratur von Dimitriadis in den letzten Jahren.

<sup>28</sup> «Λίγο πριν “τον ξανακερδισμένο χρόνο”» [Kurz vor der “wiedergefundenen Zeit”] (1992) Interview mit Christos Paridis für die Zeitschrift *Πρόσωπα*, abgedruckt in der Essaysammlung

adressen unter seinem Namen gibt ein Bild von den intensiven Echowirkungen, die seine Kulturdiagnosen und Meinungsäußerungen zu verschiedenen Themen hervorrufen.

### **Biographie, Übersetzungen, Reflexionen**

Zur Rekonstruktion der geistigen Biographie der Frühphase, der Inspirationsquellen, des Themenhorizontes und der Weltbildausformung kommen vor allem drei Quellenbereiche in Frage: die biographischen Daten und autobiographischen Hinweise, seine Übersetzungstätigkeit (Autoren und Werke als mögliche Einflußquellen), sowie die Essayistik und Interviews, die punktweise Informationen zu diesen Fragestellungen liefern.

*Biographie.* Die Informationen zu den Kindheitsjahren in Thessaloniki nach seinem Geburtsjahr 1944, dem Ende des Zweiten Weltkriegs und der bulgarischen Okkupation der Hauptstadt von Nordgriechenland sowie zu den Folgejahren des Bürgerkriegs und den «Steinernen Jahren» der Rechtsregierungen, der Amerika-Abhängigkeit und Kommunismus-Hysterie, sind überaus spärlich und verkehrt proportional zu der Informationsfülle nach 2000. Auch die verschiedenen Internetadressen schweigen über Kindheit und Familienverhältnisse; ein einziger Hinweis findet sich im *Neuen Festkalender (Το νέο εορτολόγιον)* am Ende des Essay- und Interviewbandes *Η εμπρόγραμμα φαντασία. Μια πολύπλευρη συνέντευξη* (Die Sachen-Phantasie. Eine vielseitige Zusammenkunft), Athen 2007, der statt der christlichen Heiligen bedeutende Künstler und Gelehrte, Philosophen und Persönlichkeiten der Geschichte und ihre Werke aufzählt, die für den Autor von Bedeutung geworden sind, mit offenen Daten für die Eintragung neuer Namen durch die Leser selbst (was auch der Untertitel «Unvollständig aber offen für Ergänzungen» indiziert), wo unter all den bedeutenden Namen gleich zwei Eintragung «Meiner Mutter» aufscheint (της μητέρας μου, am 30. Januar und am 23. November). Die offiziellen Biographien gehen dann zur Ereignisgeschichte über: 1963 beginnt er mit Hilfe eines belgischen Staatsstipendiums 19jährig in Brüssel am Institut National des Arts du Spectacle Theater und Film zu studieren. Aus einem mündlichen Interview<sup>28</sup> erfahren wird, daß er ein Jahr zuvor mit dem Jus-Studium an der Aristoteles-Universität in Thessaloniki begonnen hatte, ein verschlossener Jüngling, der niemals aus der damals eher provinziellen Hauptstadt Makedoniens herausgekommen war. An anderer Stelle befindet sich jedoch die Information, daß er bereits mit 16 Jahren ein Drama geschrieben habe, und mit 18 einen Roman.<sup>29</sup> In der belgischen Hauptstadt trifft er auf ein blühendes Kulturleben, interessiert sich außer seinen Studienfächern Theater und Film für das Buchwesen, die Musik und die Oper. 1968, kurz nach den Ereignissen des Pariser

*Die Sachen-Phantasie* 2007 (*Η εμπρόγραμμα φαντασία*, Kap. 34).

<sup>29</sup> Im selben Interview der vorigen Fußnote.

Mais, kommt er nach Paris (offenbar nach Abschluß seiner Studien in Brüssel). Im Zeitraum von 1965 bis 1969, also dem Beginn der griechischen Regierungskrisen bis zu den ersten zwei Jahren der Obristendiktatur, war Dimitriadis politisch engagiert, was in seinem (zuerst französisch geschriebenen) Erstlingswerk auch deutlich wird (Aufführung Paris 1968); 1969 vollzieht sich jedoch eine innere Wende zu esoterischen und ontologischen Fragen, was auf die Lektüre von Maurice Blanchot zurückgehen mag.<sup>30</sup> 1971 kehrt er nach Griechenland in seine ungeliebte Heimatstadt zurück und widmet sich der professionellen Übersetzungstätigkeit (aus dem Französischen).<sup>31</sup> Unmittelbarer Anlaß war allerdings die Ableistung seiner zweijährigen Wehrdienstzeit, in den Jahren der Militärdiktatur eine düstere Zeit für einen lernbegierigen und lesefreudigen Jüngling; die Bücher waren sein einziger Trost, wie er in dem angeführten Interview erklärt. Die Übersetzungstätigkeit beginnt er aus einem inneren Impetus heraus, einen Ausweg für seine blockierte Kreativität zu finden.<sup>32</sup> Armee und Krieg sind Dauermotive vieler seiner Werke bis zum Millennium. Die traumatischen Jahre des Armeedienstes während der Junta-Zeit prägen auch sein dezidiert negatives Griechenland-Bild. Die äußere Isolation führte auch zu einer gewollten inneren, die im Zuge der Zeit zu einer Lebenshaltung wird. In diesen Jahren der existentiellen Verzweiflung als wehrdienstpflichtiger Soldat einer Militärdiktatur fällt auch ein Vorkommnis (1972), das sich in vielen seiner Werke widerspiegelt: in einer Art plötzlicher Vision am Karfreitagabend vor der Epitaph-Prozession erkennt er die trügerische Unwahrhaftigkeit des christlichen Lehrgebäudes und seiner Mythen, Gewißheiten und Hoffnungen (Auferstehung), was zu seiner lebenslangen durchgehend dezidierten Ablehnung des körperfeindlichen Chri-

<sup>30</sup> Dessen Übersetzung er allerdings erst sehr viel später vorlegt; vor allem *L'espace littéraire* (1955), einem Grundlagenwerk der Nachkriegs-Moderne. Dazu noch in der Folge.

<sup>31</sup> Ganz ähnlich wie Kostis Palamas fand Dimitriadis Zugang zur Weltliteratur und Existenzphilosophie über das Französische (W. Puchner, *Ο Παλαμάς και το θέατρο* [Palamas und das Theater], Athen 1995).

<sup>32</sup> Im selben Interview erklärt Dimitriadis auch, daß er zwischen dem ersten Drama, *Der Preis der Revolte auf dem Schwarzmarkt* (1965-1966) und dem Prosatext *Ich sterbe als Land* (Erstveröffentlichung 1978) keine einzige Zeile zu schreiben imstande war. 1975 allerdings begann er mit der Konzipierung seines zweiten Dramas, *Die neue Kirche des Bluts* (1983 erschienen).

<sup>33</sup> Dimitriadis beschreibt die Szene in einem Militärlager im Dorf Drosato im Bezirk Kilkis am Karfreitag des Jahres 1972 in einem Radio-Interview von Giorgos Kalientzidis in Fortsetzungen

in den Sommermonaten des Jahres 2000 folgendermaßen: als Soldat der Sanitätsabteilung stand er auf den Stufen des Sanitätsgebäudes, schon waren die Psalmodien der Epitaph-Liturgie aus den Megaphonen am Appellplatz zu hören, als ihn in Sekundenschnelle eine Art Wissensblitz traf, eine Art körperlich-geistige existenzielle Erkenntnis, eine Vision mit enormer Emotionsbelastung von Agonie und Triumph, Melancholie und dem Gefühl der Befreiung gleichzeitig, daß all dies nicht mehr als ein (Be)Trug und im besten Falle ein schöner Irrtum ist, der mit der existenziellen Wahrheit in keinem Zusammenhang steht (Text in D. Dimitriadis, *Το πέρασμα στην άλλη όχθη* [Der Übergang zum anderen Ufer], Athen 2005, 202 ff.). Der Autor bezeichnet (in jener angemessenen Übertriebenheit, die viele seiner *statements* charakterisiert) diese visionäre Augenblicks-Erkenntnis als das wichtigste Ereignis seines Lebens in Bezug auf die Formierung seines Weltbilds (204).



stentums führt.<sup>33</sup> Ein anderes persönliches Erlebnis, der Fall der Militärdiktatur mit der sinn- und zwecklosen Generalmobilmachung im Sommer 1974 (nach der Attila-Invasion der Türken auf Zypern), wo er als frischgebackener Reservist gleich wieder einberufen wurde und zwei Monate in einem provisorischen Militärlager in der Nähe von Kavala verbrachte, wurde dann der emotionelle Auslöser zu jenem Literaturwerk, das ihm zum Durchbruch verhalf und landesweite, auch internationale Anerkennung eintrug: der prophetische Prosatext *Ich sterbe als Land*, allerdings erst fast vier Jahr später entstanden.<sup>34</sup> Dieses existenzielle Grunderlebnis der Auflösung eines Staatsgebildes unter dem Militärgesetz, einer kitschig-grotesken faschistoid-nationalistischen Ideologie der vierten hellenisch-christlichen Kultur (die dritte war die Metaxas-Diktatur 1936-1940), wo der eben seinen zweijährigen Wehrdienst abgeleistet habende Reservist gleich wieder einberufen wird, ohne daß die gesamte Armee wußte, in welchen Krieg sie ziehen muß für welche Ziele und Zwecke, eine Mobilmachung, die in einem jämmerlichen Debakel endete und die völlige Desolation der Streitkräfte offenlegte, war auch entscheidend für die psychische Fundamentierung, neben der existenziell-philosophischen, der prophetischen und apokalyptischen Endzeitvisionen, die im gesamten Frühwerk ritualhaft ausexerziert werden. Der relative kurze Prosatext von *Ich sterbe als Land* gilt in Retrospektive als eine Zäsur in der griechischen Nachkriegsliteratur und fällt mit der esoterischen Wende auf dem Theater zeitlich in etwa zusammen.

*Übersetzungen.* Ein anderer Zugang zur Rekonstruktion einer geistigen Biographie der Anfangsstadien seiner literarischen Kreation führt über die Lektüre bzw. die literarische, intellektuelle und philosophische Übersetzungstätigkeit als Indikator für die Intensität des geistigen «Stoffwechsels», der im frankophonen Raum Westeuropas 1963-1971 eingesetzt hat und in Thessaloniki der Obristendiktatur und des humilierenden Militärdienstes seine Fortsetzung findet bzw. in der professionellen Translation für griechische Verlage. Die intensive metaphrastische

<sup>34</sup> In der Erstveröffentlichung 1978-1979 wird der etwa 35seitige Prosatext als «Romanentwurf» bezeichnet, weil der Text mit vielen, in Klammern gestellten Auslassungszeichen versehen ist. Der Text wurde im Jänner 1978 fertiggestellt, Vorformen entstanden jedoch schon im Frühjahr 1975 und in den Wintermonaten von 1977 (dazu die Angaben in dem Interview *Η εμπειρία μου φαντασία* (1994) [Die Sachen-Phantasie], 15. Kapitel im Sammelband mit dem gleichen Titel, Athen 2007). Dort auch ausführlich zu den kreativen Hemmnissen durch den Erlebnischock eines zweimonatigen Lageraufenthalts ohne jegliche Infrastruktur in der Sommerhitze, das definitive Ende einer Epoche, eines Staates und eines Landes. Diese Situation

spiegelt sich in den Inhalten des Prosatexts, bewegt sich jedoch vorwiegend in überhistorischen apokalyptischen Dimensionen. Der eruptive, kaskadenartige Sprachfluß weist auf die angestaute psychische und noetische Affektbelastung, die sich nun endlich Bahn gebrochen hatte in einem reißenden Erzählstrom, der Sprachtraditionen, Formkonventionen, Erzählökonomie, religiöse Rücksichtnahme, Kontinuitätstheoreme, politische Ideologien, Sprach- und Thementabus usw. mit sich riß in einen apokalyptischen Abyssos, welcher das Ende bedeutet, für die Menschen, für das Land, für jegliches Staatsgebilde, für die Welt und das Universum. Die Unfruchtbarkeit (der Frauen, der Literatur) ist das Ende des Denkens und des Lebens.

Aktivität, die der enormen Ausdrucksfähigkeit in verschiedenen Stillagen und der ungewöhnlichen Sprachvirtuosität auf verschiedenen Kommunikationsebenen und in unterschiedlichen Literaturgattungen zugute gekommen ist, bildet jedoch nur zum Teil einen zuverlässigen Führer für die Spurensuche nach den Inspirationsräumen der nachfolgenden Weltsicht. Charakteristischerweise beschäftigen sich die Übersetzungen in den Anfangsphasen mit politischen Schriften (einer Frühschrift von Malraux und dem letzten Band der *Situations* von Sartre),<sup>35</sup> weiterführender ist allerdings der Name von Jean Genet, vorerst allerdings mit Prosaerwerken (*Das Tagebuch eines Diebes*, *Die Gottesmutter der Blumen*),<sup>36</sup> dessen Theaterstücke deutliche Spuren in seiner späteren Dramatik hinterlassen haben (Übersetzung des *Balkons* 1989).<sup>37</sup> Einen schwer zu bestimmenden Irritationsfaktor in der Interpretation der metaphrastischen Selektionen bilden freilich die Verlagsaufträge, denn die Übersetzer entscheiden gewöhnlich nicht frei nach ihren persönlichen Vorlieben, welche Werke ins Griechische transponiert werden sollen. Einen wichtigen Hinweis bildet allerdings die Übersetzung der Dissertation des Philosophen Kostas Axelos in Paris über Heraklit 1962,<sup>38</sup> und zwar in einer zweifachen Hinsicht: 1) die Hauptwerke von Axelos<sup>39</sup> benutzen einen orakelhaften Spruchcharakter und Stilduktus, der deutlich Heideggers Phänomenologie und Ontologie der Gedanken-Gänge, bzw. seiner Nachfolger und Schüler nachgebildet ist,<sup>40</sup> der in manchen Essays und Kulturanalysen von Dimitriadis in seiner sprachbedingten Quasi-Logik eine eigentümliche Überzeugungskraft gewinnt, wo in Sprachspielen und Sprachketten die Worte und ihre vertieften Bedeutungen gleichsam von allein von dem einen zum anderen führen und keinen Raum für rationale Gegenargumente bieten, es sei denn in ähnlicher poetisch verdichteter Form; 2) die Spur zu Heidegger, seiner ästhetischen Literaturtheorie und ontologischen Fundamentaldifferenz (zwischen dem Sein und dem Seienden) und seiner französischen Rezeption in der sogenannten «kritischen

<sup>35</sup> André Malraux, *Ο πειρασμός της Δύσεως*, Exantas-Verlag 1974 (*La tentation de l'Occident*, 1926); Jean Paul Sartre, *Πολιτικά και αυτοβιογραφικά κείμενα*, Exantas-Verlag 1975 (*Situations X: Politique et Autobiographie* 1976).

<sup>36</sup> Jean Genet, *Το ημερολόγιο ενός κλέφτη*, Exantas-Verlag 1976 (*Journal du voleur*, 1949), *Η Παναγία των λονδονιδιών*, Exantas-Verlag 1977 (*Notre Dame des Fleurs*, 1942-1943).

<sup>37</sup> Jean Genet, *Το μπαλκόνι*, Ύpsilon-Verlag 1989 (*Le balcon* 1957-1959).

<sup>38</sup> Kostas Axelos, *Héraclite et la philosophie, La première saisie de l'être en devenir de la totalité*, 1962 (*Ο Ηράκλειτος και η φιλοσοφία*, Exantas-Verlag 1977).

<sup>39</sup> *Vers la pensée planétaire: Le devenir-pensée du monde et le devenir-monde de la pensée*, Paris

1962 (1964) (griechische Übersetzung 1984), *Einführung in ein künftiges Denken: Über Marx und Heidegger*, Tübingen 1966, *Le Jeu du monde*, Paris 1969 u. a. bis hin zu *Ce qui advient. Fragments d'une approche*, Paris 2009.

<sup>40</sup> Zu den Lehrern von Axelos, E. Fink, *Oase des Glücks. Gedanken zu einer Ontologie des Spiels*, München 1957, ders., *Spiel als Welt-symbol*, Stuttgart 1960, welcher wiederum auf die theaternahe Monographie von H. Vaihinger, *Die Philosophie des Als-Ob*, Leipzig 1927, rekurriert, vgl. W. Puchner, «Το θέατρο και το έτερον» [Das Theater und sein Gegenstück], *Με θέα το θέατρο. Ιστορικές, συγκριτικές και αναστοχαστικές μελέτες* [Mit Aussicht auf das Theater. Historische, komparative und reflexive Studien], Athen 2018, S. 15-28.

Theorie» der sechziger und siebziger Jahre wird vom Autor selbst bestätigt<sup>41</sup>. Insofern zeigt sich Dimitriadis zwar vom klassischen Existenzialismus eines Sartre und Camus affiziert, holt jedoch wesentlich weiter aus in die Phänomenologie der Zwischenkriegszeit hinein mit ästhetischen Orientierungspunkten Artaud<sup>42</sup> und Bataille<sup>43</sup> und in die «Postmoderne» der 60er Jahre und später noch mit Koltès. Eine marxistische materialistische Sichtweise, ausgehend von Axelos, wird auch weiterhin verfolgt, und führt sowohl zu Echo-Wirkungen des Theater-Paradigmas Brecht als auch zur somatischen Seinsphilosophie in Umkehr des platonischen Idealismus in der Nachfolge Nietzsches. Diese stürmische Rezeption verschiedener Strömungen des Denken und Dichtens mit ihren Überschneidungen und Widersprüchen, durchtränkt von den persönlichen traumatischen Erfahrungen der Militärdiktatur und der nachfolgenden kulturfeindlichen Konsum-Hysterie in dem stufenweisen Integrationsprozeß Griechenlands in die Europäische Union, wird zusammengehalten durch die Initiation in das Weltbild und die ontologische Literaturtheorie von Maurice Blanchot.

Aus individualpsychologischer Sicht könnte man von einer eklektizistischen Anverwandlung affiner ästhetischer Vorbilder und philosophischer Weltbild-Konzepte sprechen, affin zur innerpsychischen Situativität und den biographischen Präsuppositionen einer traumatischen Deprivation, die nach der Öffnung zur Kulturwelt Europas zu einer Art Selbstexil und persönlicher Isolation in der eigenen Heimat führen sowie zu einem verabsolutierten negativen Weltbild, das vom Kulturleben des rezenten Griechenlands bis in die metaphysischen Höhen des Universums reicht und in wortgewaltigen Ritualen auf der Bühne, in Vers und Prosa ausgelebt und durchzelebriert wird. Aus literaturästhetischer Sicht hingegen bringt diese individuelle Krisensituation einen hochbegabten Sprachkünstler hervor, der in seiner «Hyper-Literatur» die Grenzen aller Sprach- und Literatur- (bzw. Theater-) Konventionen zu überschreiten gewillt ist, gewillt, mit allen gesellschaftlichen und kulturellen Tabus zu brechen und durch seine «belebende Vergewaltigung» aller Traditionen die «tote» Kulturvergangenheit Europas (und Griechenlands) zum Leben zu erwecken. Diese Schocktherapien werden in unendlichen Experimenten, von der unkonventionellen Orthographie bis zur expressionistischen Sprachzertrümmerung, in allen Literaturgattungen und Bühnenformen durchexerziert. In den Anfangsphasen dominieren die apokalyptischen

<sup>41</sup> Brief vom 7. 8. 2017, auf meine Bemerkung hin, daß der Stil mancher seiner Essays sehr an Heideggers Gedanken-Gänge erinnere (Brief vom 6. 8. 2017), wo festgehalten ist, daß meine Beobachtung zutreffe, denn seit den 70er Jahren sei Heidegger eine seiner Standardlektüren.

<sup>42</sup> A. Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris 1985.

<sup>43</sup> G. Bataille, *L'Expérience intérieure*, Paris 1978. Vgl. seine Übersetzung von Georges Bataille, *Histoire de l'oeil*, 1928, einem Erstlingswerk (*H*

*ιστορία του ματιού*, Agra-Verlag 1979). Der (erotische) Blickkontakt (zwischen Männern) spielt in vielen Werken eine entscheidende Rolle. Vgl. auch die Übersetzung von Georges Bataille, *Madame Edwarda*, 1941 (*Μαντάμ Εντοναρντά*, Agra-Verlag 1981) sowie seine Rede im Französischen Kulturinstitut in Athen 1999 «Η πολλαπλή αλήθεια» [Die vielfältige Wahrheit] (veröffentlicht als 25. Kap. des Essaybandes *Sachen-Phantasie* 2007).

Endzeitvisionen, durchaus noch inspiriert (auch sprachlich) von biblischen Vorbildern, wo Gottesglaube und Religiosität in ihr Negativum verkehrt, Körper und Materialität zu metaphysischen Instanzen erhoben werden. Dieser theologische Impetus der Korporalität bleibt auch im Spätwerk in Variationen noch erhalten, der Erosbegriff des augenblicklichen Verlangens wird jedoch durch die unvermeidliche Einsamkeit der Körper kontrakariert.

Doch zurück zu Blanchot. Wie Dimitriadis im Vorwort seiner Ausgabe der Übersetzung von Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, 1955 (*Ο χώρος της λογοτεχνίας*, Exantas-Verlag 1980)<sup>44</sup> mitteilt, hat er dieses Grundlagenwerk für sein Weltbild und Literaturverständnis in den Jahren 1970-78 mehrfach übersetzt, bis er 1980 endlich den geeigneten Stilduktus für den fragmentarischen und enigmatischen Reflexionsstil von Blanchot gefunden hat. Für Dimitriadis eröffnet sich hier eine neue Welt philosophischer Reflexion und sensibler Literaturkritik, eines strengen Pessimismus der Katastrophenprophezeiung und einer Kunsttheorie, die den Schreibakt als Lebensprinzip und Sprache als Fundierung einer Gegen- oder Überwelt konstituiert. Von Blanchots Schriftwerk, oszillierend zwischen fiktiver Prosaliteratur, philosophischer Reflexion und freier Essayistik hat Dimitriadis noch zwei weitere Werke übersetzt: *La Folie du jour*, 1973 (*Η τρέλα της ημέρας*, Agra-Verlag 1988) und *Le dernier homme*, 1957 (*Ο τελευταίος άνθρωπος*, Agra-Verlag 1994).<sup>45</sup>

Die Bekanntschaft mit dem Werk von Blanchot dürfte auf die Ereignisse von 1968 in Paris zurückgehen, wo der Autor das einzige Mal nach dem Zweiten Weltkrieg aus seiner freiwilligen Isolation im südfranzösischen Dorf Èze herausgetreten ist und die Studentenrevolution öffentlich unterstützt hat. Die jahrelange Beschäftigung mit diesem mysteriösen Schriftsteller und Denker, der so viele Persönlichkeiten der Nachkriegs-Moderne wesentlich beeinflusst hat (Bataille, Deleuze, Derrida, Merleau-Ponty, Foucault, Baudrillard, Levinas usw.), für Dimitriadis eine Art mystagogischer Initiationsprozeß in die Geheimnisse des Daseins, hat tiefe Spuren in seinem Werk hinterlassen: die Paradoxität von Formulierungen und existenziellen Sachverhalten, die Beschäftigung mit dem Unmöglichen, Sprache und Literatur (als verselbständigte Sprache) als autonome Seinsidentitäten, das Wort zwischen Sache und Idee,<sup>46</sup> die Verwandtschaft zur romantischen

<sup>44</sup> Die Einleitung, entstanden in den Jahren 1978-80 mit dem Titel «Ο ζωτικός βιασμός» (Die lebendige Vergewaltigung) ist auch als Kap. 1 in der Essay-Sammlung (*Sachen-Phantasie* 2007) veröffentlicht.

<sup>45</sup> Und später noch *Εκείνος που δεν με συντροφεί*, Smili-Verlag 2004 (*Celui qui ne m'accompagnait pas* 1953).

<sup>46</sup> Die semiotische Funktion des Wortes (Bedeutung, Bezeichnung) transzendiert und abstrahiert von der Sache, dem Ding, und ent-

materialisiert seine Stofflichkeit, gleichzeitig löst sie das Wort von seiner reinen Kommunikationsfunktion ab, das derart ein Baustein einer ganz eigenen Welt wird; die Denotation der Semiosis (die Bedeutungszuweisung durch den Kulturkontext) wird bei den ästhetischen Zeichen durch die Möglichkeit der Kreation unendlich vieler Konnotationen relativiert, wodurch Sprache zu einem von der Realität abgehobenen Seinsbereich mit eigenen Gesetzen und Funktionen wird. Sie tritt aus der

Literaturtheorie (Hölderlin), die Nähe zu Nietzsche, seinen paradoxen Formulierungen und dem fragmentarischen Denkstil der Aphorismen, zum Symbolismus (Mallarmé), zu Neuromantik (Rilke) und Expressionismus (Trakl, Celan), zu Heidegger und den Phänomenologen, die bedrohliche und rätselhafte Welt Kafkas, die Vision der Endkatastrophe als Anfang des Lebens, der eigene Tod, der die Sterblichkeit überwindet, als Erfüllung des Lebens (*L'Arrêt de mort* 1948, *L'Instant de ma mort* 1994, *L'Écriture du désastre*, 1980), das Schreiben als eigene Weise des In-Der-Welt-Seins, der Mystizismus des geistigen Lebens ohne metaphysische Gewißheiten, die Isolation usw.<sup>47</sup> Dimitriadis beschreibt die Rezeption der Werke von Blanchot als einen Vorgang metamorphotischer Initiation in das Schreiben als radikaler Erfahrung und Praktik der Kompensation metaphysischer Leere, in das Bewußtsein der unvermeidlichen Katastrophe als Ausgangspunkt der Zukunft. In diesem Sinne bedeutet Literatur das Ende der Welt, das Nichts, den Tod, dem man sich übergibt, indem man das Selbst als Fremdheit erfährt. Diese Selbstaufgabe ist der Anfang des Lebens.

Gleichzeitig beginnt Dimitriadis, Literaturklassiker zu übersetzen: Balzac, Nerval, Shakespeare (*Othello* 1991, später *Macbeth* 2007), Molière (*Le Misan-*

Dienststellung in der Kommunikation und der Sachbeziehung heraus und bildet eine autonome Welt und eine eigene Wirklichkeit. Die Materialität von Wort und Satz besteht in lautlichen Qualitäten und Rhythmen, denen gleitende Bedeutungen zugeordnet sind; das Sprachspiel bewegt sich sowohl auf der lautlichen Ebene wie auch auf der Ebene der Bedeutungen. Die Literatursprache negiert den Gebrauchswert der Sprache auf eine zweifache Weise: sie kündigt ihre Funktion als bloße Dingbezeichnung auf, ihr Verhältnis zur Dinglichkeit, ebenso wie ihre Funktion als Ideenbezeichnung, ihr Verhältnis zum abstrakten Gedanken (und zwar durch die genuine Stofflichkeit der Worte). Das Bezeichnete (*signifiée*), das Ding oder die Idee, wird vieldeutig, indem es vom Bezeichnenden (*signifiant*), dem Wort in seiner schriftlichen und lautlichen Gestalt, überlagert wird. Die interpretative Polysemie der Literaturtexte, die Mehr- und Vieldeutigkeit, ist nur ein Hinweis auf die grundsätzliche Unmöglichkeit der Interpretierbarkeit von Literaturtexten. Die Hermeneutik ästhetisch strukturierter Sprache ist ein offenes unendliches Mysterium. In konsequenter Zu-Ende-Denkung ist die Literatursprache von allen grammatikalischen, morphologischen und syntaktischen Normierungen und Regulierungen befreit und kann über die Normsprache hinaus ihre eigenen Synthesen vornehmen (Dada, Sprechoratorien, Sprachzertrümmerung, Neolo-

gismen usw.). Diese befreiende Grenzenlosigkeit des Experimentierens hat Dimitriadis vor allem in seiner Lyrik und Prosa zelebriert, aber auch in delirienartigen Monologen in manchen Theaterstücken (zum Begriff der «Über-Literatur» D. Dimitriadis, «L'Hyperlittérature», *Atelier du roman*, no 61 (März 2010)), zu den inexistenten Neologismen ders., «Οι ανύπαρκτες λέξεις. Ένας αυτοσχολιασμός της ενότητας Κατάλογοι 1-12» [Die inexistenten Wörter. Selbstkommentar zu den Gedichten Kataloge 1-12], *Alloglotta*, H. 1 (Herbst 2009). Zur Biographie von Blanchot vgl. Chr. Bident, *Partner invisible*, Paris 1998 (2008), zum Werk in Auswahl: M. Holland (ed.), *The Blanchot Reader*, London 1995; G. Quasha (ed.), *The Station Hill Blanchot Reader*, Station Hill 1998; M. Foucault, *Maurice Blanchot: The Thought from Outside*, Zone 1989; L. Hill, *Blanchot: Extreme Contemporary*, Routledge 1997; G. Bruns, *Maurice Blanchot: The Refusal of Philosophy*, Baltimore 1997; F. Collin, *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, Paris 1971; J. Derrida, *Demeure. Maurice Blanchot*, Paris 1994; H. Meschonnic, «Maurice Blanchot ou l'écriture hors langage in *Poésie sans réponse*», *Pour la poétique V*, Paris 1978, S. 78-134; A.-L. Schulte-Nordholt, *Maurice Blanchot, l'écriture comme expérience du dehors*, Genève 1995 usw.

<sup>47</sup> K. Hart, *The Dark Gaze*, University of Chicago Press 2004.

*throe* 1993, *Dom Juan* 1987, 2014),<sup>48</sup> Klassiker der Moderne wie Beckett (*Warten auf Godot* 1995)<sup>49</sup> und Genet (vgl. wie oben), aber auch rezente Dramatiker wie Bernard-Marie Koltès, dessen Werk Dimitriadis in Paris 1968 kennengelernt hat, da der Regisseur seines Erstlingswerkes, Patrice Chéreau, auch als Entdecker des französischen Jungdramatikers gilt; das französische Original und die griechische Übersetzung trennen jeweils nur wenige Jahre: Bernard-Marie Koltès, *Dans le Solitude des Champs de Cotton* 1986 (*Στη μοναξιά των κάμπων με βαμβάκι*, Agra-Verlag 1990), *Roberto Zucco* 1988 und *Tabataba* 1986 (*Ρομπέρτο Τσούγκο. Ταμπατάμπα. Ένα υπόστεγο στη δύση*, Agra-Verlag 1992).

Noch vor 1995 setzen auch die Aufführungen der Antiken-Übertragungen ein: *Phönizierinnen* 1987 im Nationaltheater, dritte Bühne in der Garage (Text unveröffentlicht),<sup>50</sup> *Hippolyt* 1989 in Epidaurus (Text unveröffentlicht);<sup>51</sup> in der Folge dann *Helena* 1996 vom «Theater des Südens» in Epidaurus (Edition 1996, Nefeli 2014),<sup>52</sup> *Oresteia* 2001 in Epidaurus (Edition 2005).<sup>53</sup> Zu diesen zum Teil unveröffentlichten Übersetzungstexten (auch ein *Gefesselter Prometheus* 2010) vgl. die erhellende Studie von A. Diamantakou-Agathou zu den Antiken-Metaphrasen von Dimitriadis.<sup>54</sup> Bereits die *Hippolyt*-Aufführung hatte eine breite, zum Teil polemisch geführte Diskussion um die Wertigkeit des Übersetzens antiker Tragödien ausgelöst,<sup>55</sup> und Dimitriadis hat seine konsequent durchgeführte Methode des gemischten Wortschatzes und der multiplen Stilebenen vehement verteidigt und auch mit translationstheoretischen Argumenten untermauert,<sup>56</sup> wobei er seine

<sup>48</sup> *Ντον Ζουάν ή η πέτρινη ενοχία* mit dem Einleitungs-Essay «Der Hl. Johannes des Phallus» (S. 9-12).

<sup>49</sup> Mit dem hermeneutischen Essay «Das Spiel des Wartens auf das Nichts», abgedruckt auch als Kap. 36 im Essay-Band *Sachen-Phantasie* 2007.

<sup>50</sup> Aufführungsdetails und Kritiken in <http://www.nt-archive.gr/playDetails.aspx?playID=389>.

<sup>51</sup> <http://www.nt-archive.gr/playDetails.aspx?playID=631>. Es existiert auch eine unveröffentlichte Übersetzung der *Iphigenie auf Tauris* aus dem Jahr 1992, geschrieben für eine Koproduktion von La MaMa ETC, dem Greek Theatre of New York und der Greek Society for International Communication Through the Arts, unter der Regie von Giannis Chouvardas mit den Chören im Original. Zu dieser Aufführung [http://www.lamama.org/archives/year\\_lists/1992page.htm](http://www.lamama.org/archives/year_lists/1992page.htm) und <http://www.nytimes.com/1992/05/13/theater/theater-in-review-342792.html>.

<sup>52</sup> Zusammen mit dem hermeneutischen Essay «Der Virus der Helena» (S. 87-101).

<sup>53</sup> <http://www.nt-archive.gr/playDetails.aspx?playID=579>.

<sup>54</sup> A. Diamantakou-Agathou, «Πινυ ή φωτιά, νερό ή ύδωρ: Ο μεταφραστικός τόκος του

Δημήτρη Δημητριάδη στην τράπεζα του αρχαίου δράματος», *Το αρχαίο θέατρο και η πρόσληψή του. Πρακτικά του Δ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, Patras 2015, S. 469-482. Inzwischen sind auch andere Antike-Übersetzungen anlässlich von Aufführungen veröffentlicht worden: *Lysistrata* 2017 und *Ödipus auf Kolonos* 2017.

<sup>55</sup> *Ελεύθερος Τύπος* 8. 7. 1989, abgedruckt in Dimitriadis, *Die Sachen-Phantasie*, 2007, S. 39-40, 220-228. Der breitere Kontext ist behandelt bei Diamantakou-Agathou, *op. cit.* Dort auch Aufführungsdetails zu den Vorstellungen von 1987, 1989 und den späteren.

<sup>56</sup> Vgl. das Interview mit Giorgos Kordomenidis mit dem Titel «Die Wörter auf dem Gipfel des Ararat» (1989) abgedruckt im Essayband *Die Sachen-Phantasie* (2007), Kap. 8. Die Polemik wurde vor allem dadurch ausgelöst, daß Dimitriadis alle vorausgegangenen Übersetzungen mehr oder weniger als «Verbrechen» am griechischen Kulturerbe bezeichnete, da es sich mehr um Paraphrasen als um eigentliche Übertragungen handle, welche sich auf das Vokabular der Sprachverengung durch die Sprachkämpfe im 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts beschränkt haben, wo die Demotizisten einen

Arbeit mit der eines Archäologen vergleicht. Das kalkulierte Hinausgehen über den Wortschatz der Alltagssprache, das seine Antike-Übersetzungen kennzeichnet und deshalb Anstoß erregt hat, ist aber auch an seinen Literatur- und Dramenwerken der Frühphase abzulesen; insofern geht die innersprachliche Übertragung im Griechischen (also keine Translation von einer Sprache in die andere)<sup>57</sup> in seinen Tragödienmetaphrasen Hand in Hand mit der Entwicklung des Sprachgebrauchs der multiplen Stilebenen im Literaturwerk, mit dem einen Unterschied, daß die Originalwerke dem sprachlichen Experiment (bis hin zur Kreation inexistenter Wörter und der Sprachzertrümmerung) verpflichtet sind, während die Übertragungen vom Alt- ins Neugriechische dem Prinzip der Wort- und Sinn-treue folgen. Die späterhin so charakteristische altgriechische Thematik (der Mythologie oder der Tragödie entlehnt) mit ihrer z. T. extremen Uminterpretierung fehlt im Frühwerk fast vollkommen.

*Reflexionen.* Ein dritter Quellenbereich, der einen Zutritt zur Rekonstruktion einer geistigen Biographie der Frühphase ermöglicht, sind die Essays und Interviews, die z. T. auch autobiographische Fakten enthalten, vielfach aber Reflexionen zur Ausformung seiner Weltsicht beinhalten, zur Seinsfunktion der (Hyper-)Literatur, zu den Rezeptionsschwierigkeiten seines Theaters. Im bereits erwähnten *Neuen* (nichtchristlichen) *Heortologion* bedeutender Persönlichkeiten scheinen alle bisher erwähnten Namen auf,<sup>58</sup> weitere Namen von Philosophen und

Großteil des Sprachreichtums der Vergangenheit zurückgewiesen und eliminiert hatten. Dimitriadis beschreibt seine Methode analytisch, wobei jedes Wort des Originaltextes untersucht wird: auf die Bedeutung hin, aber auch auf die lautliche Stofflichkeit, den Rhythmus und die Versform, wobei er den gesamten Reichtum der langen Sprachtradition des Griechischen verwendet, nicht bloß die Volkssprache. Aufgrund der Ideologisierung der Sprachkämpfe haben die Antike-Metaphrasen auch ein politisches Stigma, das mit der Vergangenheit wenig zu tun hat. Beide Übertragungen (1987, 1989) waren Auftragsarbeiten von Regisseuren (allein an den *Phönizierinnen* hatte er eineinhalb Jahre gearbeitet); die Schwierigkeit der Rezeption habe mit dem beschränkten Sprachhorizont des heutigen Publikums zu tun. Es genüge keine philologische Übertragung, denn es handelt sich um poetische Sprachkunstwerke, die, soweit möglich, in analoge dichterische Synthesen zu transponieren seien. Jede Generation habe ihre eigenen Übertragungen zu bewerkstelligen: Shakespeare in der Übersetzung von Vasilis Rotas sei heute irrelevant, und die Homer-Übertragungen von Ioannis Kakridis und Nikos Kazantzakis stünden nahe an einer Verunstaltung dieser Epen. Das Interview endet mit

einem Angriff auf den Kulturbetrieb, der von selbsternannten Wächtern und Beschützern der Tradition kontrolliert und reguliert werde, die jegliche Neuerung schon im Geburtsstadium abzuwürgen versuchten. Dies gelte im besonderen für die Theaterkritiker.

<sup>57</sup> Vgl. dazu W. Puchner, «Για μια θεωρία της θεατρικής μετάφρασης. Σύγχρονες σκέψεις και τοποθετήσεις και η εφαρμογή τους στις μεταφράσεις του αρχαίου δράματος, ιδίως στα νεοελληνικά» [Zu einer Theorie der theatralischen Übersetzung. Rezente Überlegungen und Ansichten und ihre Anwendung auf die Übersetzungen des antiken Dramas, im besonderen ins Neugriechische], *Δραματολογικές αναζητήσεις. Πέντε μελετήματα*, Athen 1995, S. 15-79 (mit weiterer Bibliographie).

<sup>58</sup> Am Ende des Essaybandes *Die Sachen-Phantasie* (2007): Balzac, Homer, Foucault, Kafka, Joyce, Derrida, Celan, Heidegger, Hölderlin, Nietzsche, Genet, Husserl, Artaud, Rilke, Aischylos, Sophokles, Euripides, Bataille, Shakespeare. Kaiti Diamantakou hat bemerkt, daß der Name Aristophanes fehlt, doch ist die *Lysistrata*-Übertragung erst 2016 entstanden (A. Diamantakou-Agathou, «Ανοιστράτη, 411 π.Χ.-2016 μ.Χ. Η επιστροφή της γηραιάς κυρίας» [*Lysistrata*, 411 v. Chr.-2016 n. Chr. Die Rückkehr

Literaten bzw. Dramatikern und Theaterleuten stammen aus dem Altertum,<sup>59</sup> der Neuzeit<sup>60</sup>, dem 19. und 20. Jahrhundert,<sup>61</sup> auch Filmregisseure und –schauspieler<sup>62</sup> sowie Schlüsselwerke der siebenten Kunst<sup>63</sup>; das Interesse für die Kunstmusik ist bemerkenswert: Komponisten aus Renaissance, Barock, Klassik und Romantik,<sup>64</sup> aber auch Zwölftonmusik und moderne Oper<sup>65</sup> sowie Instrumentalvirtuosen,<sup>66</sup> auch die Malerei ist vertreten.<sup>67</sup> Unter den neugriechischen Philologen und Autoren, Komponisten und Sängern, Schauspielern und Theaterleuten befinden sich Kalvos, Palamas, Chr. Tsingou, V. Papaioannou, I. Sykoutris, Sikelianos, Karyotakis, T. Papatsonis, M. Kallas, G. Chalepas, M. Hatzidakis, D. Solomos, V. Logothetidis, G. Bouzianis. Es ist nun müßig, nach fehlenden Namen zu suchen (z. B. Theodorakis oder die einzige von ihm geschätzte Dramatikerin Loula Anagnostaki),<sup>68</sup> da die Zusammenstellung der Namen nicht einer gewissen Zufälligkeit entbehrt; trotzdem ist sie als Indikator seines in Belgien und Frankreich erworbenen Bildungshorizonts zu werten und erlaubt gewisse provisorische Feststellungen: 1) der Wissenshorizont erstreckt sich sowohl auf Literatur wie auf Philosophie (vgl. wie oben) und umfaßt auch die Antike; diese Wissensbereiche und ihre Problematik werden im Literaturwerk zu verschiedenen Zeitpunkten aktiviert und sind im Frühwerk nicht immer in gleichem Ausmaß präsent; 2) erstaunlich ist die Präsenz der Filmkunst, mit Regisseuren, Schauspielern und Schlüsselwerken, die offenbar besonderen Eindruck hinterlassen haben; dies ist einerseits nicht verwunderlich, da Dimitriadis seine Ausbildung am belgischen Institut National des Arts du Spectacle in Theater und Film erhalten hat, andererseits aber doch ein Interpretationshinweis für seine ersten Dramenwerke (bis 1995) im großen Stil, die auf einer theatralischen Normalbühne kaum mehr realisierbar sind, aber zu

der Alten Dame] in D. Dimitriadis, *Ανοιστράτη Αριστοφάνους*, Athen 2017, S. 85-107).

<sup>59</sup> Bacchylides, Archilochos, Iamblichos, Plutarch, Heraklit, Sappho, Alkaios, Anaximander, Pindar, Iktinos, Zenon, Xenophanes, Empedokles, Thukydides, Hesiod, Herodot, Phidias, Ovid usw.

<sup>60</sup> Dante, Marlowe, Rabelais, F. Bacon, Montaigne, Cervantes, Voltaire, Goethe, M. de Sade, Kant, Spinoza, B. Pascal, Milton, auch Lao-Tse.

<sup>61</sup> Ionesco, Pirandello, T. S. Eliot, Th. Mann, Valery, Stendhal, Borches, Wittgenstein, Gogol, Dostojewski, E. Pound, Flaubert, H. Broch, Vernant, B. Snell, Ch. Dickens, Saint-Simon, L. Tolstoj, Puschkin, Hegel, Faulkner, Adorno, N. Sachs, Schopenhauer, O. Wells, Büchner, Wedekind, Kleist, Claudel, H. Melville, A. Rimbaud, D. H. Lawrence, Lautreamont, J. Conrad, Baudelaire, V. Woolf, V. Gombrovic, G. Strehler, Kierkegaard, Strindberg, O'Neill, H. James, Ibsen, C. Pavese, Musil, Dürrenmatt, u.a.

<sup>62</sup> Antonioni, Stroheim, Fellini, Visconti, I. Bergman, Bunuel, G. Garbo, Targowski, St. Kubitck, S. Eisenstein, Pasolini, J. Dean usw.

<sup>63</sup> *Stalker*, *Il gattopardo*, *Viridiana*, *Senso*, *Teorema*, *Rocco e i suoi fratelli*, *Citizen Kane*, *L'année dernière à Marienbad*, *Barry Lyndon*, *Otto e mezzo*, *Sunset boulevard*, *La dolce vita*, *Nostalghia*. Die wenigen griechischen Filme sind hier nicht berücksichtigt.

<sup>64</sup> Monteverdi, A. Vivaldi, D. Scarlatti, Beethoven, Bellini, Puccini, Brahms, Saint-Saëns, Wagner, Schubert, Bach, usw.

<sup>65</sup> Schönberg, A. Berg, G. Mahler, B. Bartok, Janacek, Strawinski, F. Busoni, B. Britten, u.a.

<sup>66</sup> P. Casal.

<sup>67</sup> H. Bosch, E. Munch, Dali, Velazquez, Tintoretto, E. Manet, L. da Vinci, Holbein, F. Goya, Michelangelo, Picasso, Rembrandt, sowie der Kunsthistoriker E. Panofski.

<sup>68</sup> Dazu das Interview zu seinem Frühwerk *Die weiße Erzählung* (*Το λευκό διήγημα*, 1983), Kap. 3 in *Die Sachen-Phantasie* (2007). Dasselbe gilt für Cheimonas und andere.



einer filmischen Komposition anreizen; 3) ungewöhnlich sind auch seine Musikkenntnisse seit der Renaissance, die in der Rezeption der modernen Oper (Berg, Busoni, Janacek) über den Durchschnittshorizont der Musikbildung in europäischen Ländern hinausreicht; das Interesse für die Oper mag auch einen Grund dafür bilden, daß das Frühwerk von einer gewissen Opernhaftigkeit der Großform gekennzeichnet ist, die Konzeption der Stimm-Symphonie mit Oratoriencharakter in einigen Dramenwerken gegeben ist (*Insenso* 2007 wird schon im Titel ausdrücklich als «Oper» bezeichnet, die Stimmkomposition der vier Medeen in *Η άνθρωπος* [Die Mensch] 2017, wird im Untertitel als «Choral» bezeichnet) und Musikalität im allgemeinen eines der Hauptcharakteristika seiner Bühnensprache in ihrer versifizierten und dichterischen Ausdrucksform bildet.

Neben Namen und Titeln enthält der Neue Festkalender auch Widmungen von Festtagen, die sachlich-thematischen Inhalts sind und inhaltliche Präferenzen tangieren, die sein Literaturwerk betreffen:<sup>69</sup> neben dem Interesse für Ungeborene und Tote bzw. gewaltsam (Unfall oder Epidemie oder durch Krieg) Gestorbene (die pseudoreligiöse Note entspricht dem kirchlichen Heortologion) dominiert das Vokabular und die Thematik der Dialektik und Mystik von Eros/Thanatos (auch gewaltsamer Tod als Liebesakt) mit homoerotischer Prädisposition.<sup>70</sup> Im Triebverlangen und seiner augenblicklichen Befriedigung nistet bereits der Tod, im Sterben vollzieht sich die erotische Erfüllung (Hingabe des Lebens). Die Vereinigung der Körper im Liebesakt ist jedoch eine momentane Illusion, das Individuum bleibt vereinsamt. Homoerotische Korporalität gehört jedoch bereits zu den thematischen Ingredienzien der klassischen Avantgarde sowie der französischen Nachkriegsdramatik (Bataille, Koltès), Geschwisterinzeß wird bei Robert Musil im *Mann ohne Eigenschaften* als mystische Vervollkommnung im «anderen Zustand» verherrlicht, Kannibalismus findet sich schon bei Vasilis Ziogas in den «Pariser Einaktern».<sup>71</sup> Für Tabubrechungen jeglicher Art ist die griechische My-

<sup>69</sup> In der datumsmäßigen Reihenfolge: Tag der Küsse, der Ungeborenen, für die Sprache, Tag der Entkleidungen, des Schweigens, der Berührung (des Beischlafs), der Toten, für die Finger, der Unscheinbaren, der an Epidemien Gestorbenen, der Blicke, für die Lippen, der Instinkte, der schönen Jünglinge, des Verlangens, der Courage, für die Augen, der Nacktheit, der Prostitution, der Kriegsvermißten, der Epheben, der Mörder, der schönen Knaben, der Homosexualität, der tödlich Verunglückten.

<sup>70</sup> Kondylaki hat die Meinung vertreten, daß die verzögerte Rezeption von Dimitriadis vielfach auf die immer wiederkehrenden intrafamiliären Inzestsituationen und die verherrlichten (als «Leben» gegen die tote Gesellschaftsmoral propagierten) homosexuellen Männerbeziehungen (zusammen mit den unverhohlenen Angriffen auf die orthodoxe bzw. christliche

Kirche und ihre körperfeindliche Ethik), die ganz offen gegen das öffentliche Moralverständnis verstoßen, das Haupthindernis für eine «normale» und zeitgerechte Rezeption seiner Werke gebildet habe (*Ο θεατρικός Δημήτριος Δημητριάδης*, *op. cit.*, S. 23 ff., 33 ff.). In einem anderen Interview verweist sie auf das fast misogyne Frauenbild mancher Werke, wo das Weibliche auf ein orgasmisches Lustsubjekt und eine Geburtsmaschine von unbegrenzter Fertilität reduziert erscheint (S. 77. ff.). In dieser Einseitigkeit der Humankonzeption findet der Feminismus eine Angriffsfläche, die zusammen mit den gesellschaftlichen *gay*-Vorurteilen dazu geführt hat, daß manche Werke unveröffentlicht geblieben sind, obwohl die *queer*-Literatur dazu ein Gegengewicht bildet.

<sup>71</sup> Puchner, *Ποίηση και μύθος στα θεατρικά έργα του Βασίλη Ζιώγα*, S. 49-171 (bes. 49-95).

thologie (und Tragödie) eine Art thematisches Kompendium; fiktionale Norm-übertretungen (in der Welt der Götter bzw. in der Literatur) festigen das soziale Regelsystem, in dem sie es bewußt machen.

Essays und Interviews aus allen Schaffensperioden sind für die Rekonstruktion einer geistigen Biographie bereits mehrfach herangezogen worden. Es seien an dieser Stelle noch einige Zitierungen von Grundcharakteristika seines Schreibstils hinzugefügt. Zuerst zum bereits mehrfach verwendeten Begriff der Hyper-Literatur (υπερ-λογοτεχνία). In einer elektronischen Dokumentation des Zwei-Tage-Treffens in der französischen Abteilung der Univ. Thessaloniki 2016 zum Werk von Dimitriadis gibt es eine Zusammenstellung von Zitaten zu Grundbegriffen unter dem Titel «Σκέψεις» (Gedanken), wobei ein Punkt die Hyper-Literatur betrifft, die sich in der Übergangszone zwischen dem schon Gesagten und dem noch nicht Gesagten (bzw. dem nicht Sagbaren) ereignet; dieses Grenzgebiet ist an sich grenzenlos und führt über die Literatur (das bereits Geschriebene) hinaus.<sup>72</sup> Ein anderer Punkt betrifft die rhetorische Figur der Wiederholung (und Varianz), auffälliges Stilmittel sowohl in den theoretischen wie literarischen Schriften: Dimitriadis vergleicht sie hier mit einer wiederholten Ausgrabung am gleichen Ort, bis die Statue (Bedeutungen und Sprachqualitäten) gänzlich ausgegraben ist. In einem anderen Interview (2012) vergleicht er die Repetition mit der Saugwirkung eines mechanischen Geburtshelfers, ein riskanter Eingriff, der auch fehlschlagen kann.<sup>73</sup> Es ist die Sprache selbst, die ihn leitet (Methode: Wiederholung und Varianz). Schreiben als Lebensersatz durch Selbstbeobachtung. Voraussetzung dazu ist die Isolation. Diese examinerische Wortwiederholung (Zentralbegriffe, Schlüsselwörter) führt zu Variationen und die Variationen zu paradoxartigen Formulierungen, die unerwartete inhaltliche Einsichten vermitteln (das *paradoxon* als rhetorische Figur war in der byzantinischen Hymnographie im Sinne der mystischen *coincidentia oppositorum* besonders beliebt). Solche poetische Repetitionsreihen

<sup>72</sup> dimitriadis-dimitris. Thes.eu. Dort auch weitere Interviewtexte und Essays (vgl. wie oben). In einem anderen Zitat zur Körper-Metaphysik wird Sein und Eros identifiziert: Literatur ist nichts anderes als der wiederholte Versuch, aus dem Innen-Körper des Anderen etwas für sich zu gewinnen (Motiv der Ermordung und Sezierung in mehreren Stücken). Ein Kennzeichen der Über-Literatur, der Suche nach dem Ungesagten im Unermesslichen, ist auch die Erschaffung von nichtexistierenden Wörtern (Neologismen), um etwas auszudrücken, was bisher nicht (oder nicht so) formuliert worden ist. Die Antwort auf das Rätsel der Sphinx war sie selbst: der Mensch; das Unerträgliche des Menschseins hat sie vernichtet. Dazu auch Dimitriadis, «L'Hyperlittérature», *Atelier du roman* 61 (März 2010), S. 105.

<sup>73</sup> Interview mit Sonja Zacharitou, Zeitung *To Βήμα* 19. 11. 2012. Dort findet sich auch die

Information, daß alle seine Literaturwerke auf persönliche Erlebnisse zurückgehen. Bei diesen Forschungen in den Dunkelzonen des Menschseins trägt er keine Schutzmaske, sondern überläßt sich als Autor seinem Schicksal. Er selbst sieht seine Werke als einen manichäischen Endkampf zwischen Dunkel und Licht, Abgestorben-Sein und Leben. *Ich bin aus Worten (Wörtern) geschaffen, aus Worten gestrickt, ein Mechanismus aus Worten, die mir überliefert wurden, doch vorwiegend erlebe ich die Grenze unserer Möglichkeiten mit diesen Worten. Und weil sich meine gesamte Arbeit an der Grenze des Sagbaren bewegt, fast des Unsagbaren, liegt das, was mich interessiert, dort, wo die Worte aufhören.* Daher die Neologismen und die Sprachzertrümmerung vom Typ James Joyce bzw. die seelischen Tiefeneruptionen wie bei Dostojewski.

mit sukzessiver Variierung der Formulierung (im Sinne dieser semasiologischen Spracharchäologie) mit unerwartetem paradoxen Ergebnis bilden rhetorisch-dichterische Höhepunkte vieler Werke von besonderem Reiz. Der Autor beobachtet bloß den Mechanismus des Sprachspiels (vgl. auch die Doppelbedeutungen in den Titeln); die Worte und Wörter spielen mit sich selbst und bringen unerwartete Sinnzusammenhänge hervor. Die Sprachmöglichkeiten kreieren einen Sinn, der am Rande des Denkbaren liegt. Am anderen Endpunkt der Variabilität liegt die Kumulation des gleichbedeutenden Vokabulars in rhetorischen Tiraden, die sich bis hin zum Delirium steigern können. Auch hier ist die Klimax als verbales Stilmittel am Werk, die den dramatischen Höhepunkten die Glanzeffekte aufsetzt. Grundlage dieser Verbalhandhabung ist die Übertreibung (Hyperbel, Hyperbole), die Maßlosigkeit (im Gegensatz zur Gemessenheit und Angemessenheit der konventionellen realistischen Dramatik der *verisimilitudo*) und Verabsolutierung der Aussagen, die auch in manchen Essays in Prägnanz anzutreffen ist.

Dies ist z.B. der Fall bei der völlig negative Bewertung des neugriechischen Kulturlebens der Nachkriegsperiode (z. B. *Εμείς και οι Έλληνες* [Wir und die Griechen] 2000),<sup>74</sup> ein Thema, das in dieser undifferenzierten Form in verschiedenen Versionen in mehreren Interviews auftaucht. Das journalistische Interesse an derartigen *statements* fördert die emotionsgesteuerte Verabsolutierung der Negativurteile noch weiter. Dasselbe ist zu beobachten bei den Diskussionen um den Bildungsgrad und die Rezeptionsfähigkeit des Durchschnittspublikums, die öffentliche Interesselosigkeit an der Kunst, die Geschmacklosigkeit und der Kitsch, die Literatur- und Theaterkritik, die Literaturzeitschriften, die Poetaster und Literaturverlage ohne jegliche Qualitätskriterien, der journalistische Mikrofaschismus der Kulturteile der Tageszeitungen, die einheimischen Gurus des Kulturlebens und die Mikro-Päpste des Literaturbetriebs, akademische Institutionen und Politik, und mit besonderer Vehemenz und Häufigkeit wird die orthodoxe Kirche und ihre körperfeindliche Morallehre Zielscheibe der Kritik von Dimitriadis, der das Humanverständnis des Alterums gegenüber dem diesseitsfeindlichen Christentum ausspielt, obwohl in seinen Werken auch die platonische Ideenlehre einer parodistischen Revision unterzogen wird. Diese Kritikpunkte und Themenbereiche seien jedoch an dieser Stelle nicht im einzelnen aufgeführt, weil sie a) das Frühwerk weniger betreffen und b) bei den Einzelwerken noch zur Sprache kommen werden.

### **Die Anfänge des Dramenwerkes (Der Preis der Revolte auf dem Schwarzmarkt)**

Das Drama existiert in einer französischen Fassung, entstanden in mehreren Versionen ab 1965 im Rahmen eines praktischen Seminars der Dramaturgie im bel-

<sup>74</sup> Separatheft eines Vortrags im französischen Kulturinstitut in Athen (Erstveröffentlichung in der Zeitung *Ta Néa* 20. 5. 2000), beigegeben dem Interviewband *To πέραςμα στην άλλη*

*όχθη* [Die Überfahrt zum andern Ufer], Agra-Verlag 2005 mit Interviewfolgen und Radio-Diskussionen mit Giorgos Kalientzidis.

gischen *Institut National des Arts du Spectacle* in Brüssel und ediert im September 1967 im Periodikum *Théâtre et Université* des Internationalen Theaterfestivals in Nancy auf Antrieb des Direktors Jacques Lang, und einer griechischen, die als Neuschrift in den Jahren vor 1979 entstanden ist, 1981 im Akmon-Verlag erschienen ist und 2005 vom Nefeli-Verlag ohne gravierende Eingriffe neugedruckt wurde.<sup>75</sup> Die am 12. 10. 1968 in Pariser Théâtre de la Commune d'Aubervilliers von der Truppe des Théâtre de Sartrouville unter der Regie von Patrice Chéreau aufgeführten Bühnenfassung dürfte sowohl von der französischen Fassung, die im Theaterfestival von Nancy 1967 zum Abdruck gekommen ist, wie auch von der griechischen Fassung von 1981 in wesentlichen Punkten abweichen, da im Nachklang der Mai-Ereignisse des Studentenaufstandes diese Teile des Stückes mehr betont wurden zu Lasten der in Frankreich weniger bekannten *Affaire* um die Ermordung von Lambrakis 1963 und den autoritären Machtintrigen der Königin Friederike und ihrem Sohn Konstantinos, dem heutigen Exilkönig des Landes, die den historischen Hintergrund der komplexen Handlung bilden. Wie Dimitriadis in seiner Einleitung von 1979 betont, war an der endgültigen Bühnenfassung auch Nikiforos Papandreou unter dem Pseudonym Victor Galanis beteiligt. Das Stück wurde zwei Jahre später (1970) noch einmal in Bordeaux von der Compagnie Dramatique Universitaire unter der Regie von Jacques Albert-Canque aufgeführt.<sup>76</sup> Grundlage einer Analyse kann demnach nur die griechische Fassung bieten, was auch für die Studien von Maraka, Sakellariou und Rosi gilt, wobei sich erstere speziell mit diesem Erstlingswerk befaßt hat.<sup>77</sup> Aufgrund dieser mehrfachen Überarbeitungen in zwei Sprachen, der abweichenden Bühnenfassung von 1968 für ein französisches Publikum nach der Mai-Revolution der Studenten, und der griechischen Neuschrift, die aus verschiedenen Varianten auszuwählen hatte, ist das Prädikat «Erstlingswerk» eigentlich gar nicht zutreffend.<sup>78</sup> Nichtsdestotrotz

<sup>75</sup> D. Dimitriadis, *Η τιμή της ανταρσίας στην μάχη αγορά* [Der Preis der Revolte auf dem Schwarzmarkt], Athen, Nefeli-Verlag 2005 zusammen mit einer neuen Einleitung (S. 13-17), der Text S. 19-207, in einem Anhang der Programm-Text des Regisseurs der Pariser Aufführung 1968, Patrice Chéreau, «Für einen neuen Anfang des Theaters» (S. 211-217), eine Theaterkritik von Bertrand Poirot-Delpech, veröffentlicht in *Le Monde* 16. 10. 1968 (S. 219-223), Auszüge aus einem kritischen Artikel von Bernard Dort in *Politique aujourd'hui* (Juli-Aug. 1970) über die bisherige Regisseurtätigkeit von Chéreau (S. 225-234), welche sich auf die Aufführung des Werkes von Dimitriadis beziehen, sowie Briefe von Chéreau und Dort an den Autor (S. 237-239), all dies aus dem Französischen ins Griechische übersetzt.

<sup>76</sup> Angaben aus dem Prolog von Dimitriadis,

«Theater und Zeit» (Θέατρο και Χρόνος, 12. 11. 1979, 11-13), wo auch die Besetzung der Pariser Aufführung festgehalten ist sowie die Vorgeschichte der griechischen Fassung, die letztlich eine eher konservative Richtung eingeschlagen hat und reichhaltiges Episoden-Material aus den französischen Fassungen beibehalten hat, anstatt ein völlig neues Werk zu bieten. Eine philologische Untersuchung müßte die einzelnen Textfassungen (eine französische ist ja veröffentlicht) vergleichend untersuchen, um diesbezüglich sicherere Aussagen machen zu können.

<sup>77</sup> L. Maraka, «Η εισβολή της θεατρικής παράστασης στο δραματικό κείμενο», S. 259-268, bes. 262; E. Sakellariou, «Η αναθεώρηση των ειδολογικών ορίων», S. 179-189; L. Rosi, «Δημήτρης Δημητριάδης, Jean Genet, Bernard-Marie Koltès», S. 219-235.

enthält das umfangreiche Drama Themen und Motive, die eigentlich in dieser Form im Literaturwerk von Dimitriadis nicht mehr vorkommen werden.

Zu Beginn des Werkes gibt es einen Abschnitt mit Bühnenanweisungen (19-21), die allerdings weit über die Funktionalität von Didaskalien hinausgehen: zur Abwechslung der Schauspielstile, der Hörbarmachung der Demonstrationen außerhalb des Theaters, zu den Kostümen des Königspaares und der Studentenschauspieler, zur Bevorzugung einer leeren Neutralbühne aber mit übermäßigem Einsatz von Theatereffekten, zur Collage von Stilen und Materialien mit Betonung der Gegensätzlichkeit; die Bühne selbst dominiere zuweilen, in anderen Phasen verschwinde sie vor der Wirklichkeit. Dies ist eine relative unkonventionelle, mit Reflexionen durchsetzte Deskription des Bühnenraums, welche an ähnliche Anweisungen von Genet in den *Negern* und im *Balkon* erinnert.<sup>79</sup> Das Spiel des «Theaters-im-Theater», welches sich noch in mehreren Werken wiederholen wird, wird nicht näher erläutert: die Bühne stellt einen Theaterraum dar, mit Zuschauerraum und Spielbühne, in dem sich Zuschauer befinden (das Königspaar, der Theaterdirektor und die Studenten-Schauspieler, bzw. Demonstranten), welche in gewissen Phasen des Werkes zu Schauspielern werden können. In die Bühnenwirklichkeit ist eine weitere Bühnenwirklichkeit innerhalb der fiktiven Realität eingeschrieben: die fiktiven Realitätsebenen 2 und 3 oszillieren ständig und werden durch eine zusätzliche Realitätsebene noch weiter kompliziert: das Bühnentheater ist zwar ein Theater im Theater, doch von der Wirklichkeitsebene der Zuschauer setzt sich noch eine weitere Realitätsebene ab: die der (fiktiven) Außenwirklichkeit der Revolte, die mit der Zuschauerebene der Bühnenhandlung nicht ohne weiteres gleichgesetzt werden kann: im Theater soll dem Königspaar (Mutter und Sohn) (ähnlich der *mouse-trap-scene* im *Hamlet*) probenhaft Szenen aus dem Stück «Das Reich des Mordes» (Το κράτος του φόβου)<sup>80</sup> zu sehen bekommen, das der Direktor des staatlich subventionierten Theaters geschrieben hat, Szenen, die die Zustände des diktatorischen Terrors, der Denunziation und der Korruption im Reich demonstrieren sollen und in der Ermordung eines politischen Kontrahenten gipfeln, mit dem Ziel, daß sich die royalen Machthaber in dem Bühnenkönigspaar selbst erkennen; die Theaterdirektion mit den Studentenschauspielern leistet derart ihren Beitrag zur Revolte gegen die Machthaber. Der

<sup>78</sup> Zu den Differenzen zwischen der Fassung von 1981 und 2005 vgl. Maraka, *op. cit.*, S. 262 f.

<sup>79</sup> Rosi, «Δημιουργία Δημητριάδης, Jean Genet, Bernard-Marie Koltès», S. 225-229. *Die Neger* wurden 1959 in Paris aufgeführt, der *Balkon* 1960 in der Regie von Peter Brook (vgl. L. Rosi, *The evolution of a subversive «parole» in the plays of Arthur Adamov, Eugène Ionesco and Jean Genet*, Ph. D. diss. London 1996, S. 316-320). Den größten Erfolg erzielte der Autor jedoch mit *Les paravents* 1966 in Paris (mit Protestak-

tionen der Algerien-Veteranen), ein Erfolg dessen Echo Dimitriadis in Brüssel sicherlich erreicht hat.

<sup>80</sup> Κράτος hat neben Staat freilich auch die Bedeutung der Vorherrschaft, der Dominanz, des Einflusses, der Macht (z. B. im Titel des naturalistischen Werkes von L. Tolstoj, *Το κράτος του φόβου*, *Die Macht der Finsternis*). Die Werktitel von Dimitriadis enthalten häufig Doppelbedeutungen oder andere Formen des Sprachspiels.

aktuelle historische Hintergrund dieses Brecht-artigen Lehrstückes des politisch engagieren Schauspiel-Studenten aus Brüssel ist ohne Mühe zu erkennen: die Ermordung des Parlamentariers Grigoris Lambrakis in Athen 1963 und die politischen Machenschaften des Palastes (der Königin-Witwe Friederike, im Werk Sophia, und ihres Sohnes Konstantinos, von ihr Dadinus genannt), die zur politischen Destabilisierung und letztlich zum Obristenputsch von 1967 geführt haben.<sup>81</sup>

Das Drama um die Verschachtelung fiktiver und faktischer Wirklichkeiten ist eigentlich ein Vielpersonenstück mit Massenszenen, von denen allerdings im Katalog der *dramatis personae* nur König (Sohn) und Königin, der Theaterdirektor und die Schauspieltruppe angeschrieben sind; diese besteht aus neun Studenten (sieben numerisch genannten und den beiden Darstellern der Königin und des Königssohns), doch gibt es gegen Stückende Massenszenen mit Demonstranten, die auch die blutige Leiche des bei den Zusammenstößen Umgekommenen ins Theater bringen. Die Stückstruktur besteht aus einem «Vorspiel auf dem Theater» (Goethe, *Faust*) und dem Besuch des Königspaares im Theater, begleitet vom Theaterdirektor, der temporär durch die Demonstranten mit der Leiche des Erschlagenen unterbrochen wird; in diese Handlung sind 12 Szenen aus dem revolutionären Lehrstück des Theaterdirektors eingeblenet, wobei die Darsteller durch das Königspaar selbst sukzessive ersetzt werden; die Königin übernimmt die Initiative der Stückgestaltung und spielt ihre Rolle selbst, beide spielen auch andere Rollen in dem Mordkomplott, die reelle Demonstrantenleiche und die Demonstranten werden in die Theaterwirklichkeit integriert; die Königin identifiziert sich mit ihrer Theaterrolle der Mutter des Volks, die sich für ihr Land opfert, bis sie sich in einem monologischen Delirium (Rede an das Volk) aller Königswürden entkleidet und nackt und allein auf der Bühne steht: der Triumph des Theater (und der Monarchie) hat seine Zuschauer verloren.

Die lineare Episodenreihe wird durch die satirischen Zwischenszenen zusammengehalten. Von den 12 Spielszenen (mit ihren Illusionsunterbrechungen, Kommentaren usw.) sind nur die ersten drei Szenen als Titel angeschrieben, in der Folge vermengen sich die Realitäten derart, daß eine solche Scheidung nicht

<sup>81</sup> Dies wird eigentlich von allen Interpreten so gesehen und vom Autor selbst bestätigt. Dimitriadis warnt allerdings in der Einleitung der Ausgabe von 2005 davor, den konkreten historischen Bezug seines Jugendwerkes überzubewerten. Die Interpretationsdimension der Studentenrevolte vom Mai 1968 muß übrigens als Zusatz des letzten Augenblicks gewertet werden, und eine komparative Lektüre der französischen Druckfassung von 1967 könnte Licht auf diese Problematik werfen. Vielleicht könnte man versuchsweise noch einen andere Interpretationsmöglichkeit ins Auge fassen: die Situation der Revolution außerhalb des Theaters, die sich Bahn bricht in den Fiktivraum des Theaters (Demon-

stranten, der Tote) hinein, eventuell auch die pantomimische Ermordung der Königin-Darstellerin am Ende der improvisierten Anfangsszenen der Theaterprobe der Studenten-Schauspieler, mögen auch auf die Französische Revolution von 1789 verweisen, wie dies etwa im Einakter *Der grüne Kakadu* von Arthur Schnitzler (1899) dramatisiert wird, wo in einer Pariser Schenke die Revolution von Aristokraten gespielt wird, während sie draußen wirklich stattfindet, und die Realität in brutaler Gewalt in den Spielraum eindringt. Das Vorhandensein eines Königspaares in der Fünften Französischen Republik verweist das gallophone Publikum automatisch auf eine fernere historische Dimension.

mehr angebracht erschien. Die Texte der Spielrealität sind durchwegs in Versform gehalten: freie Kurzverse ohne metrische Form und ohne Interpunktion (Satzanfänge sind einfach durch Großbuchstaben gekennzeichnet). Diese Schreibweise der Ausgabe von 2005 entspricht auch dem Spätwerk. Prosatexte der Zuschauerrealität verwenden konventionelle Interpunktion. Eine quantitative Analyse der Rollen umfänge ergibt fast das Bild eines Einpersonenstücks mit einem sekundären Stichwortträger, dem Königssohn Dadino, dessen lächerliche Jünglingsgestalt für Komik, Satire und Lachen sorgt, dem schleimigen Theaterdirektor, der sich allerdings als Revolutionär entpuppen wird (dieses Motiv auch in den Folgewerken) und die Studentenschauspieler in verschiedenen Kleinrollen. Der Stückanfang besteht aus der ideologischen Diskussion der Studenten (25-31 Prosa), ihrer improvisierten Spielszene (31-35 Vers), unterbrochen von der Zuschauerrealität des Bühnenspiels (36-40 Prosa); es folgt der Einzug ihrer Majestät mit den satirischen Zwischenszenen, die das inhaltliche Rückgrat des Dramas bilden. Die eingeblendeten 12 Szenen sind durch den Lichtwechsel gekennzeichnet: Beleuchtung im Zuschauerraum (der Bühne) aus und das Licht auf der Bühnenbühne an. Zuerst stellt der Theaterdirektor das Stück vor, eine improvisierte Probe davon sei zu sehen (51 ff. deutlich der Rede Hamlets in der *mouse-trap-scene* nachgebildet), zuerst in Prosa dann in Vers. Es folgen die interpolierten Szenen: 1) Szene mit einem Ehepaar aus den Unterschichten mit dem Titel «Die Zeitung» («naturalistisch» zu spielen) (54-58): es ist gefährlich, Anti-Regime-Blätter zu lesen; 2) «Der Verlobte» («melodramatisch» zu spielen) (59-63): aus dem bürgerlichen Bereich; der Bräutigam *in spe* löst die Verlobung auf, da der Brautvater wegen seiner «staatsfeindlichen» Aktivität bekannt sei; 3) «Der Heimatvertriebene» (Gastarbeiter) («tragisch» zu spielen, 63-66): die Ratschläge der Eltern an den Sohn, in der Fremde unauffällig zu bleiben. Bilder aus dem «Reich». Die nächsten Szenen betreffen dann das Königspaar selbst. 4) Eine titellose Szene aus dem Privatleben der Herrscher (69-78): eine Gouvernante berichtet der Königin von ihrem schlafenden Sohn und seinen Träumen, welcher sich nur in der Hundesprache äußert (das ist die «schleckende» Reichssprache aller Untertanen) und Knochen sucht; man hat ihm den goldenen Knochen entwendet; die Szene wird am Anfang von der Königin unterbrochen, und am Schluß von ihr sogar abgebrochen: sie will ihre Rolle selbst spielen. Dies geschieht in Szene 5 (83-89), wo eine Frau aus dem Volk (Nancy) die Königin besucht, um für ihren Mann im Gefängnis die Freiheit zu erbitten; die Königin antwortet ihr mit feministischen Oberönen, sie solle sich ihrer Freiheit erfreuen, die Krone sei das Volk und ihr Mann ein Verräter. In Szene 6 spielt auch Dadino mit, eine Privatszene des Königspaares (93-101): man hat dem Königssohn mit der Hundesprache ein Geschenk gebracht: eine Korb mit vielen Hundeaattrappen zum Spielen, in dem er Platz nimmt, immer noch auf der Suche nach dem goldenen Knochen.<sup>82</sup> Die Königin eröffnet ihm den Mordplan, der den Dieb beseitigen soll. Dann muß er die Ideologietexte eines

<sup>82</sup> In Übertreibung seiner Rollenidentifikation will er aber einen richtigen Hundeknochen;

die Königin verspricht ihm Menschenknochen, von dem Dieb, der ihm den goldenen Knochen

richtigen Königs auswendig lernen und wiederholt sie in der Hundesprache (die Könige ernähren sich von den Knochen des Volks). Diese Szene ist bereits von den Monarchen selbst improvisiert. Szene 7 (103-112) bringt die geheime Zusammenkunft der Königin mit dem Minister und dem General, wo der Mordplan gegen den Regimegegner ausgeheckt wird; Ihre Mäjestät nennt ihnen auch gleich die potentiellen Ausführungsorgane aus dem Volk und sie müssen in der Hundesprache schwören, diesen Plan geheimzuhalten. Szene 8 bringt überraschend die Totenerscheinung (*Hamlet*) ihres verstorbenen Mannes (König Pavlos, im Werk Alexandros, von dem Gerüchte gehen, sie habe ihn vergiftet), eine Szene, die sie anfänglich nicht spielen will (115-125), doch der Studentenschauspieler ist in der Rolle des toten Königs überzeugend; manchmal fällt sie aus der Rolle, da sehr persönliche Dinge zur Sprache kommen: bloß Verachtung hegt sie für den schwachen Monarchen und Gatten, er liebt sie noch, übt aber Kritik an ihrem totalitären Regierungsstil<sup>83</sup> und an dem neuen Mordplan. Die Königin unterbricht die Szene und ohrfeigt den Theaterdirektor. Dies hier sei ihr Theater, weil es mit staatlichen Subventionen den Spielbetrieb aufrecht erhalte. In Szene 9 spielen König und Königssohn die Polizeioffiziere und die Studenten die Mörder aus dem Volk (130-141 mit einer Unterbrechung, wo alle aus der Rolle fallen). Szene 10 bringt den Lokalausweis des Mordanschlags mit dem Retrospektivbericht der Täter und der Polizei, die tatenlos dem organisierten Verbrechen zugesehen hat (146-155): die Königin spielt einen Polizeioffizier und der Theaterdirektor einen Begleiter des Ermordeten; die Studenten spielen die Mörder, doch es entsteht ein Streit um die eigentlichen Ereignisse. Die Szene wird von den Demonstranten unterbrochen, die die Nachricht von einem Toten bei den Zusammenstößen bringen. Nach einer ausführlichen Pause, wo die Königin ihren Alkoholiker-Sohn, der sich zu fürchten beginnt, zu beruhigen versucht, spielt man weiter. Die Königin gibt sich furchtlos und will die Frau des Ermordeten spielen, der Theaterdirektor seine Mutter und Dadino seine Schwester;<sup>84</sup> in Szene 11 (171-181) spielt die Königin jedoch die Trauerszene um ihren Gatten, den König, eine Grabrede, die sich in einen haltlosen Triumphgesang auf ihre erste öffentliche Erscheinung als Monarchin verwandelt, während «Mutter» und «Schwester» sie schalten. Die Szene wird unterbrochen von den Demonstranten, die die blutüberströmte Leiche eines Erschlagenen ins Theater bringen. Doch die Königin steigt nicht mehr von der Bühne herab und erklimmt mit ihrem betrunkenen Sohn zwei Stühle (Balkon des Palasts), um eine Rede an das Volk (die Demonstranten mit dem Toten) zu halten (Szene 12, 184-207, mit Unterbrechungen), während man ihnen die Leiche zu

gestohlen hat. Hier gibt es Anspielungen auf Kannibalismus, die in späteren Werken noch deutlicher werden.

<sup>83</sup> In seiner Rede an seinen Sohn erwähnt er auch dessen nächtlichen Grabbesuche, wo der monarchische «Hund» nach seinen Knochen

schnüffle und nach seinem Skelett grabe; eine weitere Anspielung auf den Kannibalismus.

<sup>84</sup> Der hier theaterhaft begründete Identitätswechsel ist eines der Grundmotive des gesamten Theaterwerks von Dimitriadis.



Füßen legt (Dadino erkennt, daß es sich wirklich um einen Toten handelt): dies sei das Ende des Dramas, das das Verhältnis der Krone zum Volk vergiftet habe usw. Doch die Demonstranten beginnen, sich bedrohlich zu gebärden, die Königin antwortet mit einer Hymne auf die Monarchie; als ihr der Theaterdirektor bedeutet, daß ihre Rolle zu Ende sei, verfällt sie in einem monologischen Delirium in eine Art Tanz um die Leiche, während die Demonstranten das Theater sukzessive verlassen; die Königin «opfert» sich für das Volk und entkleidet sich langsam, indem jedes Schmuckstück und jedes Kleidungsstück nach exakter Deskription für das Volk gespendet wird, all die Orden des Königssohns usw., bis sie nackt im leeren Saal auf der Bühne steht. Dieses delirienartige *strip-tease* der Monarchin bildet ohne Zweifel den rhetorischen Höhepunkt des Stückes; das sorgfältig vorbereitete und effektiv ausgestaltete Finale gehört zu den dramatischen Standardkonzepten von Dimitriadis' Theaterstücken.

Wie viele der Dramenwerke von Dimitriadis läßt sich auch dieses schwer beschreiben; eine Inhaltsangabe bringt wenig, und selbst diese ist in vielen Stücken der mittleren und der Reifeperiode schwierig zu bewerkstelligen, da die situative Aktionslosigkeit multiple Interpretationen erlaubt, «Handlung» der Sprache überantwortet wird; die Sprache ist selbst schon die Aktion.<sup>85</sup> Der pointierte Dialog zwischen der autoritären und selbstbewußten Königin und ihrem ungeratenen Sohn bringt mit farcenhafte Mitteln der Parodie Lachsalven hervor; die Sprache hat sich ihrer Kommunikationsfunktion nicht entschlagen, erhebt sich in den Versteilen jedoch über die Alltagsfunktionen der Verständigung und des Verstehens hinaus. Verstehen und Mißverstehen (oder Nicht-Verstehen) bilden einen konventionellen Grundboden für das Gespräch, die Auseinandersetzung, den Dialog der traditionellen Dramenformen. Unzulängliches Verstehen wird auch als Mittel der Spannungserzeugung benutzt: z. B. am Stückbeginn in der ideologischen Diskussion der Studenten, ob es nicht wichtiger sei, die Demonstranten aktiv zu unterstützen, statt den Monarchen ein parabolisches Stück ihrer historischen Dysplazierung, ihrer administrativen Unzulänglichkeit und totalitären Willkür vorzuspielen,<sup>86</sup> wo der 5. Student zu bedenken gibt, daß alle aufmerksam darauf achten sollten, während der Aufführung ruhig zu erscheinen, so als ob nichts vor sich gehe, wobei ihm der 1. Student zustimmt, genau das würde ihnen Kraft geben, der 2. aber fragt: Was? Diese Zwischenfragen des unzulänglichen Verstehens geben dem Dramatiker die Gelegenheit, mit halben Antworten dem Zuschauer weitere Informationen zu vermitteln, die er braucht, um der «Hand-

<sup>85</sup> Diese dramatische Vorgehensweise wird in Essays auch theoretisch untermauert, dürfte aber von der Sprechakt-Theorie von Austin und Searle nicht unmittelbar beeinflusst sein (J. L. Austin, *How to Do Things With Words*, 1962).

<sup>86</sup> Diese Diskussion der Studenten mit der improvisierten Probe-Szene erinnert nicht nur an das Konzept der kollektive Regieführung der

60er Jahre (vgl. den Programmtext von Patrice Chéreau, «Für ein neues Theater», am Ende der Ausgabe von 2005, S. 211-217, wo er das Schauspiel auch mit dem *music hall* vergleicht), sondern auch an Brechts *Die Plebejer proben den Aufstand* (1966), die Analogien zu diesem Stück sind frappant. Von einem näheren Vergleich sei hier allerdings Abstand genommen.

lung» folgen zu können. Aber nicht zu viele Informationen, damit die Spannung aufrechterhalten bleibt. Es handelt sich um eine konventionelle Technik der Informationsvergabe, die spannungsstimulierend wirkt und in der traditionellen Dramatik häufig angewendet wird.<sup>87</sup> Das Nicht-Verstehen der Bühnenperson ist eine identifikatorische Verstehens-Hilfe für den Zuschauer, der ebensowenig versteht, und ein Kunstgriff des Dramatikers, zwischen Information und Informationsverweigerung weiterhin zu lavieren, womit die Aufmerksamkeit des Publikums angestachelt wird. In der Polysemie der «postmodernen» Dramatik gewinnt diese Technik noch an Bedeutung, da sie vielfach die einzige Orientierungshilfe des Rezipienten ist, sich in dem Gesehenen und Gehörten zurechtzufinden und da etwas zu verstehen, wo es vom Regiekonzept und dem Gestaltungswillen des Dramatikers her nichts zu verstehen gibt. Dimitriadis wendet diese Technik sehr häufig an, wodurch manche seiner Stücke dem Charakter einer *detective story* nahekommen.

Ein Großteil des verbalen Reizes dieser Parodie geht von der ungleichen Mutter-Sohn-Beziehung aus bzw. dem mißbräuchlichen Verständnis und komischen Unverständnis der Institution der konstitutionellen Monarchie durch die herrschsüchtige Königin. Erst an zweiter Stelle kommt die liebedienerische und humorvolle Figur des Theaterdirektors (*Ohne Text, Majestät, geht das Werk zugrunde*), der sich allerdings sukzessive als Revolutionär entpuppt. An der «ideologischen» Auseinandersetzung der Studenten in der Anfangsszene kann man Dimitriadis' Talent für mehrpersonigen Dialog und Massenszenen beobachten: wie sich in den Auseinandersetzungen aus den Einzelansichten eine kollektive Meinung bildet. Der burlesk-hybride Stil des Werkes mit seinen übertriebenen Effekten und Aktionen erlaubt eine faktisch unbeschränkte Grotteske, die in surrealistische Späße ausmündet, wie in der «Hunde»-Sprache der Untertanen und Minister, der *story* um den goldenen Knochen, die Lehren der Königin über die Monarchie, ihre Opferbereitschaft für das Volk usw. Zentrum der satirischen Grotteske ist freilich der unmögliche Königssohn, unausgesetztes Zielobjekt der Ermahnungen seine Mutter, denn sein Gehabe und seine bloße Existenz entwickelt sich zu einer Bedrohung des Ansehens des Palastes: Alkoholiker, inszeniert Unfälle mit seinen *playmobils* und wirklichen Autos, liebt Orgien und Ausschweifungen, ist von entwaffnender Aufrichtigkeit und beschränkter Auffassungsgabe, entpuppt sich allerdings in manchen der Rollen, die er übernimmt, als unerwartetes Talent. Der Reiz des Stückes besteht in der Erfindungsgabe des Autors in diesen köstlich-giftigen Dialogen zwischen der ambitionierten Königin und ihrem unangepaßten Sohn. Die persönlichen Anspielungen auf heute noch existierende Persönlichkeiten mag eine der Gründe gewesen sein, warum dieses Stück in Griechenland (noch) nicht aufgeführt worden ist; die komisch-satirische Potenz seiner grotesken Dialoge würde einen entsprechenden Publikumserfolg ohne weiteres

<sup>87</sup> M. Pfister, *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge 1991.

sichern, die Bühnenanforderungen sind sicherlich geringer als in den anderen Theaterstücken seiner Frühphase.

Die Quellbereiche der Inspirationen für diese burleske Satire sind in den Erfahrungen seiner Ausbildungszeit in Brüssel 1963-67 zu suchen: die Brecht-Rezeption des politischen Theaters, das deutsche Dokumentartheater in den Szenen der Rekapitulation der Ermordung von Lambrakis,<sup>88</sup> das Ritual-Theater in der Nachfolge von Artaud,<sup>89</sup> die kollektive Regie der Studenten, der demonstrative Gebrauch von intertextuellen «Zitaten» (*Hamlet*),<sup>90</sup> die Tradition des «Theaters auf dem Theater»,<sup>91</sup> ein dezidiertes Wort-Theater in der Zeit der «Tyrannei» der Regisseure<sup>92</sup> nach dem Vorbild von Genet und Koltès<sup>93</sup> und im Zuge der Bewegung *the text strikes back* im französischen Theater, das dann vor allem ab 1980 die Oberhand gewinnt<sup>94</sup> (z. B. Novarina, Sarrazac, Py).<sup>95</sup> Dimitriadis kombiniert derart eine Reihe von theatralischen Praktiken der 60er Jahre in einem Spiel mit drei verschiedenen Realitätsebenen,<sup>96</sup> die er mit dramatischem Geschick zu verknüpfen versteht. Der surreale Titel gibt dem revolutionären Bezug jene Leichtigkeit, die dem Spiel inhärent ist, indem drei Begriffe, die miteinander absolut in keiner Beziehung stehen, nebeneinander gestellt werden: das Ganze ist nicht so ernst zu nehmen, wie es der aktuelle und historische Zeitbezug vermuten lassen.<sup>97</sup>

<sup>88</sup> Dazu vor allem Maraka, «Η εισβολή της θεατρικής παράστασης στο δραματικό κείμενο», 1964 wird der *Tod des Marat* von Peter Weiss aufgeführt, 1967 als Film in der Regie von Peter Brook. Vgl. L. Maraka, *Θέατρο και δράμα. Μελετήματα για τη γεωμανόφωνη δραματολογία* [Theater und Drama. Studien zur deutschen Dramatik], Athen 2005, S. 325-350. Auch aktuelle Bezüge sind vorhanden, wie die Besetzung des Odéon-Theaters von den Studenten im Mai 1968.

<sup>89</sup> Rosi, «Δημήτριος Δημητριάδης, Jean Genet, Bernard-Marie Koltès», S. 225-229 mit weiterführender Bibliographie. Vor allem Genet mit intertextuellen Bezügen (*Die Neger, Balkon*).

<sup>90</sup> Maraka, «Η εισβολή της θεατρικής παράστασης», S. 260. Das Gespenst des Königs, die *mouse-trap-scene*, die Rede an die Schauspieler.

<sup>91</sup> Die noch in anderen Frühwerken zu finden ist. Zur sukzessiven Überwindung dieses «Bildtheaters» Maraka, *op. cit.*, S. 259 und Kondylaki, *Ο θεατρικός Δ.Δ.*, S. 17.

<sup>92</sup> *Dionysus 69* von R. Schechner, *Paradise Now* von LaMama, die erste Phase des deutschen Regie-Theaters (M. Carlson, *Theatre is More Beautiful Than War. German Stage Directing in the Late Twentieth Century*, Iowa City 2009).

<sup>93</sup> L. Rosi, *Ο χώρος της σκηνης και η γεωγραφία του σύγχρονου κόσμου στη δραματολογία του Bernard Marie Koltès* [Der Büh-

nenraum und die Geographie der gegenwärtigen Welt in der Dramatik von Bernard Marie Koltès], Athen 2011.

<sup>94</sup> D. Kondylaki, «From Work to Text, Then Where? Observations on French Postdramatic Poetics from 1980 onwards», *The Text Strikes Back: the Dynamics of Performativity, Gramma/Γράμμα* 17 (2009), S. 65-90 und dies., *L'édition théâtrale en France et en Grèce durant les années 1980-2000: l'exemple des textes dramatiques contemporains*, Thèse Univ. Paris IV 2003.

<sup>95</sup> A. Sivetidou, *Το σύγχρονο δράμα: ο λόγος της σιωπής* [Das heutige Drama: das Wort des Schweigens], Thessaloniki 2013. In Auswahl: V. Novarina, *Devant la parole*, Paris 1999; dies., *Le Théâtre des paroles*, Paris 2007; J.-P. Sarrazac, *Théâtres intimes*, Paris 1989; ders., *Poétique du drame moderne*, Paris 2012; ders., *Lexique du drame moderne et contemporaine*, Paris 2010; O. Py, *Les mille et une définitions du théâtre*, Paris 2013.

<sup>96</sup> Maraka, *op. cit.*, S. 262-267.

<sup>97</sup> Die Titel der Stücke bedürfen besonderer Aufmerksamkeit, da sie vielfach Sprachspiele enthalten und in ihrer Polysemie verschiedene Auslegungen erlauben. Der «Preis» verweist auf die Instrumentalisierung und Merkantilisierung von Kunst und Ideologie im kapitalistischen System («alles hat seinen Preis») und den Kurswert aller Dinge in Kauf und Verkauf an der Börse; *ανταρσία*, als Revolte eher im Sinne einer il-

Der Begriff des Spiels ist zentral in der existentiellen Weltsicht von Dimitriadis (vgl. das Vorwort zur Übersetzung von *Warten auf Godot* von Beckett)<sup>98</sup> ebenso wie bei Axelos.<sup>99</sup>

### Ein Romanentwurf als Bühnenmonolog (Ich sterbe als Land)

Es handelt sich um das vielleicht berühmteste Werk von Dimitriadis, das als Zäsur in der Geschichte der griechischen Nachkriegsliteratur gilt, die Rezeption seines Literaturwerks in Griechenland eingeleitet hat, einen enormen Verlags Erfolg dargestellt hat und in mehrere Sprachen übersetzt worden ist, Forschungsobjekt von Studien im Ausland gebildet hat,<sup>100</sup> und nicht zuletzt als Monolog auf dem Theater aufgeführt wurde, sowohl im Inland wie auch im Ausland. *Πεθαίνω σα χώρα* erschien im April 1978 im deutschen Literaturperiodikum *Ausblicke* 34-35 in Thessaloniki, noch als *Σχέδιο ενός μυθιστορήματος* (Romanentwurf) bezeichnet, wurde vom Leschi-Verlag 1979 und 1980 als selbständige Publikation herausgegeben, 1980 auch vom Agra-Verlag, ebenfalls in den Jahren 1981, 1986, 1991, nach dem Millennium als *Πεθαίνω σαν χώρα* vom selben Verlag 2003, bereits unter Weglassung des Untertitels, 2010 vom Verlag Shakespearikon in Thessaloniki (Text 9-46). Die erste Übersetzung war eine deutsche, von Ulf-Dieter Klemm in *Lettre International* 2001.<sup>101</sup> Bemerkenswert ist die Bühnenkarriere dieses Prosatextes, der in Griechenland die erste Theateraufführung von Dimitriadis überhaupt markiert: 1989 im Rodon-Theater (Regie Stelios Krasanakis),<sup>102</sup> 1994 im «Theater in der Kefalonia-Staße» (Regie Stathis Livathinos), 1996 im Nationaltheater (Regie Th. Esperitou), 2007 vom «Theseum Ensemble» im Rahmen des Athener Festivals (Regie Mich. Marmarinos),<sup>103</sup> 2012 von der Truppe «Ars Moriendi» (Regie Thanos Nikas) im Aneton-Theater von Thessaloniki usw.<sup>104</sup> Im

legitimen Meuterei, ist deutlich aus der Sicht der Königin formuliert; der «Schwarzmarkt» verstärkt diese Interpretation und verweist auf die Unterwelt des Verbrechens, auf Illegalität und Geheimhaltung. Auch die Ideale der Revolutionen haben ihren illegalen Preis. Die surrealistische Zusammenstellung drei bezugloser Begriffe erlaubt jedoch auch noch andere Interpretationen.

<sup>98</sup> «Παίζοντας την αναμνησί του τίποτε» (1994) (Das Spiel mit dem Warten auf das Nichts), abgedruckt auch im Essayband der *Sachen-Phantasie* (2007), Kap. 36.

<sup>99</sup> Vgl. wie oben.

<sup>100</sup> Z. B. Chloé Lavalette, *Théâtralité(s) d'un récit tragique. Le devenir théâtre de Je meurs comme un pays de Dimitris Dimitriadis*, Dossier de recherche de Master, Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, Département Arts et Médias, Études théâtrales, Paris 2011; Andonia Sakkas, *A*

*Study in Contrast: Artistic reality and social illusion in T. S. Eliot's Waste Land and Dimitriadis The Draft of a Novel, I die like a country*, thesis for a Master of Arts, Sydney University 1998.

<sup>101</sup> Kondylaki, *op. cit.*, S. 136. Dort ist auch eine albanische aus dem Jahr 2015 angeführt (134).

<sup>102</sup> Die Vorstellung wurde auch als Therapieversuch in der Psychiatrischen Klinik von Athen gespielt, da Krasanakis nicht nur Regisseur, sondern auch Psychiater gewesen ist (Kondylaki, *op. cit.*, S. 48).

<sup>103</sup> Die Vorstellung wurde 2008 wiederholt und bei den Wiener Festwochen gezeigt (2008), in Brüssel beim Kunstenfestibaldesarts (2008), in Warschau im Warszawa Centralna (2008) und in Paris beim Festival d'Automne im Théâtre de l'Odéon (2009).

<sup>104</sup> Weitere Angaben bei Kondylaki, *op. cit.*, S. 139.

Ausland fand die erste Vorstellung in Deutschland statt, im Deutsch-Griechischen Theater von Köln 2001 (Übersetzung U.-D. Klemm, Regie Kostas Papakostopoulos), 2002 und 2003 im Théâtre du Rond-Point der Académie Expérimentale des Théâtres in Paris (Übersetzung Michel Volkovitch, Regie der dramatischen Lesung Giannis Kokkos), 2002 und 2003 im Teatro de la Limonaia in Florenz (Übers. Barbara Nativi/Dimitri Milopoulos, Regie und Interpretation Maurizio Donadoni, 2003 Barbara Nativi), 2011 wiederholt, 2004 als Lesung im Piccolo Teatro von Milano (B. Nativi), 2008 in MC 93 Bobigny in Paris als dramatische Lesung (Regie Anne Dimitriadis, gespielt von Anne Alvaro und Simon Abkarian), 2011 als Lesung im französischen Radio (Anne Alvaro), 2014 im Nationaltheater von Katalonien (Regie Albert Arribbas) usw.<sup>105</sup> Die relative Häufigkeit dieser theatralischen Präsentationen des Prosatextes in mehr oder weniger dramatisierten Lesungen hat mit der Tatsache zu tun, daß a) der Name Dimitriadis nach der Jahrtausendwende auch im Ausland durch Übersetzungen und Aufführungen von Theaterstücken bekannt geworden ist, daß b) die Minimalkosten einer dramatisierten Lesung ein solches Experiment begünstigen, daß es sich c) um einen eindrucksvollen Text mit vielen Stilregistern und Deklamationsmöglichkeiten handelt, dankbar für Schauspieler und eindrucksvoll für ein Publikum, und d) einem Zug der Zeit entgegenkommt, Monologe (z. T. auch improvisiert) auf die Bühne zu bringen bzw. Prosawerke als Einpersonenstücke oder mit ganz wenigen Rollen zu dramatisieren.

Wie dem auch sei, es handelt sich um das meistgespielte «Stück» von Dimitriadis und insofern ist es auch gerechtfertigt, den Prosatext als ein Monodrama zu behandeln. Der Kurztext bietet sich dafür mehr oder weniger von selbst an, sowohl vom Umfang her als auch durch den Wechsel der Sprachstile und der Erzählweise. Er besteht aus drei Teilen: 1) der Hauptteil ist angeblich einer Erzählchronik entnommen und als Zitat in Anführungszeichen gesetzt (9-40, mit einer Unterbrechung auf Seite 30, vielleicht eine fehlende Seite aus dem Kodex; solche Textlücken, gekennzeichnet durch (...), sind jedoch laufend auch innerhalb der Sätze angebracht<sup>106</sup>). Die Sprache dieser aus epischem Abstand erzählten

<sup>105</sup> Nähere Angaben bei Kondylaki, *op. cit.*, S. 140.

<sup>106</sup> Dies erlaubt verschiedene Interpretationen: will man den später beiseitegelassenen, anfänglichen Untertitel ernst nehmen (Romanentwurf), so könnte es sich um später zu ergänzende Passagen einer Erstschrift handeln und der «Roman» sollte noch größeren Umfang annehmen (dazu würde auch passen, daß die Gattungsbezeichnung «Roman» [μυθιστόρημα] eigentlich unzutreffend ist: umfangsmäßig handelt es sich um eine Erzählung, Novelle, Geschichte, doch kann eine solche irrelevante Gattungsbezeichnung auch gewollt sein). Eine andere

Annahme könnte dahin gehen, die in Klammer gesetzten Leerstellen als *loci desperati* der schwer leserlichen Handschrift zu werten und damit den kodikologischen Charakter der «alten Chronik» noch zu verstärken. Wahrscheinlicher aber scheint es, diese Auslassungen einfach als experimentelle Stilmittel zu akzeptieren, das verschiedene Interpretationsmöglichkeiten stimulieren soll, ohne selbst auf die Frage Antwort zu geben; eine solche Annahme wird bestärkt durch die Tatsache, daß die drei Punkte auch innerhalb eines Satzes gesetzt sein können, ohne die Syntax zu stören, daß sie auch ohne Klammersetzung vorkommen und sich gegen Schluß

Situation ist gemischt (sowohl gelehrtsprachige Ausdrücke wie auch umgangssprachlicher Jargon),<sup>107</sup> enthält aber auch Bibelzitate, *koine*-Passagen aus dem byzantinischen Schrifttum, Genealogien usw., ist gekennzeichnet von z. T. enormen Satzperioden, die sich über Seiten hinziehen, die Kumulation von Synonyma oder Adäquatausdrücken, die dem Text, zusammen mit dem Thema der katastrophalen Ereignisse eine Emphase verleihen, wie sie in religiösen und anderen Prophezeiungen zu finden ist. Nach dem Hauptteil folgt 2) eine historische Explikation aus großem zeitlichen Abstand (40-42, in *italics* gesetzt), wo angegeben ist, daß diese Erzählung des Hauptteils in einer Sprache geschrieben sei, die nicht mehr gesprochen wird, und in einem Textcorpus enthalten ist, der den Titel trägt «Augenzeugenbericht aus den Jahren der Großen Niederlage»; unter den vielen Dokumenten aus dieser Zeit seien auch Briefe, wie jener 3) Schlußteil des Textes, der den Aufschrei einer sterbenden kinderlosen Frau enthält, den die Historiker freilich, die ihre Epochenzirkel öffnen und schließen wie sie wollen, nicht hören. Dieser persönliche Brief einer Frau an ihren Mann (42-46), der in einer verzweifelten Beschimpfung ihres Landes besteht und mit dem Satz «Ich sterbe als Land» endet, bildet in seinen delirienartigen Verwünschungen im Jargon der Umgangssprache zweifellos den dramatischen Höhepunkt jeder Lesung des Textes. Der historische und emotionelle Abstand ist auch hier durch die Anführungszeichen, in die das Dokument jener Zeit gesetzt ist, gewahrt.

Der stilistisch überaus elaborierte Prosatext ist im Wortsinn alptraumhaft und ist atemlos zu lesen, da nur wenige Satzschlußpunkte einen Ruhepunkt für den Leser bilden, die Steigerung der Bilder- und Sprachflut durch Wiederholungen, Variationen, Synonyme und Homonyme, Kumulationen von Adjektiven und Verben, Vokabularen und Zitaten aus historischen Zeiten (in Anführungszeichen als Intertexte zu erkennen) neben Vulgärausdrücken der Alltagssprache, welche in die Hochsphären expressiver Superlative führen und die Bildwelt einer historischen Katastrophe evozieren, die ein ganzes Land in die Vernichtung hineinführt, an der sogar die Natur teilnimmt; die Frauen gebären keine Kinder mehr. So fängt der Text an. «In jenem Jahre empfing keine einzige Frau ein Kind». Diese Epoche habe man später das «Mittelalter des Uterus» genannt.

Nach einem mehr als tausendjährigen Krieg sei die Süd- und dann die Ostfront zusammengebrochen, zwei Generäle hätten gleichzeitig Selbstmord begangen, die Leute seien nach Norden gezogen in die Berge, die Rede des Präsidenten sei in ihrer Verzweiflung ausgelacht und er beschimpft worden, in einer apokalyptischen Wahnsinnskrise habe die Bevölkerung des Landes ihre eigenen Vergangenheit ausgelöscht. Die Satzperioden überschreiten nun bereits die Seitenlänge. Im allgemeinen Chaos aber habe man die Fluchtversuche eingestellt und sich der Ka-

des Chroniktextes häufen. Also einfach optische Hinweise sind auf die Fragmentarität des historischen Textes.

<sup>107</sup> Wie dies etwa bei den am Rande vermerkten

Kleinchroniken in den byzantinischen Handschriften zu finden ist (P. Schreiner, *Die byzantinischen Kleinchroniken*, 3 Bde., Wien 1976-1979).

tastrophe ergeben, sei zum Feind übergewechselt und habe seine eigene Sprache verleugnet. Die expressive Bildsprache mit ihren kühnen Vergleichen und phantastischen Beispielen ist zum Teil atemberaubend und reicht von erlesenen Metaphern dichterischer Inspiration bis zu eloquenten Schimpfkanonaden im Straßenjargon. Das Bewußtsein der Ausweglosigkeit habe in der Akzeptanz der Tatsache, daß ein historischer Zirkel zu Ende gekommen sei, seinen Ausweg gefunden. Der Irrsinn sei umgegangen und der Tode eines Landes war Wirklichkeit geworden. Die Katastrophe und das Ende des historischen Zirkels löste aber auch Erleichterung aus, Zerstörung und Verleugnung der Vergangenheit, Lachen, die Deserteure rühmten sich ihrer Taten und der Zusammenbruch der beiden anderen Fronten überraschte niemand mehr.

Es folgen Bilder aus dem Soldatenleben in den Militärlagern, die aus der eigenen Erfahrung seines zweijährigen Militärdienstes in der Junta-Zeit (1971-73) stammen sowie der sinnlosen Generalmobilmachung im Sommer 1974, die die Auflösung des Staates und der Armee selbst<sup>108</sup> nach sieben Jahren Diktatur mit sich brachte.<sup>109</sup> Von besonderer Faszination sind die Beschreibungen der (Alp) Träume und bedrohlichen Halluzinationen der jungen Rekruten (24-28). Es ist von Wahnsinnig-Werden und Selbstmorden die Rede; die meisten hätten vergessen, was sie vor dem Wehrdienst gewesen seien. Politiker und Generäle seien nicht mehr Herren ihrer Worte gewesen. Nach der Leerstelle in der Handschrift fährt die Erzählung in überlangen komplizierten Sätzen fort mit den kinderlosen Frauen, die sich auf die verzweifelte Jagd nach Männern machten, Politiker die ins Ausland flüchten und ohne Grund die Parteien wechseln, fanatische Intellektuelle die den Vegetarismus predigen und dem Volk raten, mit verstümmelten Statuen zu kopulieren, Parteifractionen die sich gegenseitig ausrotten und ihre Feinde in anonymen Massengräbern bestatten,<sup>110</sup> die schlimmsten Prophezeiungen gehen in Erfüllung,<sup>111</sup> die Friedhöfe hätten sich in die Luft erhoben usw. Die Endzeit sei

<sup>108</sup> S. 28 sind die verrosteten Panzer und die Zelte mit den nichtexistierenden Feuerwaffen erwähnt.

<sup>109</sup> In Klammersätzen (Seite 24) ist auch ein Stück Literaturtheorie eingebaut: die Funktion der Emotionsabfuhr von literarischen Vergleichen; das Paradies sei die Möglichkeit, der leblose Sprache in ihrem Wortreich pulsierendes Leben einzuhauchen und sie zu beseelen. Das Ewige Leben seien die Wörter. Das Königreich des Himmels sei eine Seele, die ohne jegliche Beschränkungen spricht.- Dies ist ein Hinweis auf die Hyper-Literatur, die das nicht Gesagte und nicht Sagbare in die Sprache zu erheben versucht.

<sup>110</sup> Dies bezieht sich deutlich auf Zustände im Bürgerkrieg 1945-49. S. 33 findet sich eine fast seitenlange genealogische Aufzählung von Namen

(Vater und Sohn), die dem Wortlaut nach Eintragungen im Standesamtkataster sein könnten oder auch Grabinschriften. Solche onomastischen Serien finden sich auch sonst im Prosawerk von Dimitriadis (in den Bänden der *Anthropodie*), aber auch die endlosen Listen der *dramatis personae* in den Vielpersonenstücken erwecken diesen Eindruck.

<sup>111</sup> In diesem Passus (S. 33) gibt es interessante Details: aus allen Bibliotheken seien die platonischen Dialoge verschwunden – die Ideenlehre Platons und das Weiterleben der Seele nach dem Tod stehen im Zentrum von Dimitriadis' Umdeutung des Altertums (vgl. die «sizilianische Tragödie» *Ο γύρος του κόμπου* [Die Umfahrung des Knotens] 2002 entstanden, 2017 im Nefeli-Verlag veröffentlicht, wo Plato Selbstmord beginnt, oder die Parodie eines

angebrochen. Ein neuer historischer Zirkel habe seinen Anfang gemacht. Nun sei alles anders geworden: das Recht der Melancholiker habe regiert, die Anomalität sei zur Regel geworden, das Verbrechen sei gesetzlich geschützt, maßlose Liebe hätte sich ausgebreitet, alle seien zu Heiligen erhoben worden und hätten einander verehrt, die Wörter hätten eine nie dagewesene Intensität erreicht, so daß man sie mit Vorsicht benutzte, denn man könnte sich die Zunge verbrennen; die Geschlechter wurden ausgewechselt usw. Der feindlichen Armee sei ein triumphaler Einzug in die Hauptstadt bereitet worden; die Zeit des Betrugs, der Kleinhirne und Kinderfresser (die Heimat frißt ihre Kinder) sei nun vorbei und die ganze Literatur über den Widerstand, die Heldentaten usw. hätte der schwarze Schlamm verschluckt. Stammbäume werden nun ausgerissen und verbrannt, Stadesamtkataster in die Luft gesprengt, Museen und Archive geplündert, Politiker werden zu öffentlichem Schulbekenntnis gezwungen und der Lynchjustiz übergeben und dann von den Opfern der Ungerechtigkeit aufgefressen; Mitglieder der Heiligen Synode begehen spektakuläre Selbstmorde, die Städte werden neu konstruiert, die alten dem Erdboden gleichgemacht und neugebaut. Der Name des Landes wurde geändert, die Vergangenheit ausgelöscht.

Der zweite Teil, des historischen Kommentars aus dem zeitlichen Abstand, beginnt damit, daß diese Besatzungszeit viele Jahrhunderte gedauert habe. Die alte Sprache sei programmatisch nicht mehr benutzt worden.<sup>112</sup> Aus diesem nun geschlossenen historischen Zirkel seien aber Dokumente überkommen, Briefe, Tagebücher, Augenzeugenberichte in Ich-Form und in dritter Person, literarische oder literarisierende Beschreibungen, Photographien, Statistiken usw. Ein solches Dokument sei auch das Folgende, der Aufschrei einer kinderlosen Frau vor ihrem Tod, doch solche Schreie von Einzelpersonen werden in den Zirkeln, die die Historiker öffnen und schließen, mit einer solchen Endgültigkeit wie der Tod selbst, nicht gehört.

Nach der epischen Distanz der historischen Erzählung in Form einer alten Chronik und mit dem Wortschatz und Stil der Prophezeiungen geht die Narra-

Plato-Kongresses in der griechischen Provinz in *Ψυχαγωγία* [Unterhaltung] 2006 fertiggestellt, unveröffentlicht), in keinem Musikstück werde mehr die Geige verwendet, kein Filmprojektor habe mehr Licht, von den Romanen seien nur die Dialoge geblieben und von den Dramen die Bühnenanweisungen.

<sup>112</sup> Hier sind Anspielungen auf die Globalisierung herauszuhören bzw. die wirtschaftlichen und kulturellen Okkupationsängste in der Nach-Junta-Zeit, wo die Regierung Karamanlis sich bemühte, Anschluß an die Europäische Gemeinschaft zu finden (zu den politischen Hintergründen des Frühwerks vgl. vor allem K. Diamatakou-Agathou, «Les Cassandres de la crise. Le paradigme de l'œuvre dramatique de

Dimitris Dimitriadis», *Les Mots en spectacle. Mélanges en l'honneur d'Aphrodite Sivetidou*, Paris 2015, S. 45-61, bes. 50-56). Schon am Ende des vorigen Abschnitts ist erwähnt, daß die Verwertung der geologischen Rohstoffe in andere Hände übergegangen sei (40). Gleichzeitig entstanden auch Ängste um das Bestehen des Griechischen als Nationalsprache, oder, als erste Stufe, die Schreib-Orthographie des Griechischen mit lateinischen Buchstaben. Als historische Anmerkung sei hier erwähnt, daß die wichtigsten Werke der neugriechischen Literatur (*Erotokritos*, *Erofile* und das *Opfer Abrahams*) in kretischen Handschriften in einem phonetischen Transkriptionssystem mit lateinischen Buchstaben überliefert sind.



tion auf die Nahdistanz der intimen Briefform einer sterbenden kinderlosen Frau, die ein letztes Schreiben an ihren Mann richtet, in kurzen expressiv abgehackten Sätzen, die mit «Ich hasse dieses Land» beginnen und mit «Ich sterbe als Land» enden. Es ist ihr letzter Brief und sie zieht eine Art Bilanz ihres Lebens.<sup>113</sup> Eine persönliche Anklageschrift, die in einer Schimpfkanonade endet. Dominierendes Motiv ist der Haß. Sie will dieses unbeschreibliche Land nicht sein, das ihr alles genommen hat, das sie körperlich und seelisch aufgefressen habe. In ihren Haßtiraden verfällt sie jedoch auch in den elaborierten Literaturstil der umfangreichen Sätze. Dieses Land ist ihr Tod, es hat sie leergefressen, sie ist fruchtlos geblieben, dieses Land ist der Tod selbst, Höhle von Mördern und Schweinen, Betrügnern und Debilen, noch im Sterben hasst sie es (es folgt eine ganze Liste von Verbalcharakterisierungen), nicht einmal Frau konnte sie in diesem Land sein, alles habe es ihr genommen, aber ohne sie sei es selber nichts, ihre Erde habe schon ihre Form angenommen, sie habe sein Schicksal in sich, sie sterbe als Land.<sup>114</sup>

Der extreme Stilgegensatz zwischen den drei Einzelteilen (aber auch innerhalb der Einzelteile) birgt explosive Energie und Theatralität in sich, die in der Deklamation zum Ausdruck kommt und diese praktisch von alleine trägt. Der ritualisierte Text schreibt die Sprechweise bereits mehr oder weniger vor. Die Bildsprache der Endzeit (ein historischer Zirkel wird abgeschlossen) ist eine grandiose, die emphatische Verbalsprache der Prophezeiungen eindringlich. Die Rückkehr Dimitriadis nach Griechenland und der Militärdienst während der Junta-Zeit waren traumatische Erlebnisse, die den Autor noch weiterhin beschäftigen werden.<sup>115</sup> Doch in diesem kurzen Prosastück sind schon mehr oder weniger konstante Motive seines weiteren Literaturwerks angesprochen: die angeborene Notwendigkeit der Menschenopfer und der Selbstzüchtigung, die Selbstbezüglichung, der Kannibalismus, der Leib im Leib, Vätermord, Selbstmord, die Flüssigkeiten des Körpers, die schwarze Sonne, der Phallus als Metapher, männliche Schönheit, Sperma und Speichel, Körperkult, Traumgesichter usw., und verbale Stiltechniken wie die Wortkumulation mit Synonymen und Homonymen (Substantive, Verben, Adjektive), die Wiederholung und Steigerung, der Wechsel der Rhythmen von Lang- und Kurzsätzen, ausgedehnte Vergleiche. Die bittere Abrechnung mit der eigenen und kollektiven Vergangenheit und Gegenwart, die emotionsgeladene und wortgewaltige Situationsanalyse des Kulturlebens und der Öffentlichkeit,

<sup>113</sup> Es geht eigentlich um eine persönliche orale Autobiographie, die allerdings mit der Leidenschaft eines um das Leben betrogenen Menschen vorgebracht wird (zu solchen oralen Autobiographien W. Puchner, *Die Folklore Südosteuropas. Eine komparative Übersicht*, Wien/Köln/Weimar 2016, 134-136).

<sup>114</sup> Die Haßtiraden mit ihren abgehackten Wiederholungen und Variationen, den Steigerungen hinein in die Superlative, den knappen Feststellungen, der atemlosen Abfolge von Be-

schimpfungen, der Anhäufung von Synonymen und Homonymen in den negative Charakterisierungen usw. erinnert in manchem an die Schimpftiraden eines Thomas Bernhard, den Dimitriadis allerdings erst sehr viel später kennengelernt hat.

<sup>115</sup> In den Werken der Frühphase bis 1995, aber auch *Unwissen (Αμάθεια* 2006, unveröffentlicht), *Das ewige Militär (Ο αιώνιος στρατός)* 1997-99 entstanden, 2012 veröffentlicht; Spuren davon auch in anderen Werken.

der Literatur und des Theaters, nationaler Institutionen wie der Kirche und der Politik, werden weiterhin den Hintergrund seiner literarischen und essayistischen Tätigkeit abgeben. Auch das Konzept des historischen Zirkels, der in seiner Statik endlich zu einem Ende zu kommen hat und sei es in der Katastrophe und Auslöschung der gesamten Vergangenheit, ist weiterhin präsent (vgl. das Essay *Die belebende Vergewaltigung*). Dimitriadis findet jedoch in der griechischen Tradition der Antike eine Gegenwelt, die ihm einen thematischen Fluchtweg, einen Aus-Weg eröffnet: die Umdeutung und Neuschreibung der Mythologie und die Re-Innovation der Tragödie, wodurch er sich in die globale Welle der Revitalisierung der Antikendramen einschreibt, die als Kulturtätigkeit eine nationale und funktionale, öffentlich akzeptable Interpretation erlauben, obwohl auch seine Übersetzungen und dramatischen Neo-Mythologismen auf zum Teil vehemente Ablehnung gestoßen sind. Doch die Auslandserfolge haben auch dieses Hindernis überwunden. Aber das betrifft nicht mehr die Frühphase.

### **Exkurs: Das übrige Literaturwerk (Lyrik und Prosa, Essayistik)**

Zum Verständnis des theatralischen Frühwerks von Dimitriadis und zur Nachverfolgung der Entwicklung seiner Sprache unumgänglich erweist sich die Miteinbeziehung des übrigen Literaturwerks dieser Periode, Lyrik und Prosa sowie die Essayistik; letztere dokumentiert die Evolution des Weltbildes, die beiden ersteren die Vielseitigkeit der Literaturproduktion von Dimitriadis, der nicht nur als Dramatiker behandelt werden kann, sondern von Anfang die Überschreitung und Konfusion der traditionellen Literaturgattungen anstrebt.<sup>116</sup> So ist seine Essayistik durchaus von literarischen Qualitäten charakterisiert ebenso wie philosophisches Gedankengut in die Literaturwerke einverarbeitet ist. Grundmotive des Prosatexts *Ich sterbe als Land* werden sich in allen literarischen und theoretischen Texten der Frühphase wiederfinden ebenso wie in den Theaterstücken.

*Lyrik.* In den Jahren der Überwindung des Schocks der Rückkehr nach Griechenland in der Junta-Zeit, des zweijährigen Militärdienstes und der neuerlichen Einrückung vor dem Fall des Obristen-Regimes muß auch der Gedichtband *Kataloge 1-4 (Κατάλογοι 1-4)* 1980, 1986 wieder aufgelegt, entstanden sein, denn vor allem in der Einheit *Kataloge 1* sind Themen und Sprache sehr ähnlich (9-31).<sup>117</sup> Diese Einheit besteht aus mehreren titellosen Abschnitten und dem «I. Widerspruch» (Α' Αντίφαση), einer Art antiphonischen Kommentars zur gleichen Einheit. Der erste Abschnitt ist dem Dichter gewidmet, seinem «tollwütigen Gehirn»,

<sup>116</sup> E. Sakellariou, «Η αναθεώρηση των ειδολογικών ορίων», S. 179-189.

<sup>117</sup> Dies wird schon vom Motto her deutlich, wo von einer Nacht, finsterner als die Nacht die Rede ist, dort wo man die Zeit verliert, anders spricht, Außen und Innen verwechselt, den Tod erlebt, den abgrundtiefen Schrecken in die Brust

genagelt, die Gewalt, und das sieht was niemand sieht, unter den strengen Ermahnungen der Sterne. Dort wird der Tag umgekehrt gelesen, die andere Welt wird ein Alptraum dieser Welt, und niemand kehrt zurück als der Gleiche.- Ein Grundmotiv, das im gesamten Literaturwerk wiederkehrt.

seiner Einsamkeit, der steifen Hand und der Leere, die ihn zur Zusammenkunft mit nebulösen Ungeheuern treibt. Die Sprachführung im freien Langvers (vorwiegend mit konventioneller Interpunktion) mit Einschübung von kumulativen Aufzählungen ist von gewaltsamer und zwanghafter Expressivität, die von enormem psychischen Druck zeugt (und auch auf den Leser überträgt), welcher die Assoziationen mit rein sprachlichen Mitteln in eine überlogische apokalyptische Bildwelt hineintreibt, die in einer imaginierten Körperkatastrophe ihren Ausdruck findet.<sup>118</sup> Der zweite Abschnitt ist den Heiligen und Märtyrern der Neuen Kirche gewidmet (der bereits erwähnte *Festkalender*), wo all dies passiert (und hier noch viel mehr, *Brandlegung des Universums*),<sup>119</sup> was in *Ich sterbe als Land* für die Neue Epoche genannt wurde (vgl. auch *Die Neue Kirche des Bluts*). Der dritte Abschnitt bringt die Prophezeiung des furchtbaren Endes (*Ich sterbe als Land*),<sup>120</sup> der vierte Abschnitt den Auftrag (*Anthropodie. Der Auftrag*) mit einer litaneihaften Aufzählung von Imperativen, wo auch die ersten Neologismen auftauchen. Auf diesen umfangreichen Abschnitt folgt eine neuerliche umfangreiche Prophetie (*Es werden kommen die Jahre...*), die mit der zweifachen Frage endet: *Wann wirst du endlich ein Mensch werden?* Doch diese Menschwerdung hat nichts mit dem konventionellen Humanismus zu tun. Dies erklärt der nächste Kurzabschnitt: *Der Mensch ist die Schließung des Zirkels des Menschen. / Die Menschen haben nicht genug Zeit [δεν πολλαβαίνουνν]. Das Leben, / hat jener Namenlose gesagt der aus allen Feldzügen zurückgekommen ist [Homer] / läßt uns nicht erreichen, das Leben, das was wir begonnen haben. / Das erreichen wir außerhalb des Lebens. Und das ist das Leben. / Denn das Leben ist eine Unterlassung. / Der Mensch beginnt jenseits des Lebens und jenseits des Todes. / Und das ist der Mensch. Denn der Mensch ist eine Unterlassung (25-26).*

<sup>118</sup> *Füße mit Därmen gebunden und in Mägen gewickelt / Augen mit Zähnen verzerrt / Wirbel geschmürgelt mit Nägeln / Worte aus wilden Ohren abgeladen / wie Lasten von Leichen, die im Schlaf erschreckt sind / und mit offenem Mund liegen blieben und überraschten Augen lautlos brüllend / wie verkehrte Geburten.* Das sind Assoziationsketten und schreckliche Bildwelten des Expressionismus. Dimitriadis erwähnt in verschiedenen Essays Trakl und Celan.

<sup>119</sup> Auch in den *Geschenken der Nacht* (*Τα δώρα της νύχτας*) und in *Geburt* (*Τόκος*).

<sup>120</sup> Auch hier die expressionistische Bildwelt: *Vision des Schreckens auf dem Asphalt, / mit einem wilden Spaten in die Nieren der Stadt gerammt, / bereit das Massengrab zu schaufeln. / Endlose Versammlungen von Menschen. Fußmärsche ohne Schlaf / ohne die Erde zu betreten, mit dem Körper wie eine antike Lanze, / ohne sich zu berühren, ohne Blicke, gefesselt / vom Krachen des erwarteten Donners. / Eine nackte Sichel mäht die heißen Gedärme auf dem Himmel. / Gerüchte*

*einer kommenden Epidemie des Todes unbekannter Ursache. / Sie fürchten sich. Zittern wie die Blätter eines abgestorbenen Baums / in der schwer zu findenden Herkunft klingenscharfen Windes. / Sie suchen Zuflucht in der Vermessenheit, in der Vergrößerung, im Zynismus, / sogar im Wahnsinn, sogar im Schweigen, / sie suchen Zuflucht sogar in der Dichtung. / Es existieren die / die sich sogar in der Dichtung verstecken. / Sie fürchten sich. / Sie reisen. / Sie posieren verkleidet als Pferdegeier des Triumphs vor toten Photographen. / In der Nacht aber, in ihrem Schlaf, / da schlagen sie sich mit der Faust an die Brust bis aufs Blut / denn der zweimündige Traum hat ihnen in die schmerzhafteste Stelle im Gehirn geflüstert / daß sie am Morgen, wenn sie aufwachen, wiederum finden werden / den einen Fuß bis an den Rumpf mit einer Säge amputiert / und unter das Bett geschmissen. / Mitleidloser Traum. Mitleidlos wie die Essenz aller Träume / und wie die große Abwesenheit. / Krämpfe aller Schalen der Erde (S. 14-15).*

Die Anthropozentrik des Weltbildes und Seinsverständnisses von Dimitriadis bildet eine negative Metaphysik, von der das In-der-Welt-Sein des Menschen nur ein Teil ist.<sup>121</sup> Man mag dies mit traditionellen wissenschaftlichen Erkenntnissen untermauern, daß die genetische Körpererinnerung und der Instinktapparat die Stadien der Evolution aufgespeichert hat (Haeckelsches Grundgesetz Phylogenese= Ontogenese), daß die Schließung der Distanz zwischen Ich und Selbst zu «dem» Leben ohne den beschränkenden Individualbezug der Ich-Falle als Erlebnis und kollektives Wissen (z. B. Namensgebung) führen kann, daß Erinnerung und Traum, Reflexion und Meditation zwar körpergebunden sind aber über das Einzelleben hinausführen, daß die Literatur selbst in der Rezeption eine Art überzeitliches Leben führt, das zwar nicht objektiv aber doch intersubjektiv ist und mit der Biographie des Autors nicht mehr unbedingt etwas zu tun hat usw., doch sind solche Theoreme für das anthropozentrische Weltbild von Dimitriadis nicht unbedingt primär, weil der romantische Allheitsbegriff in der phänomenologischen Ausformung bei Heidegger und Axelos auch den Toten und den Ungeborenen Seinsstatus zuweist und das Leben nur ein Teil dieser überindividuellen Existenz ist. Oder in der Sprache von Dimitriadis: Anfang und Ende sind durchlässige Grenzen, vor der Geburt ist man eine Möglichkeit, nach dem Tod ebenfalls eine Möglichkeit; jeder wird nur einmal geboren und stirbt nur einmal, doch ist er nachher nicht unsterblich weil er nicht mehr sterben kann, denn das Ich existiert ja gar nicht mehr. Die Verbannung und Isolation in den beschränkten Ich-Körper des Lebens mit seiner Evolutionslast, die wir in einem Leben niemals ausloten können, ist das «tragische» (oder auch komische bzw. groteske) Schicksal des Menschen; nur im Eros wird diese Isolation für Momente überwunden, denn der Körper ist alles was wir haben. Diese Somatozentrik, die auch dem wissenschaftlichen Weltbild entspricht, steht allen traditionellen Metaphysiken und Religionen gegenüber, die von «falschen» Grundtatsachen ausgehen. Eros aber ist für Dimitriadis das Verlangen: Eindringen und Aufnehmen in den Körper des anderen, gefolgt von neuerlicher Isolation, Begehren, Schmerz, der Besitztrieb kann bis zum Totschlag führen (Alleinbesitz des Toten); in einer seltsamen Variante bekommt die romantische Eros/Thanatos-Identität (Auflösung des Ich-Isolation) einen neuen Inhalt, der sogar den Kannibalismus umschließt (totemistische Interpretation gleich mehrerer Stücke).

Die Sprachgebung dieser ersten Gedichte ist durchwegs dem metaphysischen Expressionismus zuzurechnen, der hier in einem gewaltigen Sprachritual Endzeitvisionen zelebriert, die in den Theaterstücken der Frühphase in anderer Form wiederkehren. Der *I. Widerspruch* bringt ein Bild vom heraklitischen alleinspielenden Kind (Fragment 52), allerdings in negativer visionärer Prophetie: jeden Morgen baut es eine Welt auf, schlechter als die vorige, die auch schon schlechter war als

<sup>121</sup> Mehr dazu in K. Exarchou, *Διμήτρης Δημητριάδης. Το θέατρο του ανθρωπισμού*

[Dimitris Dimitriadis. Das Theater des Menschseins], Athen 2016.

die existierende Welt, bis eines Tages die schlechteste aller Spielwelten den existierenden Kosmos ersetzen wird (das katastrophale Weltenkind der Endzeitvisionen in der *Erhöhung* und der *Neuen Harmonie des anderen Jahrhunderts*).

Die *Kataloge 2* (33-53) wenden sich nach der Rekapitulation der Katastrophe und der Afforderung, daß jeder seine innere Stimme finde und jedes Wort gesagt und geschrieben werden müsse, dem verfolgten Eros (Verlangen) zu, den das tote Leben verbiete, während das lebendige Leben Leidenschaft sei; das werde nun alles anders.<sup>122</sup> *Wälder des menschlichen Gehirns, bevor ihr zu schwarzem Gestein werdet, / erzählt jetzt ihr / die Asche der Leidenschaft / die das Verbot als Selbsterkenntnis hingenommen hat* (51). Die *Kataloge 3* (55-73) sind dem todgeweihten Garten der Kindheit gewidmet mit dem variierten Motto: nichts über dem Menschen, nichts für den Menschen, nichts unter dem Menschen (Anthropodie statt Tragödie - Mensch-gesang statt Bocks-Gesang). In dieser Einheit dominieren bereits die Tautologien, die Wiederholungen und Variationen, die Neusynthese und Kombination von den gleichen Begriffen, eine Methode, die in der späteren Theaterstücken und Monologen systematisch durchexerziert wird. Auch Neologismen verunklaren den Text und demonstrieren die Nostalgie nach einer ganz eigenen Sprache. Die *Kataloge 4* (75-94) treiben die rhetorischen Figuren der Repetition und der Neologismen auf die Spitze; der Dichter beschreibt den eigenen Sterbeprozess und die Auflösung seines Gehirns.<sup>123</sup> Das Gedicht beginnt mit atemlosen Aufzählungen ohne jeglichen Schlußpunkt (75-83). Gegen Ende der Sprachkomposition findet sich auch jene eigentümliche Aneinanderreihung von *statements*, die in ihren Variation immer neue Sinnaspekte hervorbringen, eine rhetorische Präsentation eines Gedankengangs (z. B. in den Essays), den die Sprache gleichsam von selbst hervorbringt.<sup>124</sup> Die rätselhafte Verklammerung von Formulierung und Inhalten steigert sich in den litaneihaften Wiederholungen und Variationen zu paradoxen Aussagen, die über das Sprechbare und Denkbare hinausgehen. Dazu kommt auch die punktweise Verwendung von seltenem und erle-

<sup>122</sup> An einer Stelle findet sich auch die Einsicht, daß das *κενό*, die Leere, der Nullpunkt, nur die andere Seite der Vervollkommnung, des Alles sei (43). An einer anderen Stelle spricht er von sich selbst als verkehrtem Mund, der jahrelang seine Worte hinuntergeschluckt habe, in den Ausdrücken der anderen verachtet (die Übersetzungstätigkeit), am eigenen Speichel erstickt, der nächtelang Sand und Salz gekaut habe (44); der Passus mündet aus in eine neuerliche Prophetie: jedes Wort dieses Mundes sei ein Entzündungsmechanismus für das Große Feuer, das Ende und Anfang gleichzeitig sei, Vernichtung und Neugeburt des Menschen (die Krönung der Zeit).

<sup>123</sup> Fünfmal wird ein Satz wiederholt (S. 91) bis der Redefluß in ein assoziatives Neo-Vokabular

übergeht, das bis zum Schluß weiterrepetiert und variiert wird (S. 92-93).

<sup>124</sup> Z. B.: *Das Licht beginnt weit unten. / Das Licht springt von weit unten hoch / und nichts reicht höher als das Licht. / Wer das Licht will, gehe dahin wohin das Licht reicht, / und niemand reicht höher als jener der das Licht reicht. / Wer das Licht will, gehe dahin wo das Licht reicht / und niemand reicht tiefer als jener der das Licht reicht. / So tief reichen wir niemals, / denn das Licht beginnt höher als alles andere, / und so hoch reichen wir nie, denn das Licht fängt weiter unten an als alles andere. / Wer das Licht will, vergesse das Licht, / er schließe die Augen und vergesse es, / er drehe die Augen um und sehe seine Enden, / denn die sind das Licht* (88).

senem Vokabular. Der sterbende Dichter richtet das Wort an sein sich auflösendes Gehirn<sup>125</sup> und der Leser wird unmittelbar Zeuge dieses Dissolutionsvorgangs des Intellekts.<sup>126</sup>

Diese Sprachexperimente werden in den *Katalogen 5-8 Szenen des Martyriums* (Σκηές του μαρτυρίου 1986) weitergeführt. Die einzelnen Einheiten haben nun Titel: *Katalog 5 Die Göttin des Endes* (*Η Θεά του Τέλους*, 11-37) bringt einen Wechsel der Sprechpersonen, syntaktische Verkürzungen (*Θα μείνει πάντα εκεί* → *Θα πάντα εκεί*), grammatikalische Abnormitäten (*Εγώ τώρα με καίει*), morphologische Abweichungen usw.; Motto: das Leiden am Menschen (eine Krankheit der Anthropodie). *Katalog 6 Der Süßling. Hymnus* (*Ο Γλυζίας. Ύμνος*, 39-54), Lobgesang auf eine homoerotische Beziehung, bringt ein anderes Experiment: assonante Wörter werden an den Stamm πόθος (Leidenschaft, Verlangen) angepaßt und derart Neologismen mit erkennbarer Bedeutung kreiert (*ποθάλωση* usw.). Dasselbe Experiment findet sich auch in *Katalog 7 Gestrickt Alles* (*Νημωμένα όλα* 55-75) mit dem Stamm ίνες (Fäden) und anderen, eine Satire auf die Revolution der Kleider, die zu einer Bekleidung («Ver-Fadung») des Universums führt. Die Sprachspiele (elliptische Sätze, Neologismen) sind hier noch forciert; es finden sich auch Verse, die nur aus einem einzigen Buchstaben bestehen. In diesem Band wird auch die Interpunktion immer karger, bis sie in späteren Werken für die Versteile überhaupt unterdrückt wird. Der letzte Teil, *Kataloge 8. Die Erschießung von Saloniki. Ein patriotisches Gedicht* (*Ο Τουφεκισμός της Σαλονίκης. Ένα πατριωτικό ποίημα* 77-105), Parodie der patriotisch-heroischen Dichtung (den Exekutanten gewidmet), offenbar eine Kindheitserinnerung (ein Knabe beobachtet vom Fenster aus die Exekution einer Frau), führt die Experimente weiter fort und bringt die Zentrierung der Verse in Seitenmitte, Großschreibungen wie Bühnenanweisungen usw. *Kataloge 9 Die Bestimmungen* (*Οι ορισμοί*, 9-102, entstanden 1984-1993, veröffentlicht 1994) umfassen einen einzigen Band und führen die Experimente noch weiter (Interpunktion fehlt nun fast völlig), mit Assonanzen,

<sup>125</sup> Die unmittelbare Fortsetzung des vorigen Zitats: *Körper, dem Licht übergeben, durch die Frische der Rede hindurchgegangen, / gewickelt in die wiederholten Decken die deinen Kampf spüren, / warte, bleibt dort wo du bist und warte ohne zu hoffen, / laß dich gehen, verlier dich, werde eins mit der Venenentzündung der betrunkenen Bilder / und dem ungehemmten Bluturin der Vergleiche, gib dich hin, / gib alles hin, lösche dich aus, sei ungerecht, werde die Vernichtung des Gehirns, / Körper wie ein schwaches Gehirn, geschwärzt, wie ein stotterndes Gehirn, / wie die Rede eines Verrückten, der seinen letzten Monolog hält / mit Nerven von Ungeheuern an das Lager seines beklagten Lebens gebunden, / und du Gehirn, o Gehirn, Gehirn das nicht mehr an seine Essenz glaubt / und sie immer verweigert und von diesem Verlust leidest du und verfaulst, / du Ge-*

*hirn...* usw. (S. 88-89); es soll seine eigene Stimme hören und schreien, schreien, schreien.

<sup>126</sup> Zu dem ersten Band der *Kataloge* gibt es auch ein schriftliches Interview *Das Problem ist die Stimme* (1980 *Το ζήτημα είναι η φωνή*, Kap. 2 im Sammelband *Die Sachen-Phantasie* 2007). Dort wird diese «Stimme» definiert als eine Stimme, die aus der Tiefe der Jahrhunderte der Vergangenheit und der Zukunft kommt, die in den Kunstwerken zu hören ist; sie besteht aus einem Gemisch von Instinkt und Denken, von Fingerspitzengefühl und Anstrengung, Studium und Phantasie, Leidenschaft und Logik, Geselligkeit und Asketik, Erotik und Metaphysik, Organisation und Impulsivität, Bewußtsein und Unterbewußtsein. Diese Stimme darf nicht unterdrückt werden.

zwei Leerseiten mit dem Riesentitel *Paradiso terrestre*, Originalzitate von Jesusworten, auch Gedichte im traditionellen Fünfzehnsilber (politischer Vers) mit Paarreim (z. B. 41 ff.), gegen Ende auch ein Prosapart ohne jegliche Interpunktion, mehrere Leerseiten usw. Es geht um eine lose Sammlung von Sprachkompositionen, die durch gewisse Leitmotive zusammengehalten werden: wie die Dinge einander bestimmen (das Metall die Daunen, der Eros den Irrtum, das Buch die Katastrophe, die Katastrophe das Buch usw.); interpoliert ist ein satirisches Gedicht auf die heroische Revolution der Gegenstände in einer Taverne (20-35), eine Satire auf antike Philosophen, Dichter, Götter usw. (50 ff.), eine Sprachsatire auf die Krankheiten des Volks (61 ff., unendliche Aufzählung mit enormer Phantasie), ein Gedicht auf Troja (78 ff., diese Thematik in mehreren Stücken) usw. Die Essenz dieser Poetik entzieht sich eigentlich jeglicher analytischen Beschreibung (und zum Teil auch der Übersetzung). Dasselbe gilt in einem gewissen Ausmaß auch für die Prosawerke und selbst die Theaterstücke. Nichtsdestoweniger sind Techniken und Methoden zu erkennen, auch Maximen und Weltansichten, die im Dramenwerk ihren Platz finden. Eine ähnliche Eigenständigkeit nimmt in der Frühphase auch die Prosa ein, die in fließendem Übergang zur Essayistik steht. Dimitriadis ist nicht nur als Dramatiker zu analysieren.

*Prosa.* Auch das Prosawerk ist ein Exerzierplatz der Experimente. Es beginnt mit *Die weiße Erzählung* (*To λευκό διήγημα*, veröffentlicht in *Iavós* 4, Jan.-Febr. 1983):<sup>127</sup> mehrere Leerseiten<sup>128</sup> und eine Diskussion, was dies zu bedeuten habe. Dimitriadis versteht die ungedruckten Seiten als eine Zone des absoluten Schweigens und der Möglichkeit der Revision alles bisher Geschriebenen, eine Zone der Leidenschaft, die mit dem Bisherigen bricht, sowohl einen individuellen als auch öffentlichen Freiraum bildet für das bisher Nicht-Dagewesene, einen Freiraum des universalen Eros, ein Schweigen und ein Freiraum, den die Griechen, beschäftigt mit einer toten Vergangenheit, besonders nötig haben;<sup>129</sup> das billige Geschwätz der Poetaster sollte einer Besinnlichkeit weichen und die leeren Seiten die Schriftsteller an ihre Verantwortlichkeit erinnern. Der Freiraum sollte auch

<sup>127</sup> Wiederabgedruckt im Sammelband *Die Sachen-Phantasie* 2007, Kap. 3.

<sup>128</sup> Das Experimentieren mit verschiedenen formalen Parametern findet auch später noch seine Fortsetzung in den Prosatexten, z. B. in den drei Bänden von *Κηδεύω* (*Ich begrabe*); *Εκπνοή* (*Ausatmung* 2008, 2014), *Ανάβλεμμα* (*Aufschauen* 2011), *Χερετσιμός* (*Handgruß* 2011 [der Titel enthält ein Wortspiel: *χερετσιμός* – Gruß, hier kombiniert mit *χέρι* – Hand]) mit der Größe der Druckbuchstaben, die Verlangsamung der Atmung des Sterbenden wird optisch dargestellt durch Einzelworte auf Leerseiten, die fehlende Interpunktion, unregelmäßige Textverteilung usw. Wiederabdruckt im Sammelband *Die Sachen-Phantasie* 2007, Kap. 3.

<sup>129</sup> In der weiteren Folge des Interviews äußert der Autor seine absolut negative Meinung über das Kulturleben des heutigen Griechenlands: *Das heutige Griechenland ist ein Produktionsmechanismus sturzbaartiger Dummheit*. Die Literatur bestehe aus Geschwätz, sei überflüssig, für den Papierkorb geschrieben. Dasselbe gelte für das Theater (mit einigen Ausnahmen). Alles was entstehe, sei nur im Kleinformat geschrieben. Solche verabsolutierten Aussagen (die Hyperbolik als Prinzip gilt auch für die Essays und Ansichten über verschiedene Frage) sind vor dem Großformat der Dramenwerke dieser Zeit zu sehen.

Platz schaffen für die Erscheinung des Neuen, die Ausfaltung der Möglichkeiten. Die ausführlichen Erläuterungen münden in eine allseitige Kulturkritik.<sup>130</sup>

Auch das zweite Prosawerk dieser Jahre *Die Anthropodie. Der Auftrag*. Einleitung in ein neues Jahrtausend (*H ανθρωπωδία. Η ανάθεση*. Προοίμιο σε μια νέα χιλιετία) veröffentlicht als Buch im Agra-Verlag 1986. Dies ist der Beginn eines unendlichen Projekts, das der Schriftsteller selbst gar nicht zu Ende führen kann. Auch hier ist der Versuch einer interaktiven Literatur gegeben, denn der «Auftrag» einer unbekanntenen Instanz betrifft auch den Leser. Von diesem Jahrtausendprojekt der zehn umfangreichen Bände sind bisher erschienen der erste und der siebente Band (2002) sowie der fünfte (2016). Jeder Band behandelt ein Jahrhundert des vergangenen Jahrtausends, allerdings nicht in chronologischer Reihenfolge, und ist gegliedert nach Jahrzehnten und in hundert Büchern. In allen Bänden und Büchern wiederholt sich dieselbe Grundsituation: ein Mann verläßt sein Zimmer nach einer tausendjährigen Einschließung als Selbstbestrafung dafür, daß er einen erotischen Blickkontakt nicht erwidert habe, ein unverzeihlicher Fehler. Er verläßt das Zimmer, um jenen Punkt zu finden, wo der unverzeihliche Fehler stattgefunden hat, um diese Begegnung wiederzuerleben. Jedes Buch verfolgt verschiedene Ereignisse auf diesem Spaziergang zum Ort der Begegnung, die nach tausend Jahren wieder stattfinden wird. Der erotische Blickkontakt zwischen Männern gehört zu den Grundmotiven des Gesamtwerkes.<sup>131</sup>

Der Einleitungsband in die *Anthropodie (Die Anthropodie. Der Auftrag*. Vorwort zu einem neuen Jahrtausend, *H ανθρωπωδία. Η ανάθεση*. Προοίμιο σε μια νέα χιλιετία, Agra-Verlag 1986) wurde interessanterweise auch dramatisiert und auf dem Theater aufgeführt<sup>132</sup> (1993 von Roula Pateraki im Vafopouleio-Theater in Thessaloniki und in Athen aufgeführt<sup>133</sup> und 1995/96 im «Einfachen Theater» in Thessaloniki mit drei Schauspielern).<sup>134</sup> Es handelt sich um den Einleitungstext

<sup>130</sup> Unter den weitläufigen Ausführungen finden sich auch Explikationen, die das Frühwerk unmittelbar betreffen. Z. B. das Motiv der Katastrophe, das im Gesamtwerk durchgehend gegenwärtig ist: diese Endkatastrophe betreffe sowohl den Einzelmenschen sowie die gesamte Menschheit; hinter der großen Literatur stehe immer die Vision und Realität der totalen Katastrophe, die schon die unmittelbare Zukunft bringen könnte. Literatur entstehe heute nur vor dem Hintergrund dieser Katastrophe; diese brauche nicht unbedingt das Hauptthema eines Literaturwerkes zu sein, doch indirekt sei dieses Thema immer gegenwärtig. Diese Bedrohung beeinflusse auch unmittelbar die Beziehung der Menschen zueinander und zum Leben und der Welt.

<sup>131</sup> Vgl. die Übersetzung von Georges Bataille, *Histoire de l'oeil*, 1928, einem Erstlingswerk von

Bataille (*H ιστορία των ματιών*, Agra-Verlag 1979).

<sup>132</sup> Vgl. den Hinweis von D. Kondylaki im Interview *Die Schwierigkeit und die vorübergehende Schwindigkeit* 1995 (*Η δυσκολία και η παρωδική ζάλη*, 17. Kap. im Essayband *Die Sachen-Phantasie* 2007). Vgl. auch dies, *Ο θεατρικός Δημήτρης Δημητριάδης*, *op. cit.*, S. 47.

<sup>133</sup> Wie E. Sakellaridou berichtet, handelte es sich um eine Aufführung im kleinen Maßstab, die allerdings den Anfangspunkt darstellte für das Interesse der Regisseure an der sturzbauchförmigen, delirienartigen, musikalischen und poetischen Sprache von Dimitriadis, die dem Schauspieler ungeahnte Möglichkeiten somatischer Expressivität und szenischer Inkorporation vermitteln («Η αναθεώρηση των ειδολογικών ορίων», S. 181).

<sup>134</sup> Hinweis des Autors. Die Schauspieler waren



(11-39) des *Auftrags*, ausgesprochen von einer anonymen metaphysischen Instanz, das «göttliche» Werk als einziges, ein Leben überschreitendes und im wesentlichen nicht vollendbares Lebensziel in Angriff zu nehmen (tausend Bücher, die ein Jahrtausend decken),<sup>135</sup> worauf noch eine Liste der tausend Bücher folgt (42-61), einige Erläuterungen zu diesem Schreibprozeß (63-68) sowie ein erster provisorischer thematischer Entwurf der tausend Buchtitel mit vielen Leereintragungen (75-125).<sup>136</sup> Das Ganze ist konzipiert als eine Anrede einer anonymen metaphysischen Instanz an den Schriftsteller in Form eines gleichsam biblischen Auftrags, der keine Widerrede duldet sondern nur blinde Unterwerfung erheischt in der Übernahme einer Aufgabe, die menschliche Kräfte übersteigt, aber dennoch erfüllt werden muß; ein Lebensziel, das über das Leben hinausreicht und vollkommene Identifizierung und Selbsthingabe erfordert.

Es ist nicht schwer zu erkennen, daß es sich um eine literarische, in der Zwanghaftigkeit der Wiederholungen und Imperative impressive, stilistisch dem Alten Testament nachgebildete Elaboration der postmodernen These vom Tod des Schriftstellers handelt.<sup>137</sup> In dieser Interpretation ist die anonyme Macht, die den Evangelisten-Auftrag vergibt, die Sprache selbst, die sich eines Schriftsteller bemächtigt, um sich selbst Ausdruck und Existenz zu verschaffen, eine menschliche Version eines «göttlichen», aber unvollendbaren Werks zu erstellen, die

Akis Davis, Peri Michailidi und Dimitris Papaioannou.

<sup>135</sup> Wobei jedes Buch in weitere tausend Abschnitte unterteilt ist.

<sup>136</sup> Sowie abschließende Erläuterungen des Autors in Klammer (S. 129-130), die die künftigen Änderungsmöglichkeiten unterstreichen. Von diesem monströsen Jahrtausendprojekt sind bisher die umfangreichen Bände 1 und 7 erschienen (2002) sowie Band 5 (2015) (*Anthropodie. Ein unvollendetes/unvollkommenes Jahrtausend. Ανθρωποποδία. Μια ατελής χιλιετία*). In einer fast schmerzhaft eintönigen Wiederholung sind die in Auftrag gegebenen tausend Bücher einzeln aufgezählt (S. 42-61); die monotonen Reiterationen, die nicht mehr lesbar sind, gehören zu den extremen Stilmitteln, die der Autor auch anderswo in seinem Werk verwendet; im Einleitungstext des Auftrags findet sich z. B. neben den Wortkumulationen von Synonyma auch z. B. das Wort *μυραϊνοντας* (kleiner werdend dreißig mal nacheinander wiederholt (S. 24 f.)). Der Entwurf der tausend Bücher mit seinen Titeln ist nicht uninteressant (S. 75-127): er beginnt mit den hundert Büchern des 2. Jahrhunderts, findet seine Fortsetzung mit dem 7., gefolgt vom 9., dann 6., 1., 10., 4., 5., 3. und 8. Hier finden sich auch manche Titel von Literaturwerken wie *Die*

*weiße Erzählung* (häufig) und Titel mit verschiedenen Nummerierungen: Gattung Geschlechter Rassen (I-X), Das letzte Zimmer (1-10), ohne Titel in römischer Nummerierung (M-I), Die göttlichen Verbrechen (ohne Nummerierung), Individuelle Geschichte (ohne Laufzahlen), Schreibtafeln (Die unvollendete Unendlichkeit: 1-182 mit Rücknummerierung von 182 bis 46), Das brennende Buch ( $\alpha\text{'}$ ), Η Παδιάδα (A-I Wortspiel: *πεδιάδα* – Ebene, *παδί* – Kind), Einzeltitel und zusammengefaßte Jahrzehnte unter pseudohistorischen Titeln wie: das Jahrzehnt der Leere, das Jahrzehnt der Erinnerungen, der Kriege, der Religionen, der Häresien, der Familien, der Überfälle, der Verfassungen, der Künste, der Epidemien, auch pseudohistorische Titel für einzelne Jahre, Einzeltitel usw. – ein postmodernes Verwirrspiel in überdimensionalen Ausmaßen, von einer quasi-metaphysischen Instanz mitleidlos in Auftrag gegeben und ein einziges Schriftstellerleben überschreitend. Die Umöglichkeit der Auftrags Erfüllung ist vorprogrammiert, wenn nicht ein Märchenwunder geschieht, wie so oft im Dramenwerk von Dimitriadis.

<sup>137</sup> Es ist auch mehrfach erwähnt, in Umkehrung des Sinns der Parole vom «Tod des Schriftsteller», daß der Autor an dieser Aufgabe zugrunde gehen werde.

Schreibhand und die Einsamkeit des Autors mitleidlos benützt, um wie der Hegelsche Weltgeist in den Tragödienhelden und ihrem Untergang zu sich zu kommen. Ein solcher hermeneutischer Ansatz hat gute Chancen auf Verifizierung, wenn man die Weltsicht und das Seinsverständnis von Dimitriadis als völlige Hingabe des Lebens an die Sprache in Rechnung stellt.<sup>138</sup> In der Tat ist die Auftragsgebung der Sprache an den Schriftsteller als Evangelisten von einer geradezu theologisch zwingenden Überzeugungskraft, wobei der Autor bereits alle Register seiner Stilmittel, die in *Ich sterbe als Land* angeklungen sind, einsetzt: extremen Rhythmuswechsel zwischen Kurz- und Langsätzen, Kumulation von Synonymen ohne Abteufung, suggestive Wiederholung und Steigerung, litaneiartige Sequenzen von Repetition und Klimax, Variation und Antithetik, Sinnrelativierung durch die unmittelbare Abfolge von gegenteiligen Aussagen noch im gleichen Satz, paradoxe Formulierungen, Tautologien und Informationsverweigerung (es gibt nichts zu erklären, das ist so), Absolutheitsanspruch und Gehorsamswang, das Werk ist der Anfang und das Ende (ganz wie die Schöpfung), dieses erschafft den Menschen und vernichtet ihn. Ähnlich wie *Ich sterbe als Land* eignet sich diese monologische In-Szene-Setzung der Auftragserteufung aufgrund der suggestiven Sprache für eine Bühnenpräsentation.

*Essayistik.* Aus dieser Übersicht sind die rein informativen, mündlichen Interviews der Journalistik ausgenommen, soweit sie nicht schriftlich überarbeitet wurden. Der Übergang zum Prosawerk ist fließend: auch hier werden die rhetorischen Figuren der Wiederholung in Variation angewendet, finden sich die verabsolutierten Aussagen über verschiedene Themen, die nicht einer objektiven Kulturanalyse entspringen, sondern dem persönlichen Schaffensimpetus, persönlichen Erfahrungen und epochenbedingten Sichtweisen, vor allem in der Frühphase, wo die traumatischen Erlebnisse der Junta-Zeit noch lange nachwirken.

Das Essaywerk ist praktisch zur Gänze im Sammelband *Sachen-Phantasie* (2007) nachgedruckt. In chronologischer Reihenfolge, die Periode bis 1995 betreffend: «Die belebende Vergewaltigung» 1978-1981 (1. Ο ζωτικός βιασμός, 424 ff.), «Das Problem der Stimme» 1980 (2. «Το ζήτημα είναι η Φωνή» 444 ff.), «Die weiße Erzählung» 1983 (3. Το Λευκό Διήγημα, 10 ff.), «Das Atomfeuer» 1983 (4. Το Πυρηνικών Πύρ, 241 ff.), «Die geheime Wahrheit der Welt» 1984 (5. Η Απόρρητη Αλήθεια τού Κόσμου 123 ff.),<sup>139</sup> «Das Drama des Universums» 1985 (6. Το Δράμα τού Σύμπαντος, 105 ff.), «Die Worte am Gipfel des Ararat» 1989 (8. «Οι λέξεις στην κορυφή του Αραράτ», 308 ff.), «Das Ende der Kultur» 1990 (9. Το τέλος του πολιτισμού, 209 ff.), «Ich blute, Herr, aber ich sterbe nicht» 1991 (10. «Αιμορραγώ, κύριε, αλλά δεν πεθαίνω» 480 ff.), «Beschreibung eines Traums vom Träumenden während des Schlafs» 1992 (11. Περιγραφή ονείρου απ'

<sup>138</sup> Dies ist deutlich in mehreren Essays und Interviews ausgesprochen sowie im Umfang seines Literatur- und Übersetzungswerkes selbst von sich aus evident.

<sup>139</sup> Auch in *Χάρτης* 14 (Jan. 1985) und als selbständige Veröffentlichung im Agra-Verlag.

τον ονειρευόμενο κατά την διάρκεια του ύπνου, 409 ff.), «Hochzeit» 1992 (12. Γάμος, 414 ff.), «Die berühmte Photographie» 1993 (13. Η επιφανής φωτογραφία, 391 ff.), «Mann» 1993 (14. Άντρας, 418 ff.), «Die Sachen-Phantasie» 1994 (15. Η εμπράγματη φαντασία, 77 ff.), «Für welchen Tod du kannst» 1995 (16. Για όποιον θάνατο μπορείς, 386 ff.), «Die Schwierigkeit und die vorübergehende Schwindligkeit» 1995 (17. Η Δυσκολία και η Παροδική Ζάλη, 339 ff.), «Die drei Kurven» 1995 (18. Οι τρεις στροφές, 398 ff.).

Aus dieser (nicht ganz vollständigen) Zusammenstellung von weiterreichender Bedeutung ist vor allem das erste Essay, «Die belebende Vergewaltigung» 1978-1981, Einleitung in die Überetzung von *L'éspace littéraire* von Blanchot 1983. Auf die durchgehende Bedeutung dieses Werkes konnte bereits ausführlich eingegangen werden.<sup>140</sup> Auch die Kapitel «Das Problem der Stimme» 1980 und «Die weiße Erzählung» 1983 kamen bereits zur Erwähnung. «Das Atomfeuer» 1983 (veröffentlicht in der Zeitschrift *Πολίτης* 1, Oktober 1983) stellt ein kulturkritisches Essay dar, strukturiert um das wiederholte rhetorische Motiv «vor und hinter» (πριν και πίσω) den kritisierten Phänomenen, das ausmündet in den Aufruf nach «großen» Werken.<sup>141</sup> «Die geheime Wahrheit der Welt» 1984 besteht aus Notizen um die Funktion der Literatur, die Wahrheit des Seins zu erkennen und durch das Opfer des Dichters als einem «verkehrten Evangelisten» in Sprache zu kleiden.<sup>142</sup> Der Text von «Das Drama des Universums» 1985 wurde beim Sommerkongreß zum antiken Drama im Kongreßzentrum in Delphi verlesen und kreist um den Begriff des «Theaterdichters» (vgl. Anm. 6), der das Unsagbare sichtbar zu machen versucht und das Unsichtbare sagbar macht und das Unmögliche auf die Bühne zu bringen hat (dies hat unmittelbaren Bezug auf die Dramenwerke der Frühphase, die außer dem letzten auch nicht gespielt worden sind); die Theaterdichtung hat mit dem Absoluten zu tun, dieser Aufgabe würden die existierenden Kleinformen der Dramatik nicht gerecht. Es handelt sich um einen eklektizistischen Aufruf für eine neue Dramatik, die das «Drama des Universums» auf die Bühne bringen müsse. Auf dem Theater wird der lebendige Mensch von lebendigen Menschen dargestellt; doch mit dem Leben verbunden ist der Tod, der Tod als dialektische Essenz des Lebens müsse zur Darstellung gebracht werden (theoretische Untermauerung der vielen Morde und Selbstmorde

<sup>140</sup> 2017 soll die vierte Übersetzung desselben Werkes aus der Feder von Dimitriadis in Druck gehen (Mitteilung der Verfassers).

<sup>141</sup> Die Leere des Kunstschaffens werde durch Ersatz-Werke gedeckt. Die Respektlosigkeit vor der Vergangenheit sei notwendig, die Lebenden müssen sich gegen tote Traditionen wehren, ein katastrophales Atomfeuer müsse Raum schaffen für die Neugeburt der griechischen Kultur, ein Atomfeuer der Schaffenskraft, denn welchen Sinn

hätten die schönen Artefakte, wenn der Geist der sie erschaffen hat, erloschen sei? - In einem nachträglichen Kommentar (2007) rechtfertigt der Autor seinen jugendlichen Optimismus, der sich in der Zwischenzeit allerdings nicht eingelöst habe.

<sup>142</sup> Der Akt der schriftstellerischen Arbeit, die die Wahrheit der Welt belagere, wird beschrieben als: Identifizierung, Opferhandlung, Inkorporation. Für diese Wahrheit schaffe sich jeder Schriftsteller seine eigene Sprache.

in seinen Werken, der Tod als durchgehendes Thema). Dies sei der kathartische Akt, der das neue Leben ermöglicht: die Katastrophe des Menschen. Die Darstellung dieser Katastrophe sei die Aufgabe des heutigen Theaters.

Dieser durchstrukturierte, wohlformulierte und fast dichterisch gestaltete Konferenzbeitrag ist bei den anwesenden Theaterleuten, klassischen Philologen und Theaterwissenschaftlern sicherlich auf völliges Unverständnis gestoßen, weil die philosophischen Hintergründe dieser phänomenologischen Ontologie nicht bekannt waren, und mit seinem eindringlichen Aufruf nach großen Formen und essenziellen Inhalten hat Dimitriadis wohl das Gegenteil bewirkt. Aber für das Verständnis der Katastrophologie und Thanatologie nicht nur des Frühwerks ist hier ein hermeneutischer Schlüssel gegeben. Unter den übrigen Essays<sup>143</sup> von wesentlicher Bedeutung ist «Die Sachen-Phantasie» 1994, die auch dem Essay-Band den Titel gegeben hat<sup>144</sup> und bereits zur Sprache gekommen ist. Neben der Entstehungsgeschichte von *Ich sterbe als Land* ist auch das Hinausgehen über die Normsprache tangiert, um die Dichtungssprache zu bereichern.

### **Das Dramenwerk (Die neue Kirche des Bluts, Die Erhöhung, Die unbekannt Harmonie im anderen Jahrhundert)**

Die theatralischen Hauptwerke der Frühphase haben einige gemeinsame Motive, unter denen freilich die apokalyptischen Endzeitvisionen herausragen, Tod und Katastrophe, die Entmystifizierung der Mythen, das «Theater auf dem Theater», Mord und Martyrium, Ritualakte, Wechsel der Wirklichkeitsebenen, ein kompliziertes Bühnenbild mit Einsatz der Bühnenmaschinerie, theatralische Großproduktionen, deren Verwirklichung an das Unmögliche grenzt. Aus der Hyperliteratur (Grenzüberschreitung der Sprache und Inhalte, das Unsagbare) ist ein Hyper-Theater geworden (Grenzüberschreitung des Darstellbaren, das Nicht-Mehr-Darstellbare). Aufgrund der bühnentechnischen Anforderungen sowie der Anzahl der Darsteller sind die drei Stücke niemals auf dem Theater gespielt worden; vielleicht wäre eine Verfilmung ins Auge zu fassen.<sup>145</sup> Dimitriadis macht

<sup>143</sup> «Die Worte am Gipfel des Ararat» 1989 ist ein ausgedehntes Interview, das unter anderem Fragen der Übersetzung behandelt, «Das Ende der Kultur» 1990 kritisiert den Populismus, «Ich blute, Herr, aber ich sterbe nicht» 1991 behandelt die Übersetzung des *Othello*, «Beschreibung eines Traums vom Träumenden während des Schlafs» 1991 ist als literarischer Prosatext eine Traumerzählung (Träume spielen eine wesentliche Rolle in der Dramatik von Dimitriadis), Literaturtexte sind auch «Hochzeit» 1992 und «Die berühmte Photographie» 1993, «Die Schwierigkeit und die vorübergehende Schwindlichkeit» 1995 ist ein ausführliches Interview mit

D. Kondylaki (auch in Kondylaki, *op cit.*, S. 43-60), «Die drei Kurven» 1995 sind ein Literaturtext, Bataille gewidmet usw.

<sup>144</sup> Die deutsche Übersetzung der *Εμπράγματη Φαντασία* ist dem *Εμπράγματο Δίκαιο* – Sachen-Recht nachgebildet; Dimitriadis war zu Zwecken des Lebensunterhalts halbtags in einem internationalen Rechtsanwaltsbüro als Übersetzer tätig, daher auch die Intimkenntnis der exakten juristischen Kanzleisprache, die in manchen Werken stellenweise zur Anwendung kommt.

<sup>145</sup> Dieser Gedanke gründet auf zwei Tatsachen: 1) der Vertrautheit und dem Interesse von Dimitriadis am Film (vgl. wie oben), und 2) die

mit seiner Forderung, das Unmögliche von der Bühne zu fordern, das Nicht-Mehr-Darstellbare zu zeigen und das Unsägliche geschehen zu lassen, ernst.

*Die neue Kirche des Bluts. Eine Auferstehung.* Das erste dieser drei Dramenwerke *H νέα εκκλησία του αίματος. Μια ανάσταση*, ist im Oktober 1983 im Agra-Verlag erschienen (9-113 enggedruckte Seiten) und nach eigenen Angaben (113) im Zeitraum von 1975-1983 entstanden. Das heißt nicht mehr und nicht weniger, als daß es sich um ein Parallelwerk zu *Ich sterbe als Land* handelt, dessen Ausarbeitung vielleicht sogar noch früher eingesetzt hat und unmittelbar auf die Militärdiktatur zurückgeht. Das thematische Interesse ist allerdings etwas verschoben, denn die Emphase liegt nun auf den kitschigen Groß-Spektakeln aus der hehren Geschichte der griechischen Mythologie (Argonautenfahrt, Minotaurus usw.),<sup>146</sup> den Folterungen und Ermordungen des Obristenregimes. Das spektakuläre Ritualtheater der großen Form bewegt sich in die entgegengesetzte Richtung zum realistisch-kritischen Gesellschaftstheater des Alltags, das noch bis in die 80er Jahre hinein tonangebend gewesen ist.<sup>147</sup>

Das Stück ist ebenfalls charakterisiert durch den übermäßigen Gebrauch von Bühnenanweisungen, die das schier Unmögliche fordern und die Funktionalität von Didaskalien bei weitem überschreiten.<sup>148</sup> Dies wird gleich bei der einleitenden Beschreibung des Bühnenbilds deutlich: die Bühne zeigt einen unterirdischen Saal als provisorisches Theater, dessen Wände und Decke verkleidet sind, so daß das Dahinterliegende nicht deutlich erkennbar ist. Der Saal wird in voller Breite in seiner Mitte von einem Vorhang mit gemaltem Meer geteilt; im vorderen Teil ist ein Theatersaal mit sandiger Bühne als Meeresstrand und seitlichen Kulissen zu sehen; der Zuschauerraum muß ein normales Theaterpublikum umfassen können. Alles, in Wort und Bild, ist daraufhin angelegt, daß etwas verdeckt oder versteckt

Bühnenbilanforderungen, die auf dem Theater schier unlösbare Probleme aufgeben, lassen sich im Film eher lösen und erleichtern auch die Verfolgung der verschiedenen Wirklichkeitsebenen, welche abrupt abwechseln. Auch das Finale des ersten Stücks mit der Zerstörung des provisorischen Theaters und der Erscheinung der Plasmata (Geschöpfe, Ungeheuer) läßt sich eigentlich nur filmisch darstellen. In diesem Sinne könnten diese Werke auch als Skript eines expressionistischen Films behandelt werden.

<sup>146</sup> Zu den historisch-mythologischen Schauspielen der Militärdiktatur G. van Steen, *Stage of Emergency. Theater and Public Performance under the Greek Military Dictatorship of 1967-1974*, Oxford 2015, S. 159-226.

<sup>147</sup> Tsatsoulis, «Το θέατρο της στέρησης και της καταστροφής», *op. cit.*, 108-114, Rosi, «Δημιύτης Δημητριάδης», Jean Genet, Bernard-Marie Koltès», S. 230 f.

<sup>148</sup> Kondylaki hat die Bühnenanweisungen als «delirienartig» bezeichnet und aufgrund ihrer Eigenschaft als eigenständiger Prosatexte die Verwandtschaft des Theaterstücks zum Roman herausgestellt; in dieser Richtung weise auch das Fehlen einer dramatischen Ökonomie, die Reduktion der Meinungsdifferenzen zwischen den Bühnenpersonen zugunsten der Sicht des Dramatikers (allerdings in allen didaktischen Theaterstücken mehr oder weniger gegeben) und der Versuch, die Bühnendarstellung mit Hilfe der Didaskalien zu steuern, wovon er später Abstand genommen habe (Kondylaki, *Ο θεατρικός Δημιύτης Δημητριάδης*, S. 16-17). Da der Autor jedoch 1983 kaum eine Chance hatte, dieses Theaterstück aufgeführt zu sehen, können die Bühnenanweisungen auch als Vorstellungshilfe für die Phantasie des Lesers angesehen werden; die eklatante Überschreitung der Funktionalität der Bühnenanweisung würde genau in diese Richtung weisen.

bleibe. Die Handlung entwickelt sich auf zwei Stilebenen: einer realistisch-alltäglichen und einer traumhaft symbolisch-transzendenten, beide extrem überbetont (9-10). Die Hyperbolik erstreckt sich auch auf den Schauspielstil.

Die Liste der *dramatis personae* verbirgt wie in *Der Preis der Revolte auf dem Schwarzmarkt*, daß es sich um ein Vielpersonenstück handelt: nur die vier Folterer mit Anhang sind angeschrieben (Anestis mit seiner Frau Maggy, Thanasis mit seiner Mutter Anna und seinem Vater Leon, Vangelis mit seiner Frau Tasoula und seiner Mutter Kallirroï sowie zwei Kindern, und Paschalis mit seiner Frau Anastasia und dem Epheben, seinem Sohn), sowie der Schriftsteller und die Schauspieler (diese sind allerdings 10); dazu kommen aber noch eine Vielzahl von Darstellern mythologischer und symbolischer Szenen, der Premierminister und die Regierungsmitglieder, der Sonnengott Helios – alles Sprechpersonen – und die Plasmata (Geschöpfe), die Bühnenungeheuer, die zum Schluß das Theater zerstören. Die Handlung setzt mit einer weiteren ausgedehnten Bühnenanweisung ein: die Schauspieler auf der Bühne scharen sich um den parfümierten Schriftsteller: der ist mit einer großartigen Tunika bekleidet, mit königlichen Kothurnen und einer Goldkrone, im Hintergrund drei Frauen und Männer als Tempelpriester antiker Grabzeremonien. Auf der Bühne links in Weiß und mit Blumenkronen Jungen und Mädchen rund um einen Wagen mit einer Miniatur von gemaltem Meeresstrand, rechts ein kleines Orchester mit Tänzern in Volkstrachten. Hinter dem Vorhang kommen plötzlich die vier Folterknechte hervor;<sup>149</sup> auf ihre Beschreibung wird große Sorgfalt verwendet: ihre Kleidung ist «frenetisch», in übermäßig leuchtenden und «himmelschreienden» Farben, mit unnatürlich gefärbten Haaren und geschminkten Gesichtern wie asiatische Masken. Sie vereinigen in ihrer Figur einen Clown, einen Schmierenkünstler, eine Prostituierte, einen Filmstar und einen hemmungslosen Messerstecher; hinter diesem Kostüm verbergen sie allerdings etwas anderes. Ihre Sprache ist ein brutaler Straßenslang übelster Art, der freilich in seiner Komik einen starken Lachreiz ausübt. Die Szene der Auferstehung soll noch einmal geprobt werden: vom Schnürboden wird eine riesige Hängematte heruntergelassen mit Jungen und Mädchen in ramponierten antiken Rüstungen und Spuren übelster Mißhandlungen an ihrem Körper; sie bringen einen verletzten Jungen ins Spital. Die Folterer beschließen, selbst die Auferstandenen zu spielen und steigen in die Hängematte und fahren in den Schnürboden hinauf; der Schriftsteller deklamiert die entsprechenden Verse aus seinem Stück *Die neue Kirche des Bluts* und «verheiratet» paarweise die Jungen und Mädchen in den antiken Trachten. Sukzessive kommen die Familienmitglieder der Folterer mit ihren Jausenpaketen in den Zuschauerraum, um die Ge-

<sup>149</sup> Im Sprechpart des Werkes werden sie noch nicht als Organe des Regimes, die Geständnisse und Informationen erpressen, bezeichnet, so daß ein Teil der Publikumsspannung darauf konzentriert ist, um wen es sich eigentlich handelt und

welche Rolle sie spielen. Dies wird erst sehr viel später deutlich. Diese Technik des analytischen Dramas wird auch in vielen anderen Stücken angewendet und bildet eine der Strategien der Spannungserzeugung.

neralprobe mitzuverfolgen. Sie sind sehr genau beschrieben: Maggy als *femme fatale*, die schüchterne Athanasia mit dem Epheben, die psychotische Anna und ihr ernsthafter Mann Leon, Tasoula als kitschige Hausfrau und die dicke schwarzgekleidete Kallirroï mit den Enkelkindern. Von der Hängematte reißt ein Seil und die Aufzuerstehenden landen im Flug knapp über dem Bühnenboden. Durch Lichtwechsel wird der Übergang von der Spielrealität der Szene in die Zuschauerrealität des «Theaters auf dem Theater» signalisiert. Dimitriadis folgt ziemlich genau den szenischen Effekten, die ihm in Paris Erfolg eingetragen haben (neu ist allerdings die Verwendung des Schnürbodens, die sich auch im nächsten Stück wiederholen wird).

Das Drama ist durch keinerlei Szenenabteilung gegliedert; der Realitätswechsel geht mit einem Sprachwechsel von Prosa auf Vers einher, auch die inneren Monologe des Epheben sind in Vers gesprochen. Es folgen die Vorstellungen zwischen Schriftsteller und Verwandten, Händeschütteln, Konversation usw. Diese Szenenpartien mit ihren Anspielungen, Charakterisierungen, Krisen der psychotischen Anna, Anspielungen von Maggy usw. entziehen sich einer eigentlichen detaillierten Beschreibbarkeit wie auch viele der Ritualvorgänge in der Folge. Für einen Augenblick bleibt das Theater leer, und der eingeschlafene Schriftsteller wird von einem scheußlichen Plasma (Geschöpf, Ungeheuer) mit einer eigenen Stottersprache mit Wortmißbildungen (Einfluß der Sprachexperimente) abgeschleckt und geküßt, dann fast erwürgt, bis er aus dem Alptraum aufwacht. Es handelt sich jedoch nicht um ein persönliches Hirngespinnst des Schriftstellers, denn diese Plasmata kommen am Ende des Stückes wieder. Diese Ungeheuer sind die eigentlichen Herren der Welt.

Die zehn Schauspieler kommen zurück ins Theater – man hat den Verletzten ins Spital gebracht; und nun erfahren wir, was eigentlich passiert: die Folterknechte des Regimes haben dem Schriftsteller eine Chance gegeben, sein Werk auf dem provisorischen Theater aufzuführen, hinter dem Vorhang aber foltern sie die Schauspieler, die verschiedene Torturen mit Maschinen und Geräten über sich ergehen lassen müssen,<sup>150</sup> die nun dem Schriftsteller gezeigt werden, indem man den Vorhang wegzieht. Andere Schauspieler kommen mit der Nachricht, daß der Verletzte gestorben sei (die Parallelen zum ersten Stück sind ins Auge springend). Die Kinder der Verwandten sind auf die Foltermaschinen gestiegen und werden von den Müttern heruntergeholt. Man bereitet sich auf die Generalprobe vor und alle haben wieder Platz genommen. Der Schriftsteller wird ironisch als «Gott des Theaters» gekrönt, doch der Triumphumzug auf den Schultern der Folterer gerinnt zu einem *tableau vivant* während des inneren Monologs des Epheben (*Schaut sie an. Das sind die Menschen unseres Jahrhunderts...* 36).

<sup>150</sup> Das Motiv erinnert an Kafkas *Strafkolonie*, die auch in Kambanellis' *Η απουσία των τιμωρημένων*

das Vorbild abgegeben haben (Puchner, *Τοπίο ψυχής και μύθοι πολιτείας*, S. 430-441).

Dann beginnt die Generalprobe der «Argonautenfahrt»: unter Marschmusik des Orchesters ziehen die «Argonauten» (Jungen und Mädchen in antiken Rüstungen) von einer Volksmenge begleitet auf die Bühne und hören in Habtacht-Stellung die Rede von Anestis, der das symbolische Schauspiel einleitet (Parodie der kitschig-pathetischen Junta-Reden während der Militärdiktatur). Von der Gegenseite kommt ein Schiff auf die Bühne. Mit dem Auftrag, als Sieger zurückzukehren, steigen die vom Volk bekränzten Argonauten in das Schiff, das sich auf die lange Reise macht. Anestis, in der Rolle eines Conférenciers kündigt weitere lebende Bilder an (bis das Schiff mit den Siegern zurückkehre), und zwar ein Triptychon aus dem Drama *Die neue Kirche des Bluts*, das mit der «Taufe» beginne. Diese lebenden Bilder von phantastischen Ritualhandlungen nehmen (Geburt, Hochzeit, Tod) mit ihren Unterbrechungen den größten Teil des übrigen Stückes ein und stellen für die Bühnentechnologie eine enorme Herausforderung dar; die Einzelhandlungen werden in überlangen Fußnoten erläutert. In der Mitte der Bühnenbühne (vor dem Vorhang) erscheint nun ein gläsernes Zimmer ohne Decke mit einem Mann auf einem schwarzen Tisch ausgestreckt liegend, von übernatürlicher Größe, und über ihm steht ein riesiger Vogel mit offenen Flügeln (der Phönix, das Symbol der Militärdiktatur). In Versform erklärt Anestis das Bild (ohne Interpunktion): dieser Mann verweigere seine Geburt, werde von dem Wächter-Vogel, der ihn vor der Taufe geraubt habe, ernährt und habe dieses Zimmer nie verlassen (Prometheus). In der jährlichen Begegnung mit seinen Eltern erfahren wir seine Wünsche: kein Mensch zu sein, keinen Namen zu besitzen, sich selbst zu gebären.<sup>151</sup> Mit dem Tod seiner Eltern werde er sich den Namen selber geben. Der Kommentator erklärt, daß dies nun schon seit einer Ewigkeit geschehe, aber heute passiere etwas anderes: die Eltern und viel Volk belagern das Glaszimmer und beginnen, den lebenden Leichnam zu beschimpfen; der Vogel verdammt sie zu ewigem Haß und Zwist. Die Menge beginnt mit Prügel-szenen von «universaler Dimension», bis Einer die Illusion der Vorstellung unterbricht, indem er das Publikum darauf hinweist, daß hinter dem Vorhang ein Verbrechen geschehe (ein «Genozid»), doch er wird daran gehindert, den Vorhang wegzuziehen. Die Prügel-szenen gehen weiter: bei jedem Fall eines Körpers erhebt sich der Über-Mann ein wenig mehr vom Tisch, bis zu dem Punkt, wo von der Menge nur mehr seine Eltern aufrecht stehengeblieben sind, und er von der Horizontale in die Vertikale übergewechselt ist<sup>152</sup> und ihnen ihren Tod ankündigt. Die Urel-

<sup>151</sup> Das Motiv ist mehrfach in der späteren Dramatik zu finden und entspricht der Autopoiesis, ein Dachbegriff, der von der Selbstbefruchtung der Pflanzen reicht bis zu sich selbst entwickelnden Systemen wie die Evolution. Zur Anwendung des Begriffs auf die interaktive Theatervorstellung vgl. E. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M. 2004 (*The Transformative Power of Performance. A new aesthetics*,

New York 2008) (zur Kritik W. Puchner, «Perzeptive Multistabilität und autopoietische feedback Schleife. Kritische Randnotizen zu Erika Fischer-Lichtes *Ästhetik des Performativen*», *Parabasis* 12/1 (2014), S. 113-117).

<sup>152</sup> Diese Szene eines heimlichen Dynamismus zwischen den Körpern von Mann und Frau erinnert an Oskar Kokoschkas Minidrama *Mörder, Hoffnung der Frauen*, wo die Schwäche



tern wollen fliehen, greifen das Zimmer an, können sich jedoch nicht von ihrem Platz bewegen; aufgrund einer fremden Kraft beginnen sie sich zu entkleiden und reißen sich ihre riesigen Gliedmaßen selber aus; nach dem Ende dieser Selbstzerstückelung verwandelt sich der Urmensch in eine Kugel, die der Vogel unter seine Fittiche nimmt und verkündet, daß es nur ein Geschlecht gebe usw.; in voller Bühnenbeleuchtung tritt aus der Kugel ein Demiurgem (Geschöpf) hervor, das sich selber tauft als Neuer Gott in der Neuen Kirche des Bluts; der Vogel hält das Geschöpf in seinen Flügeln, über dem Taufbecken schwebend – da wird das sinnreiche Schauspiel neuerlich unterbrochen durch das hysterische Gelächter der Folterer hinter dem Vorhang und die Schmerzensschreie der Gefolterten. Das Licht geht aus (im Finstern wird das Glaszimmer usw. abgeräumt), geht wieder an, und ein Schauspieler öffnet den Vorhang und die Folterung der «Argonauten» auf den Apparaten und Maschinen ist zu sehen, bezichtigt die Folterer des Mordes, nach wüsten Beschimpfungen und chaotischen Szenen erläutert der Schriftsteller, daß es sich bei seinem Stück um eine Auftragsarbeit gehandelt hat, doch mit den Folterungen habe er nichts zu tun.<sup>153</sup>

Während die Folterer damit beschäftigt sind, den verräterischen Schauspieler zu verprügeln, bringen andere die «Maschine der Hochzeit» auf die Bühne, die zweite Nummer der Intermedien, bis die Argonautenfahrer als Sieger zurückkommen. Diese ist vollkommen kafkaesk: an der Basis befindet sich ein riesiges Brautbett, darauf ausgestreckt ein uralter Mann in weißem blutbeflecktem Pyjama, auf dem eine Greisin in zeretzter Abendkleidung sitzt. Auf den vier Holzpfeosten des Brautbettes nach oben zu ist in einer gewissen Höhe eine Plattform angebracht mit zweiseitigen Klingen in der Mitte und Binderiemern sowie Scheinwerfern. Ein Schauspieler kündigt den zweiten Teil an (den Kampf des Theseus mit dem Minotaurus). Nach verschiedenen Episoden (Schwur, das in der Folge alles nur Theater sein werde, Offenlegung der verbrecherischen Tätigkeit der Folterer, was die Frauen nicht besonders stört, ganz im Gegenteil, neuerliche Krise der Anna, neuem inneren Monolog des Epheben) beginnt es auf der Bühne zu schneien und der Hochzeitszug zieht feierlich auf der Bühne ein, das Paar besteigt die Plattform, das Meeresrauschen nimmt zu, die Beleuchtung wird unerträglich, man bindet das Paar mit den Riemen, ein Folterknecht hält die Trauungsrede (keine Ekstasen, Beherrschung). Bei jeder Annäherung verursachen die Klingen Schneidewunden und Blutfluß; die eingeladenen Gäste tanzen zur Musik. Nach dem zweiten Versuch beginnt auch das Greisenpaar lebendig zu werden. In der Folge verschieben sich mehrere Wirklichkeiten ineinander: die Szene der

des einen die Stärke des anderen bedeutet (W. Puchner, «Margarita Lymbéraki et Oskar Koskoschka. Affinités remarquables dans le théâtre d'avant-gard du XXe siècle», *Le verbe le la scène. Travaux sur la littérature et le théâtre en l'honneur de Zoé Samara*. Textes réunis et édités

par Aphrodite Sivetidou et Athanasia Tsatsakoy, Paris 2005, S. 327- 337).

<sup>153</sup> Das ist nun eine Spitze gegen die Rolle der Intellektuellen und Literaten, die mit dem Regime kooperiert haben.

Hochzeitsmaschine wird unterbrochen durch die Ankunft der Argonauten (Meeresrauschen und Schneefall waren ein Hinweis auf diese Wirklichkeit), die auf ihrer unsinnigen Reise von einer Vision besiegt wurden. Diese Vision hat mit der Blut-Hochzeit auf der Plattform zu tun (Eros-Thanatos): unter den Lustschreien von Maggy und Anestis hinter dem Vorhang stoßen Verwandte und Geladene Braut und Bräutigam aufeinander zu, Lust- und Todesschreie vereinigen sich, auch das Altenpaar erhebt sich und wird zum Hochzeitspaar, der Greis wird getötet, der Zauberbann der Soldaten löst sich, nun können sie wieder kämpfen und töten,<sup>154</sup> die Greisin vereinigt sich verbal mit dem Toten (Todes-Hochzeit), doch die Szene wird unterbrochen von den Vorgängen hinter dem Vorhang. Der Bühnenlichtwechsel erleichtert das Erkennen der verschiedenen Bedeutungsebenen des Geschehens.

Der Vorhang wird aufgezogen und man sieht die Leichen der «Argonauten» auf die Foltermaschinen gebunden, geknebelt und zerfleischt. In einem weiteren inneren Monolog entschließt sich der Ephebe zum Handeln. Die Familienmitglieder der Folterer und Mörder packen die Jausenpakete aus, so als ob nichts passiert sei, doch die Folterknechte sind melancholisch und wollen nicht essen. Leon fürchtet die Fortsetzung dieses Werks, doch Anne meint, die Kunst erfordere Opfer und die hohe Kunst bestehe ohnehin immer aus Scheußlichkeiten. Man versucht, den Folterern Mut zu machen, nur Leon schlägt im Amokzustand mit seinem Ledergürtel in der Luft herum. Die frenetischen Fütterungsversuche enden in Umschlingungen von nackten Leibern, doch die Folterer brechen in Tränen aus; in einem Anfall von Irrsinn singt man Erfolgslieder und klatscht in die Hände.

Es folgt der unerwartete Einzug der Regierung: Premierminister, Minister und hohe Offiziere mit ihren Frauen kommen, um die Vorstellung zu sehen. Der Schriftsteller kündigt den dritten Teil an «Die heißersehten Äpfel der Hesperiden und ihr Raub durch Herakles nach der Tötung des Ungeheuers». Die vier Folterer spielen ihre Rollen ohne Lust. Nach dem Monolog der Sibylle wird die Maschine der Grablegung auf die Bühne gebracht: eine kreisförmige Basis mit sechs Sitzen, im Zentrum eine Achse mit einem Kranz von Haken an der Spitze, an denen die Gliedmaßen und Köpfe der «Argonauten» hängen; vor jedem Sitz liegen Pastikhandschuhe und Nähwerkzeuge, die zerstückelten Leichen zusammenzunähen (für die letzte Szene der Auferstehung). Drei Männer und drei Frauen machen sich an die Arbeit, geben aber zu erkennen, daß die Zeit für diese Arbeit zu kurz sei. In einer Wolke von gelben Blättern zieht der Schriftsteller in seiner königlichen Kleidung (wie am Anfang) ein mit einem Wagen, auf dem das Bild des Meeresstrandes zu sehen ist und einer Menge von blumenbekränzten Jungen und Mädchen sowie Tänzern und dem Orchester. Er befiehlt den Folterern, die Maschine von der Bühne zu nehmen, die Leichenstücke zu begraben,

<sup>154</sup> Eines der Standardmotive des Gesamtwerkes ist der ewige Krieg, Kampf, Tod und Mord, die imstande sind, das erotische Verlangen, die

Vereinigung, die Ekstase, den Höhepunkt des reinen Lebens zu ersetzen (z. B. in der *Lysistrata*-Version des *Unwissens*, *Αυάθεια* 2006, 2009).

die Jugend zerstört das Bild des Meeresstrandes, das was hier passiert sei, würde nie wieder vorkommen. Die Jugend selbst sei die Auferstehung. Und nun werden auch die Toten auferstehen; doch von oben fällt nur die leere Hängematte herunter. Man hindert den Schriftsteller am Weiterspielen, der Premierminister erklärt in einem politischen Verbaldelirium, daß die Demokratie jede Undankbarkeit bestrafe, der Autor hätte nicht das Recht, den behördlich zugelassenen Text zu ändern (Zensurbestimmungen des Militärregimes),<sup>155</sup> doch dieser erklärt, daß dieses Theater nur ein Vorwand für Verbrechen gewesen sei, die Ermordung der Schauspieler der Argonauten.<sup>156</sup> Doch seine Enthüllungen fallen auf keinen fruchtbaren Boden. Der Premierminister sieht dahinter einen Theatertrick, die Folterer erklären, daß ohne die Toten auch keine Auferstehung möglich sei, schließlich beschuldigen sie ihn der Morde und hinter dem Vorhang wird er umgebracht.<sup>157</sup>

Der Ephebe ist auf die Bühne gestiegen, läßt mit einer Handbewegung die Hängematte nach oben verschwinden und tötet die Kinder von Vangelis mit dem bloßen Blick. Ihre Mutter Tasoula bittet um die Auferstehung.<sup>158</sup> Auf dem Höhepunkt der Klagen wird der übergroße leuchtende Sonnengott Helios auf seinem Lichtthron mit einem Leopard an der Leine von einer Menge mythischer Personifikationen mit «himmlischer» Musik in dieses Untergrund-Theater getragen. Die Anwesenden versuchen zu fliehen, ihre Angriffe werden von dem Zug abgewehrt. Der Ephebe kniet vor dem Gott und verkündet den Beginn einer neuen Epoche,<sup>159</sup> die Hochzeit in der Neuen Kirche des Lichts. Helios ergreift das Wort: er sei als strafender Gott gekommen. Die Regierungsmitglieder werden entkleidet, hören ihre einzelnen Strafen an und werden zu ihren ewigen Torturen abgeführt. Die Folterknechte müssen ihre Angehörigen als «Argonauten» hinter dem Vorhang erschießen und dann sich selbst. Der Ephebe öffnet den Vorhang und zeigt das *tableau mortal* (*Dies sind die Menschen der Epoche, die zu Ende gegangen ist*). Auch mit seinen Eltern hat er kein Mitleid. Die Auferstehung habe jetzt begonnen und wird mit frenetischer Musik und Tanz gefeiert. Die Hängematte voll von zerstückelten Leichen ist plötzlich im Schnürboden oben zu sehen, die Toten winken lächelnd und grüßen. Der Leopard freut sich über die vielen Leichen.

All dies wird in überlangen Bühnenanweisungen narrativ vorgebracht. Mit einem fürchterlichen Krach zerbricht die «künstlerische» Einkleidung der Saalwand und aus der Mauer erscheint das scheußliche Plasma, das schon einmal zu

<sup>155</sup> Zu den Zensurpraktiken Steen, *op. cit.*, und speziell für die Revuen mit ausführlichen Beispielen K. Georgakaki, *Βίος και πολιτεία μιας γηραιάς κυρίας στην Επταετία* [Leben und Wirken einer alten Dame in der Sieben-Jahre-Diktatur], Thessaloniki 2015.

<sup>156</sup> Deshalb hat er auf das Weiterspielen der Auferstehungsszene bestanden, um der anwesenden Regierung zu zeigen, daß die ermordeten Theater-Argonauten nicht wiederauferstehen können.

<sup>157</sup> Seine letzten Worte sind in der Stotter-sprache des Plasmas gesprochen.

<sup>158</sup> Auch das Motiv der Auferstehungsversuche kehrt schon im nächsten Werk von Dimitriadis wieder, *Die Erhöhung*.

<sup>159</sup> Ab nun werde eine andere Sprache gesprochen (*Ich sterbe als Land*), neue Namen werden gegeben usw.

sehen war, springend und lachend. Dasselbe passiert an allen Saalwänden und aus den Mauern treten immer neue Plasmata heraus, noch scheußlicher als das erste, von immer ungeheueren Dimensionen, in einer unverständlichen Sprache schreiend. Die Anhänger des Sonnengottes mit dem Leoparden scharen sich um ihn auf der Bühne. Die Plasmata bilden mit unartikuliertem Gebrüll ein Spalier, und von der Decke erscheint das Ober-Plasma, noch größer und scheußlicher als alle anderen, und geht auf den Sonnengott zu. Sie sehen sich an, für einen Moment werden sie eins.<sup>160</sup> Der Sonnengott rüstet sich zum Aufbruch (der Ephebe fleht ihn an, ihn nicht allein zu lassen, doch Helios gibt ihm den Rat, einer der ihrigen zu werden). Nach dem Abzug des Lichtgottes wird der Ephebe in den Händen der Plasmata zu Tode geschlagen. Die scheußlichen Ungeheuer holen auch die Hängematte herunter, werfen alle Leichen in eine Ecke, töten was noch irgendwie lebendig ist und stellen unter unartikulierten Schreien und mit unverständlicher Sprache die Foltermaschinen wieder auf. Der Hintergrund des unterirdischen Saales öffnet sich und zeigt das Universum in einem kosmischen Alarmzustand, in einem Pandämonium von unerträglichem Lärmgetöse und amorphen Schemen.<sup>161</sup> Das Universum erscheint aus den Fugen geraten. Das ungeheuerste und scheußlichste aller Plasmata wächst bis an die Decke des Saales.

Ein kaum mehr spielbares *grand spectacle*, eine filmische Großform, ein barockes Welttheater in expressionistischer Exaltiertheit und grausamer Exzentriz, nihilistisches Pathos gepaart mit Naivität und Lehrhaftigkeit, das Unsagbare der Hyper-Literatur transformiert in das Nicht-Mehr-Darstellbare eines Hyper-Theaters, das Unerträgliche und das Unsäglichke, abstoßende und lächerliche Vulgarität zusammen mit inspirierter Versform, das Schreckliche und Entsetzliche als letzte Wahrheit, Vision der immer sich wiederholenden Katastrophe, auch Helios ist eine schwarze Sonne, die neue Epoche ist die alte, die Katastrophe als Voraussetzung der Neuerung führt zu einer neuen Endkatastrophe, eine Abfolge von symbolischen Ritualszenen (Der sich selbst gebärende geschlechtslose Mensch, Die Vereinigung der Geschlechter im Geschlechtsakt als blutige Tortur und Tod). Im Grunde geht es um eine Weiterführung von Motivkonstellationen des Erstlingswerkes *Der Preis der Revolte auf dem Schwarzmarkt*, das ebenfalls in den nachdiktatorischen Jahren seine endgültige (griechische) Form erreicht hat, allerdings

<sup>160</sup> Zu der ursprünglichen Einheit des Lichthelden in den mythologischen Vorstellungen der oralen Epen, mit dem Ur-Drachen, dem Herren aller Güter in den kosmogonischen Mythen – der epische Held trägt noch Züge seiner einstigen zoomorphen Existenz – vgl. V. Žirmunski, *Vergleichende Epenforschung I*, Berlin 1961 (auch W. Puchner, *Die Folklore Südosteuropas. Eine komparative Übersicht*, Wien-Köln-Weimar 2016, S. 29 f., 281 f.).

<sup>161</sup> Das Univerum war bislang nur in einem ein-

zigen neugriechischen Theaterstück zu sehen, im *Messias* von Panagiotis Soutsos 1839, 1851, ein Stück, das auch niemals aufgeführt worden ist. Zur Analyse vgl. W. Puchner, *Ta Soutsoia. Htoi o Pαναγιώτης Σούτσος εν δραματικούς και θεατρικούς πράγμασι εξεταζόμενος. Μελέτες στην Ελληνική Ρομαντική Δραματολογία 1830-1850* [Die Affäre Soutsos. Studien zur griechischen romantischen Dramatik 1830-1850], Athen 2007, S. 325-414.

vor dem nun konkret historischen Hintergrund der siebenjährigen Militärdiktatur, ihrer Kulturatmosphäre (die symbolischen Großspektakel des Regimes) und der persönlichen Erlebnisse des Wehrdienstes in einem Militärstaat: das Theater auf dem Theater, Extravaganz und Exaltiertheit der Charaktere, der widerspenstige Theaterdirektor/Schriftsteller und sein Werk, die jugendlichen Schauspieler, die Besucher und ihre komisch-grotesken Episoden, das Theaterstück und seine abenteuerliche, oft unterbrochene Aufführung, die Abhängigkeit des Theaters von den Machthabern, atmosphärische Umschwünge, Lichtwechsel für die Anzeige der Realitätsebenen, die Hyperbolik als ästhetisches Prinzip, frenetische Ausbrüche und sprachliches Delirium usw.

Hinzu treten jedoch auch neue Motive, die zu dieser Zeit bereits in Vers und Prosa angeklungen sind und weiterhin nachhaltige Bestandteile des literarischen Imperiums von Dimitriadis bilden: Eros-Thanatos, die Ekstase der körperlichen Vereinigung als Tod/Mord, die Selbstzerstückelung, die Vergewaltigung, das reduziert-negative Frauenbild, der anklingende Kannibalismus, orgiastische Szenen, Blickkontakt und tödlicher Blick, der Ephebe als (enttäuschte) Zukunftshoffnung, maschinelle Torturen wie bei Kafka, das Grauen der Blutverbrechen, die Monstrosität der Bühnenscheusale, die «Lehre» dieser historischen Metaphysik (in historischer Größenordnung – für Griechenland: auch die Demokratisierung nach der Militärdiktatur ist eine pubertäre Illusion, - für die Welt: der Militarismus der Globalkultur führt zwangsläufig in die Endkatastrophe, die Welt wird von Ungeheuern beherrscht; in metaphysischer Größenordnung: die bestialischen Monster des Grauens bringen das Universum aus seiner Bahn und führen es ins Chaos, eine schauererregende *science-fiction*-Vision einer Endkatastrophe, die auch die Kunst und das Theater nicht aufhalten können).

Auf diesem Hyper-Theater ist Unsagbares und Unsägliches zu sehen, Unbeschreibbares und Unbeschreibliches, das Theater zeigt das Unmögliche auf der Bühne, geht über das Theater hinaus wie die Spache über die Sprache, in lächerlich-grausamen, satirisch-greulichen Sequenzen sowie Spiel- und Stilarten, die Großformen und übermenschlichen gigantischen Dimensionen der Symbolfiguren weist auf den Maßstab der Themen, die hier auf dem Spiel stehen. Das Maßlose als Gegenteil des Gemessenen, des Bemessenen, des Meßbaren. Der schriftstellerische Racheakt an der Junta-Zeit<sup>162</sup> ist dabei nur eine Folie historischer Aktualität für eine Theodizee, die der Metaphysik der Geschichte angehört und in der Apokalypse bzw. prophetischen Texten von der Endkatastrophe ihren Ausgangspunkt haben,<sup>163</sup> welche im europäischen Expressionismus im Übergang von der metaphysischen Frühphase zum politischen Expressionismus wieder gefragt waren.<sup>164</sup> Diese metaphysischen Dimensionen in einer atheistischen und ni-

<sup>162</sup> Vgl. Kambanellis *Κοινή και ρεβύθι* [Die Saubohne und die Kichererbse], *Ο εχθρός του λαού* [Der Feind des Volkes].

<sup>163</sup> Vgl. Karl Krauss, *Die letzten Tage der*

*Menschheit* (1915-1922), das als expressionistisches Monster-Drama eine Frühform des Dokumentartheaters darstellt.

<sup>164</sup> Siehe z. B. die Lyriksammlung von Kurt Pin-

hilistischen Spielform hängen durchaus mit den Großformen und der stilistischen Rhetorik des barocken Welttheaters zusammen, wo die Theatermetapher ebenfalls eine wesentliche Rolle spielte,<sup>165</sup> die metaphysischen Instanzen von Himmel und Hölle sind durch den Sonnengott Helios und die monströsen Plasmata<sup>166</sup> repräsentiert; doch der manichäische Endkampf des Guten und Bösen ist vorentschieden, denn letztlich identifizieren sich diese gegensätzlichen Kräfte (vgl. die kosmogonischen Mythen) und das Schicksal des Universum und des Menschen ist von vornherein besiegelt.<sup>167</sup>

Die pathetische Großform des *grand spectacle* und des hyperbolischen Theaters mit seiner metaphysischen «Lehre» der Abfolge der Katastrophen ist aus der Sicht des späteren Theaters von Dimitriadis (selbst aus der Sicht des *Anfangs des Lebens* von 1995)<sup>168</sup> oft als hochfliegende, großmannssüchtige und großmäulige bzw. redselige theatralische Versuche charakterisiert worden,<sup>169</sup> doch ist mit den axiologischen Negativa nicht die stilistische Eigenart des Frühwerkes getroffen, die einerseits von einem enormen psychischen Druck gespeist ist, andererseits sich bestimmten theoretischen und historischen Vorbildern verpflichtet fühlt.<sup>170</sup> Als Ausgangspunkt eines sehr vielfältigen Werkes ist diese hyperbolische Großform, unter anderem auch im Gegensatz zu den «Kleinformen» der realistisch-gesellschaftskritischen Dramen «des Alltags»<sup>171</sup> entstanden, in jedem Fall untersuchenswert.

*Die Erhöhung.* Die Vision der Endkatastrophe verschwindet jedoch nicht spurlos aus dem Reifewerk: noch in der *Geburt* (*Τόκος*, Ausarbeitung 2000-01, Fertigstellung 2006, Aufführung 2010) kommt es zu einer Katastrophe des Universums.<sup>172</sup> Doch das nachhaltige Charakteristikum des Frühwerkes ist die Kom-

thus, *Menschheitsdämmerung. Symphonie jünger Dichtung*, 1920.

<sup>165</sup> Zum Gleichnis des Welttheaters und seiner Geschichte vgl. W. Puchner, «Zum Schicksal der antiken Theaterterminologie in der griechischen Schrifttradition», *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, Bd. II, Wien-Köln-Weimar 2007, S. 169-200, bes. 183-193 (mit weiterführender Bibliographie).

<sup>166</sup> Vgl. auch *I giganti della montagna* von Pirandello (1931-1936).

<sup>167</sup> Dies im Gegensatz zum Zauber Märchen, wo ebenfalls Giganten, Monster, Menschenfresser usw. eine herausragende Rolle spielen; die Antithetik von Gut und Böse bleibt bis zum Ende erhalten und der Sieg des Märchenhelden, des Guten und der Gerechtigkeit gehört zur «Lehre» dieser Initiationsgeschichten (M. Lüthi, *Märchen*, Stuttgart 1962; ders., *Das Volksmärchen als Dichtung. Ästhetik und Anthropologie*, Düsseldorf 1974; ders., *Vom Wesen des Märchens*, Heilbronn 1989; Puchner, *Die Folklore Südosteuropas*, S. 91-110).

<sup>168</sup> Obwohl Reste dieser Großformen noch später zu finden sind, wie etwa in den unveröffentlichten *Die Geschenke der Nacht* (*Ta dóra tis nóchtas* 1999).

<sup>169</sup> Z. B. Sakellariou, «Η αναθεώρηση των ειδολογικών ορίων», S. 183. Im Kontext des Frühwerkes V. Papageorgiou, «Ο Δημήτρης Δημητριάδης και το μέγεθος του δραματικού» [Dimitris Dimitriadis und die Monumentalität des Dramatischen], *Εκκίνηση* 26 (1990), S. 25-30.

<sup>170</sup> Ebensogut könnte man Lymberaki's Bild- und Wortkompositionen des Geschlechterkampfes mit denselben Vokabeln belegen (Puchner, *Η σύγκρουση των φύλων στον αρχαιολογικό κόσμο της Μαργαρίτας Ανιπεράκη*, Athen 2003).

<sup>171</sup> P. Mavroustakos, «L'écriture grec de théâtre de l'aube du XXI siècle: du collectif à l'intériorité», *Auteurs dramatiques Grecques d'aujourd'hui. Miroirs tragiques, fables modernes*, Montreuil 2014, S. 15-20. Vgl. auch ders., *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000* [Das Theater in Griechenland 1940-2000], Athen 2005, S. 222-245.

<sup>172</sup> Vgl. dazu das Interview von D. Kondylaki

plexität und Kontrapunktik der Handlungen, die Verflechtung und Verschachtelung der Realitätsebenen. Auch im chronologisch nächsten Werk, *Die Erhöhung. Drama (To ύψωμα. Δράμα)* 1989 im Agra-Verlag gedruckt (9-111), entstanden in den Jahren 1980-1988 (S. 111), finden wir die charakteristisch lange Inkubationszeit bis zur schriftlichen Fixierung in der Endform der Edition. Auch dies ist ein Vielpersonenstück (35 Sprechpersonen namentlich angeschrieben in der Liste der *dramatis personae*) an der Grenze der Beschreibbarkeit, das weder auf dem Theater gespielt wurde noch eine zweite Auflage erlebt hat. Die Rahmensituation des «Theaters auf dem Theater» ist nur mehr an peripherer Stelle angebracht,<sup>173</sup> das Ineinandergleiten der Realitätsebenen ist nicht mehr in ritualhaften Intermediensequenzen aufgefangen, sondern nun auch durch eine zeiträumliche Relativierung der «Gegenwartshandlung» kontrastiert, in die Vergangenheitsbilder aus der Kindheit eingeblendet werden, die alle mit Verbrechen und Tod zu tun haben. Aus Darstellungsgründen ist es vielleicht angebracht, wesentliche Informationen über Örtlichkeit und Handlungsebenen vorzuschicken. Der Handlungsort ist ein Porno-Kino übelster Art, Teil des Pet-Imperiums, das aus dem Kinosaal des «Metropol» besteht und darüber die Disko-Bar «Der Gipfel» (η κορυφή)<sup>174</sup> mit Einkaufszentrum, an einem Ort, wo früher die orthodoxe Metropolitan-Kirche der Hl. Erlösung (της Αγίας Σωτήρας) gestanden hat, die abgebrannt ist (Brandlegung von Pet Skoufas, wie wir im Laufe des Stücks erfahren, um sein Geschäftsimperium zu errichten), welche an einer Stelle gebaut ist, die «Erhöhung» genannt wird (Υψωμα),<sup>175</sup> wo im Altertum der Tempel der «Elixirischen Athena» gestanden hat, ein Ort der erotischen Erfüllung und Erhöhung.<sup>176</sup> An diesem geschichtsträchtigen Ort der jetzigen Pornofilme und ihres Publikums entwickelt sich nun die Haupthandlung, in die auch an zwei Stellen eine kurze Theatervorstellung eingebaut ist (ein erotisches Melodrama *Αλλαξοκωλιές*),<sup>177</sup> die Kind-

und L. Vogiatzis in Kondylaki, *op. cit.*, S. 99-115 («Η διάσπαση του χάους»).

<sup>173</sup> Auch wenn der Stückbeginn in einem Kinosaal während einer Filmvorführung lokalisiert ist; diese wird jedoch unterbrochen und die Filmleinwand erst zum Schluß wieder für optische Projektionen benutzt.

<sup>174</sup> Nach Maßgabe der häufigen Wortspiele und Doppelbedeutungen in den Werktiteln bei Dimitriadis wahrscheinlich mit einem sexuellen Unterton, was zum pornographischen Untergeschöß des Pet-Imperiums passen würde.

<sup>175</sup> Υψωμα hat mehrere Bedeutungen: die Anhöhe, die Erhöhung, aber auch das gestempelte Weihbrot der orthodoxen Kirche, das in Stücke gebrochen am Schluß der Messe an die Gemeinde verteilt wird (αντίδοχο). Darüberhinaus bedeutet es auch die Baumweihung am Rande des Siedlungsbereiches rund um das Dorf als geistlichem Schutzwall gegen jegliches Übel

(dazu W. Puchner, *Performanz und Imagination in der Oralkultur Südosteuropas*, Wien-Köln-Weimar 2017, S. 54-56, 129, 316, 344, 367 mit weiterer Literatur). Der Bezug zur orthodoxen Kirche dürfte zum genuinen Bedeutungshorizont des Titels gehören.

<sup>176</sup> Als Elixir dieses phantastischen Athena-Kults hat es ebenfalls erotische Konnotationen, die im Kontext des Porno-Kinos im Untergrund und dem «Gipfel» der Disko-Bar zu sehen sind. Aus dieser Symbolachse fällt das christliche Weihbrot heraus, doch die Eliminierung des Christentums ist ohnehin eine der «Lehren» des Stücks; als Verb metaphorisch gebraucht, kann υψώνω freilich auch die geistige Erhebung, Erhöhung, Erbauung, Andacht usw. indizieren.

<sup>177</sup> Der vulgäre Titel (etwa Hinterwechsel) deutet auf das Schmiermelodram der *soap operas* der Fernsehfolgen mit pickanten Sexszenen.

heitsgeschichte der Claire (Κλαίρη) Bouri, aus armen Verhältnissen, heute Fernsehstar, die in jungen Jahren ihr unerwünschtes Baby umgebracht hat (zum Motiv der Kindesmörderin vgl. auch *Geburt, Τόκος*, 2009), und die Kindheitsgeschichte des Ermittlers (ανακριτής), der in drei Personen aufgeteilt ist: dem Jungen Alkis, seinem Helfer (τζάστις, Justice) und den erwachsenen Ermittlungsrichter, der einen Mordfall unter Klerikern aufzuklären hat, aber mehr mit seinem eigenen Fall beschäftigt ist, denn im Kindesalter hat er Vater und Mutter getötet sowie sein *alter ego*, den Ermittlungsassistenten Justice. Gegen Ende des Stückes kommt auch die Disko-Bar «Der Gipfel» ins Spiel, sowie *off-stage* Ereignisse, blutige Zusammenstöße (*Der Preis der Revolte auf dem Schwarzmarkt*), Brände und Szenen einer Endkatastrophe.

Die Namensliste der Sprechpersonen ist verwirrend: Alkibiades Krassas ist dreimal angeschrieben (die dreigespaltene Persönlichkeit des Ermittlers), der Metropolit Nikandros, der Jungpriester Stephanos als homosexueller Mörder, der Kirchendiener Chrysostomos Prodromos als Ermittlungszeuge, das Opfer Haimon Gouras mit Eltern (Hermes, Julia), seine Frau Christina mit Eltern (Hephaestion Zacharias, Aphrodite), die Eltern des Mörders (Timotheos und Agape Manolopoulos), Fernsehstar Clarie Bouri mit ihren Jungschauspielern (Makis Meskos, Susi Kleta und Fotis Fokos) und ihrer Mutter (Kappadokia Kambouri), die beiden parlamentarischen Abgeordneten im Wahlkampf Loukas Dyovouniotis (mit Frau Persephone und zwei Töchtern Omphale und Ourania) und Markos Panourgias (mit Frau Erophile und zwei Söhnen Minos und Linos), der Lyzeumsdirektor Christos Tompazis mit Frau (Panagiota), und nach dieser Serie der Familienmitglieder Pet Skoufas, der Inhaber des Pet-Imperiums, der bejahrte Techniker, der die Filme vorzeigt, für die Kindheitsszene des Ermittlers sein Vater und seine Mutter, sowie die Zuschauer im Porno-Kino und Gäste der Disko-Bar. Dieses Verwirr-Spiel der Namen ohne Angabe der Eigenschaften ist eine kalkulierte Strategie des analytischen Dramas, das wesentliche Informationen erst im Laufe der Handlungsentwicklung bringt; die Begleitpersonen und Vertreter von Kirche, Politik und Bildung werden allerdings bei ihrem Einzug vorgestellt.<sup>178</sup> Zu dieser spannungsstimulierenden Taktik der partiellen Informationsverweigerung gehört auch das Fehlen eigentlicher Expositionsszenen (als Gegenreaktion auf die konventionellen dramatischen Techniken), so daß sich der Zuschauer/Leser zu Beginn in einer mehr oder weniger ratlosen Situation mit erhöhter Aufmerksamkeit befindet, was das Gesehene/Gelesene eigentlich bedeuten soll. Diese Technik des Kriminalromans bzw. der *detective story*, wo die Rezeptoren von vornherein wissen, daß jede Kleinigkeit für die Lösung des Falls ihre Bedeutung hat und die Lektüre daher Konzentration und Erinnerungsvermögen erfordert, findet sich im gesamten Theaterwerk von Dimitriadis mehrfach wieder.

<sup>178</sup> Dimitriadis gebraucht in seinem übrigen Theaterwerk häufig die illusionsverhindernde Selbstvorstellung der allegorischen Spiele des

Mittelalters. In dieser Form stellt sich etwa der Ermittlungszeuge Chrysostomos Prodromos vor.



Wir befinden uns (gemäß der einleitenden Bühnenanweisung) in einem schmutzigen billig-modernen Kinosaal mit breitem Mittelgang und Sitzreihen rechts und links; speckige Vorhänge bedecken Ein- und Ausgänge sowie die Toiletten. Die Theater-auf-dem-Theater-Konstellation wird also zum Teil beibehalten und insofern kompliziert, als auf der Bühne sichtbar ein *hard-porno*-Film läuft. Rauchendes Männerpublikum frequentiert die Toiletten und verfolgt mit fast religiöser Hingabe die Filmvorführung.<sup>179</sup> Von draußen sind die Slogans eines mitleidlosen Wahlkampfes zu hören bzw. die marktschreierische Ankündigung eines modernen Theaterstücks von Claire Bouri, das im Kinosaal «Metropol» übermorgen zur Aufführung kommen wird. Von oben ist die Disko-Musik des *night-clubs* zu hören. Pause; die Lichter gehen an. Von hinten erscheint ein Junge 6-7 Jahre alt, sauber gekleidet; der den Projektor bedienende Techniker fragt ihn, was er denn hier zu suchen habe, doch der Junge antwortet nicht und ist im allgemeinen wenig gesprächig. Das ändert sich jedoch plötzlich, als ihn der Techniker fragt, ob er wisse, was dieses Kino hier sei, und der Junge ihm in unerwarteter Eloquenz die Geschichte des Ortes erklärt (Elixirische Athena aus dem 7. Jh. v. Chr., die durch Wunder die Liebenden vereint). Der Filmtechniker nimmt ihn mit in die Kabine, um ihm den Projektor zu zeigen.

Diese Traumszene inmitten einer abstoßenden Realität ist mehr oder weniger das Gegenteil einer informativen Expositionsszene, denn es gibt dem Zuschauer/ Leser gleich mehrere Rätsel auf; mit dem konventionellen Rezeptionsverhalten des Kriminalromans (Rätselhaftigkeit mit Bedeutung) ersetzt Dimitriadis die traditionelle Expositionsszene. Von der historischen Bedeutung des Ortes erfährt die Rezeptionsseite nur den antiken Teil. Der kleine Alkis (Alkibiades Krassas, Ermittlungsrichter) ist jedoch keine Wirklichkeitsfigur, sondern eine Erinnerung; er reagiert auch nicht realistisch, sondern einerseits wortkarg andererseits mit unerwarteter Zungenfertigkeit. Extremer und abstoßender Realismus wird neben eine Traumwirklichkeit gestellt, die eine geordnete und ästhetisch akzeptable Welt repräsentiert. Ein ähnlicher Kontrast ergibt sich auch in der Folge, womit die eigentliche Handlung einsetzt: die Pause ist zu Ende, doch die Filmvorführung beginnt nicht; Rufe, Pfeifen. Der Film läuft endlich an, doch nach kurzer Zeit verbrennt der Zelluloidstreifen im Projektor; die Leinwand bleibt dunkel. Proteste, Pandämonium. Alles weist darauf hin, daß in der Projektionskabine etwas Wichtiges passiert ist (bis zum Schluß erfahren wir nicht, was – Endspannungskurve; darauf weist auch die Tatsache, daß der bejahrte Techniker aus der Kabine kommt, sie sorgfältig versperrt und die Aufmerksamkeit der Zuschauer ablenkt: er versucht, ihnen etwas zu erklären, doch seine Worte sind nicht zu hören). In der allgemeinen Konfusion erscheint der Ermittler, beschäftigt mit Jugenderinnerungen an die Streitigkeiten seiner Eltern (in Versform). Er stellt sich zwar vor,

<sup>179</sup> Der Autor betont den Aspekt der religiösen Atmosphäre, der «Heiligkeit» des Geschehens,

ein Hinweis, mit dem der Leser noch nichts anzufangen weiß.

doch seine Worte (die Versform indiziert die Surrealität der Erinnerungsszenen) bleiben rätselhaft. Er wird von den empörten Zuschauern beschimpft. Dann die ersten Informationen: wegen des Mordes an Haimon Gouras sei er gekommen; Zuschauer: man habe die Kutte von Stephanos neben der nackten Leiche gefunden. Der Ermittler versinkt wieder in seine Gedanken: als Kind sei er hier ins Kino gekommen, mit seinen Eltern, später allein. Der Techniker erklärt, daß dies nun alles vorbei sei; das Pet-Imperium bestehe seit etwa zehn Jahren. In den Folgedialogen werden die Verbrechen durcheinandergebracht: der Mord an Haimon Gouras, der Eltermord des Ermittlers als Kind, der Kindesmord der Aristeia Kambouri, jetzt Claire Bouri wird noch nicht erwähnt, wohl aber ihre morgige Vorstellung. Erst in retrospektiver Lektüre werden diese Anspielungen erkannt und die Verschachtelung der Realitätsebenen; an dieser Stelle bleiben die Informationen für den Zuschauer rätselhaft.

Die erbosten Zuschauer des Films sind bereit, die Kabinentür des Vorführraums einzuschlagen, da erscheint furios der Besitzer des «Imperiums», Pet Skoufas, bereit, mit seinem Ledergürtel das Auditorium zu schlagen, und fordert von dem alten Techniker den Schlüssel zur versperrten Kabinentür, um zu sehen, was los ist. Dieser weigert sich standhaft und kündigt das Kommen von Claire Boura an. Diese erscheint wirklich,<sup>180</sup> gefolgt von ihrer Mutter und den drei Schauspielern des Erfolgswerkes, das aufgeführt werden soll. Der surrealistische satirische Dialog zwischen Unternehmer und Star wird unterbrochen vom Auftritt des Ermittlergehilfen Justice, doch der Ermittlungsrichter bricht in Weinen aus (er hat sein *alter ego* als Kind ermordet). Claire mit ihren Schauspielern spielen nun Szenen aus dem kommenden Erfolgswerk (25 ff.) mit einer langen Einleitung der Protagonistin und ausführlichen inhaltlichen Kommentaren, denn die Handlung der zwei Liebespaare mit kreuzweisem und gleichgeschlechtlichem Partnerwechsel ist kompliziert.

Diese Parodie der menschlichen Gefühle (Satire der Fernsehserien) wird unterbrochen vom Auftritt des Mörderpriesters Stephanos, der hinter der Leinwand hervorkommt und ein Geständnis ablegen will. Fast gleichzeitig kommen vom Eingang der Metropolit, die Eltern des Mörders, die Frau und Eltern des Ermordeten, die beiden kandidierenden Abgeordneten mit Frauen, Söhnen und Töchtern, der Lyzeumsdirektor der Schule von Haimon mit seiner Frau, angekündigt und identifiziert von der Mutter Claires,<sup>181</sup> und der geschlossene Sarg des Toten wird hereingetragen. Stephanos gesteht vor allen den homoerotischen Liebesmord (in Vers) – seine Religion als Priester sei die Leidenschaft für Haimon gewesen, er habe ihn getötet, um ihn allein zu besitzen. Die schwangere Frau des

<sup>180</sup> Dies gehört zu den Zauberdingen dieses Orts, daß Wunscherscheinungen in Erfüllung gehen, die im Saal Befindlichen das Erscheinen von Personen ankündigen, ohne sie zu kennen, und diese auch wirklich in Erscheinung treten. Der alte Techniker hat das Erscheinen der

ehemaligen und noch immer Verehrten des Besitzers als Ablenkungsmanöver angekündigt, um die Kabinentür nicht aufsperrn zu müssen, doch diese erscheint tatsächlich und nimmt die Aufmerksamkeit von Pet völlig in Anspruch.

<sup>181</sup> Zu dieser Technik wie oben.

Toten fordert die Wiederherstellung der Ehre ihres Mannes (Homosexueller); er sei ein Mann gewesen, ihre Schwangerschaft beweise dies.<sup>182</sup> Nur der Tote selbst könne die Wahrheit sagen. Die Abgeordneten versprechen dem Toten das Paradies auf Erden und die Unsterblichkeit (!), wenn er spricht. Auch der Metropolit Nikandros ergeht sich in einer Parodie kirchlicher Predigt und versucht, seinen untergebenen Kleriker zu überzeugen, daß von all dem was er sagt nichts dergleichen passiert sei. Dies wird unterbrochen durch eine traumhafte Dialogszene der Verführung von Aristeia/Claire als armes junges Mädchen durch den Lyzeumsdirektor Topazis, was zur Geburt des Kindes, der Verstoßung durch die Mutter und letztlich zum Kindesmord geführt hat. Sie nimmt an, daß der Ermittler für dieses Verbrechen gekommen sei. Doch der Ermittler ist mit sich selbst beschäftigt; seine Worte bleiben weiterhin rätselhaft (Motiv: die Verbrechen wiederholen sich). Doch gleichzeitig untersucht er auch den konkreten Fall, denn nun erscheint der Kirchendiener Chrysostomos als Ermittlungszeuge: in seiner Aussage<sup>183</sup> gibt er zu, als Verehrer der Schönheit des Haimon, die beiden in ihren Eros-Begegnungen beobachtet zu haben; Stephanos habe ihn im Liebesrausch getötet und begonnen, das Fleisch seines Körpers zu essen.<sup>184</sup> Der Ermittler verteidigt das Recht seiner Homosexualität; dann versinkt er wieder in seine Erinnerungen. Chrysostomos erzählt auch die Geschichte dieses Ortes bis zum Pet-Empire und legt dann die Machenschaften der übrigen Anwesen bloß: Parlamentarier, Kirche, Unternehmer, Schule und ihre illegalen Beziehungen: die Wahlen sind so organisiert, daß niemand wirklich verlieren kann. Der Metropolit erklärt dies alles für Phantastereien und fordert die Festnahme seines Kirchendieners.<sup>185</sup>

Doch dieser wird durch ein Bühnenwunder von Dimitriadis gerettet: in der Mitte der Kinositze taucht aus dem Boden plötzlich der kleine weiße Marmortempel der Elixirischen Athena auf.<sup>186</sup> Der Kirchendiener verfällt in ein Delirium

<sup>182</sup> In den apogetischen Worten von Stephanos sind Sentenzen der «Lehre» enthalten. Z. B. *Die Wahrheit ist immer das, was ihr fürchtet zu sehen* (31), *Die Wahrheit ist der Schrecken* (32), *Ihr habt eure eigene Dementierung geboren*.

<sup>183</sup> Hier verwendet Dimitriadis zum erstmaligen *asides*, zur Seite gesprochene Worte, die vom Gegenüber der Kommunikation nicht gehört werden, sondern nur vom Publikum. Als Indikation für diese seit der Renaissance bekannten Bühnentechnik einer spezifischen Kommunikationssituation mit hohem Informationswert (vgl. W. Puchner, *Studien zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, 2. Bd., Wien-Köln-Weimar 2007, S. 220-238, 282-306; ders., *Μελετήματα θεάτρου. Το κομητικό θέατρο*, Athen 1991, S. 112 εξ., 139, 150, 230, 242, 255, 332, 369, 401, 409, 422, 430-434) verwendet der Autor allerdings In-Klammer-Setzungen

(42). Die Scheu vor der versammelten Menge überwindet der Kirchendiener jedoch rasch und ergeht sich in der Folge sogar in Anklagen und Kritik der Machenschaften der anwesenden Honoratioren.

<sup>184</sup> Zum Kannibalismus als Liebesakt der Vereinigung (Oral-Phase der Einverleibung in der Freudschen Psychoanalyse, Totem-Mahl) noch in der Folge.

<sup>185</sup> In diese Rede sind allgemeinere Maximen eingelagert, die zum Teil in ihr Gegenteil verkehrt sind: die Phantasie könne die Wirklichkeit nicht ersetzen. Worte können nicht hervorzaubern, was nicht ist. Das Inexistente kann trotz aller Worte nicht existieren. Und dann: Die Phantasie ist gefährlicher als die Wirklichkeit. Sie ist die Wurzel des Bösen. Das Werk Satans (48 f.).

<sup>186</sup> Eine solche Erscheinung aus der Bühnenfalltür auch in *Die unbekannt Harmonie des*

der Freude und will den Tempel betreten. Doch Stephanos hindert ihn daran: für ihn sei die Elixirische Athena gekommen. Für ihn sei der antike Tempel der Vereinigung da; er schwört dem Christentum ab und behauptet, er sei der Olymp eines neuen Dodekatheons (die zwölf Götter des Altertums), der neuen Epoche; es kommt zum Eklat mit dem Metropolit: welcher Glaube stärker sei, könne bewiesen werden dadurch, den Toten auferstehen zu lassen. Dagegen wehrt sich Chrysostomos, der Kirchendiener, der ihn als einziger wirklich geliebt habe. Mit obszönen Beschimpfungen wendet man sich gegen ihn, doch der Ermittler beschützt seinen Zeugen und Claire spielt als Ablenkungsmanöver mit ihren Schauspielern eine Zusammenfassung des Stückes (wobei die Namen der Eltern von Haimon und seiner Frau verwendet werden), die in einer allgemeinen Theaterkopulation endet, und die Schauspieler verbeugen sich vor dem Publikum. Die Genannten gehen zum Angriff über (der Ermittler findet Zeit, Chrysostomos im Tempel zu verstecken), Claire ist nun das Ziel. Nach Zusammenstoßen von Schauspielern und Zuschauern geht Claire zur Selbstkritik als Star über; sie wolle lieber wieder die arme Aristeia Kambouri sein (Protest ihrer Mutter), als als Star Dreck für Gold zu verkaufen.

Der Lärm von draußen hat sich verstärkt: der Techniker berichtet von blutigen Zusammenstößen, Brandschatzungen, Einschlagen von Geschäftsfenstern, Anzünden von Automobilen, Raub und Katastrophen,<sup>187</sup> dieser Wahlkampf sei ein Bürgerkrieg. Beide Abgeordneten der konkurrierenden Parteien verurteilen die Ausschreitungen und üben Selbstkritik; sie hätten mit diesem Pöbel nichts zu tun, sie seien zu Höherem bestimmt. Sie beschließen, den Toten aufzuerwecken, um ihre hohe Sendung zu exemplifizieren. Dasselbe will auch der Metropolit, um seinem ungläubigen Unterpriester die Macht des Glaubens zu beweisen. Zuerst versucht sich allerdings Haimons Frau (Versform), seine Mutter, sein Vater – die Erfolglosigkeit dieser Versuche vor dem Sarg führen ihn zur Abschwörung des Glaubens.<sup>188</sup> Dann sprechen die Abgeordneten zum Sarg und versprechen dem Toten das Paradies auf Erden und seine Unsterblichkeit (!). Doch durch ein Wunder wird der eine blind, der andere stumm. Die Frauen bitten den Metropolit, ihnen zu helfen, doch der ist mit dem Tod beschäftigt; der menschliche Schmerz interessiere ihn nicht. Man bittet sogar den Mörder Stephanos als Gott des Altertums. Auch der Metropolit versucht nun, den Toten aufzuerwecken, aber vergeblich; nach dieser Niederlage schwört auch er dem christlichen Glauben ab und entledigt sich seiner geistlichen Würden<sup>189</sup> und des geistlichen Namens (nun

anderen Jahrhunderts (*Η άγνωστη αμουνία του άλλου αιώνα*), und die Phidias-Statue von Zeus im Werk *Die Geschenke der Nacht* (*Τα δώρα της νύχτας*).

<sup>187</sup> Diese tatsächlichen Phänomene sollten sich in den Folgejahrzehnten in Griechenland noch vermehren.

<sup>188</sup> *Die endgültige Widerlegung. Was – Licht. Nichts bleibt* (60). Auf den Sarg zeigend: *Von da drinnen kann man nichts nehmen. Von nichts bekommt man nichts* (60). *Das andere Leben. Ein Betrug. Ein Selbstbetrug. Erde, Erde* (61).

<sup>189</sup> Wie die Königin im *Der Preis der Revolte auf dem Schwarzmarkt*.

Tryphon Triphyllidis); er kniet vor dem neuen Gott Stephanos und erkennt seine Oberhoheit an. Auch dieser versucht sich an der Totenerweckung, ebenfalls vergeblich. Schließlich kommt er zum Schluß, daß er den Toten gar nicht nötig habe, und in seinem Größenwahn ernennt er sich zum Himmel und Demiurgen des Universums und verteilt auf die Anwesenden die Namen und Eigenschaften der Gottheiten des Dodekatheons der Altgriechen; die anderen würden Menschen bleiben. In einem *tableau vivant* nehmen alle die Posen der antiken Götterstatuen ein, weigern sich aber niederzuknien und ihn zu verehren. Der Kirchendiener Chrysostomos beschwört den Toten, nicht aufzuerstehen (Haimon – Daimon [Dämon]), doch zusammen mit den Zuschauern des Porno-Films, die zu den Ausgängen eilen, erscheint aus den Toiletten auch der tote Haimon in weiß gekleidet und mit Zitronenblüten gekrönt (der Sarg erweist sich als mit Erde gefüllt). In einem langen Versmonolog erklärt er, daß er nicht mehr Haimon sei, sondern Dämon; jener, der ihn nicht auferwecken wollte, habe ihn zum Leben gebracht. Ein Lokalaugenschein des Mordes wird inszeniert: Haimon sei Chrysostomos, die übrigen repräsentieren Stephanos.<sup>190</sup> Die Szene endet damit, daß Chrysostomos seinem Tod als Haimon entgehen kann, in den Tempel flüchtet (damit der Mord nicht auf der Bühne zu sehen ist), wo er aber von den anderen (Stephanos) letztlich ermordet wird. Haimon verteilt andere Götternamen: Bruchstücke der Wörter Furcht, Neid, Leere, Agonie, Verlassenheit, Mißerfolg, Entbehrung, Einsamkeit, Sterilität, Haß, Verzweiflung und Schmerz – das neue Pantheon. Die Mörder des Lokalaugenscheins kehren sukzessive aus dem Tempel blutbefleckt zurück.<sup>191</sup>

Mit neuen Schreckensmeldungen von «draußen» kommt der Techniker: man bringe sich nun gegenseitig um, alles stehe in Flammen und sei von Blut überschwemmt.<sup>192</sup> Haimon beruhigt ihn: jetzt hätten die armen Sterblichen ihre neuen

<sup>190</sup> In der Szene der letzte Begegnung der Liebenden sind wieder Sentenzen der «Lehre» enthalten: *Keine Liebe / ist so stark / wie der Tod [...] Nur die Liebe, die den Tod besiegt / ist Liebe* (S. 75). Doch nun sei er nicht mehr die Liebe, sondern die Welt. Bei den Unterbrechungen kommt die Mutter von Haimon zu allgemeineren Einsichten: *Wir müssen nicht gebären. Wir gebären, weil wir nicht lieben. Wenn wir lieben würden, würden wir nicht gebären. Nur um den Uterus zu sättigen, gebären wir. Aus Egoismus. Weil wir leer sind, blind. Hätten wird ein Herz, ein Hirn, wir würden nicht gebären* (S. 77). Besser sei es, das Embryo noch im Uterus zu töten, aus Liebe. Solche Aussagen gehören zum allgemeineren Frauenbild im Werk von Dimitriadis, eine negative Einstellung zur Fruchtbarkeit und Fortpflanzung (z. B. in *Geburt, Τοκετός*); man vergleiche aber auch die Riesenfamilien in manchen anderen Stücken. Auch die Frau von Haimon will

nicht mehr gebären. Die Zwischenszene endet in allgemeiner Todesnostalgie.

<sup>191</sup> Genau dieselbe Sequenz in *Die unbekannt Harmonie des anderen Jahrhunderts*.

<sup>192</sup> Der Lagebericht ist voll von poetischen Metaphern einer Endkatastrophe: er habe brennende Vogelschwärme am Himmel gesehen, Bäume hätten ihre Wurzeln aus der Erde gezogen und seien am Himmel verschwunden, er habe Pferde mit Feuerflügeln aus Autos kommen sehen (Pferdestärken), die um sich kreisende Metropolitankirche am Himmel sei mit dem Kirchtum voran in die Erde gestürzt, er habe Menschen gesehen, die andere Menschen auffressen, sich selbst auffressen, Katarakte und Ströme von Blut in den Straßen, in die sich Menschen stürzen, ertrinken, Häuser stürzen ein im Blutschwall, er selbst hätte sich in diesen Strom stürzen wollen, noch jetzt wolle er dies (S. 83). Aus dieser Beschreibung ist zum Teil der

Schutzgötter. Er predigt die Einheit der Gegensätze und die Aussöhnung der Kontrahenten. Mit einer Handbewegung wird die hintere Wand des Kinosaals hinter der Leinwand hochgezogen und es erscheint links ein Feld mit einem Bauernpaar, das aus der Schürze Samen in die Erde pflanzt, rechts ein idyllischer Garten mit dem Elternhaus des Ermittlers; an einem Tisch sitzen sein Vater und seine Mutter. Haimon bezeichnet dies als ein Geschenk an den Ermittler und gibt seinen «Göttern» den Befehl, Stephanos und den ehemaligen Metropoliten, die sich um einen Platz im Sarg zanken (in Versform mit Reim), hinauszutragen und der Menge zu übergeben; mit seinen Göttern geht er über das linke Feld, um mit dem neuen Glauben die Welt zu erobern. Die Bauern heben nicht einmal den Blick von ihrer Arbeit.

Es folgt eine lange Traumszene der Erinnerung aus der Kinderzeit des Ermittlers: ein autoritärer Vater im Streit mit der Mutter, welche dauernd in Lachen ausbricht, sie zanken sich um den kleinen Alkis (hier in doppelter Ausführung auch als Justice); der Vater ist ausgesprochen kinderfeindlich.<sup>193</sup> Der Streit endet in Handgreiflichkeiten. Der Vater schlägt Alkis, dieser erschießt ihn schließlich, im Streit dann auch seine Mutter und zum Schluß sein *alter ego*, den Justice. Dies alles geschieht *off stage* in Form von Erzählungen bzw. Bühnenanweisungen; nur die Schüsse sind zu hören. Damit ist das anfängliche Rätsel des dreifachen Mordes des Ermittlers gelöst.

Zurück zum «Metropol», das wie von seismischen Stößen erbebt, so daß Stücke von der Wand fallen. Der Ermittler, ohne Waffe, versteckt sich in Angst unter dem Tisch, die Kappadokia, Mutter der Claire, bezichtigt ihn der Verbrechen; als gute Bürgerin will sie mit Mördern nichts zu tun haben. Als Ablenkungsmanöver überträgt ihr Claire ihre eigene Identifikation: ab nun sei sie die Claire Bouri, der Fernsehstar, und gibt ihr alle ihre Schlüssel. Das wirkt Wunder und sie läßt von dem Ermittler ab; Claire wird in einfache Verhältnisse zurückkehren. Skoufas ist als Unternehmer damit nicht einverstanden. Eher zufällig werden wir davon unterrichtet, daß die neuen «Götter» ihren Superheros in Stück gerissen und verzehrt hätten, auch Stephanos und der ehemalige Metropoliten seien von der

πύρινος ποταμός, der Feuerstrom Gehenna der orthodoxen Bildwelt des Letzten Gerichts zu erkennen, in den die Teufel die auf der Gerechtigkeitswaage des Erzengel Michaels verurteilten Sünder werfen, welcher im offenen Schlund der Unterwelt endet (dazu L. Kretzenbacher, «Richterengel am Feuerstrom. Östliche Apokryphen und Gegenwartslegenden um Jenseitsgeleite und Höllenstrafen», *Zeitschrift für Volkskunde* 59 (1963), S. 205 ff.).

<sup>193</sup> In seinen Worten spiegelt sich deutlich die negative Fertilitätsattitüde, die in sovielen Werken vorkommt (vgl. die berühmte Stelle im Chorlied des *Oidipus auf Kolonos*, 1224-1227, daß es dem

Menschen das beste sei, nicht geboren zu werden, und das zweitbeste, möglichst rasch wieder dahin zu gehen, woher er gekommen; d. h. ungeboren zu bleiben oder möglichst rascher Tod); *Du hättest ihn nicht gebären sollen* [...]. *Ich habe ein Unglück gesät, eine Katastrophe* [diese Worte werden sich als prophetisch erweisen]. *Meinen Tod habe ich gesät. Ich hasse deinen Uterus. Ich hasse mein Sperma* [...]. *Alles Übel kommt von deiner Fruchtbarkeit. Alles Übel kommt von der Anziehungskraft deiner Fruchtbarkeit. Wenn ich das gewußt hätte, hätte ich dich umgebracht. Besser ein Mörder als ein Vater* (S. 88 f.).

Menge «verspeist» worden.<sup>194</sup> Claire entläßt ihre Schauspieler, die ihre eigentlichen Namen zurückbekommen: einer betet sie als neue Göttin an, die beiden anderen widmen sich bloß ihrer Liebe zueinander. Claire, als Frau aus dem Volk, geht mit ihrem Apostel, um die Welt zu retten. Skoufas bleibt zurück, will sich des Ermittlers entledigen,<sup>195</sup> doch die Jugend (die Söhne und Töchter der beiden Abgeordneten) hindern ihn daran. Skoufas versucht, sie zu einer Porno-Vorstellung *live* am «Gipfel» zu überreden, doch die Jugend hat andere Pläne: sie wollen im antiken Tempel der Vereinigung heiraten. Siegreich betreten sie ihre Zukunft. Aber auch Skoufas triumphiert und fühlt sich selbst als Gott; mit einer biblischen Anrufung bringt er die Disko-Bar «Gipfel» zu einer «irdischen» Katabasis: die Saaldecke des Metropol beginnt sich zu senken und der «Gipfel» landet am Saalboden, während der antike Tempel der Elixirischen Athena in den Bühnenboden versinkt.

Das bedarf einer elaborierten Bühnenmaschinerie und einer dreistöckigen Bühne: «Gipfel» (1. Stock) – Porno-Kino (Parterre) – antiker Tempel (Untergeschoß).<sup>196</sup> Die Serie des Götterglaubens der Religionen schlägt eine neue Seite auf: waren es zuerst die Politiker, die sich als Gott gefühlt haben und an ihre Sendung zur Rettung der Welt geglaubt haben, dann der Metropolit und das Christentum, schließlich Stephanos und das antike Dodekatheton, gefolgt von Haimon/Dämon und seinem neuen Pantheon, dann Claire mit ihrer Rückkehr zum einfachen Leben (zum «Volk») und zur Tradition, die verliebte Jugend und ihre Zukunft (in die Erde versunken), so ist es nun Pet und sein kapitalistischer Unternehmergeist, der dem Virus der Gottähnlichkeit erliegt. Doch das ist noch nicht das Ende. Die Disko-Bar mit lauter Musik ist voll von jungen Leuten. Skoufas versucht, sie in einer deliriumartigen Predigt als neuer Gott zu verjagen (zur Himmelfahrt einer Erhöhung), doch sie umringen ihn empört und bringen ihn schließlich um. Nur sein letzter Schrei ist zu hören inmitten der Explosionen und einstürzenden Gebäude, riesige Flammen in nächster Nähe, über dem Saal ohne Decke ist ein brennender Himmel zu sehen. Einer der Gäste verkündet, daß es nun für sie an der Zeit sei zu herrschen; sie wollen nicht gerettet werden. Da geht die Projektorkabine auf und der kleine Alkis erscheint und berichtet (endlich), was in der Kabine geschehen sei: er sei zur Selbsterkenntnis gekommen;<sup>197</sup> nun sei er stark und wisse, was er zu tun habe. Er will die Maschine des Filmpro-

<sup>194</sup> Der Kannibalismus hat hier die gegenteilige Bedeutung des Liebesaktes (umgangssprachlich τὸν ἐφαγγε – er hat ihn gefressen, als Überwindung, Besiegung).

<sup>195</sup> In seinem Versuch, ihn zu schultern, fällt aus seiner Brusttasche ein Buch mit den Titel: Parmenides, *Über die Natur* (Περὶ φύσεως). Parmenides aus der Schule der Eleaten, Zeitgenosse von Heraklit, war im Gegensatz zu ihm Vertreter der ontologischen Stabilität (weder Geburt noch Tod berühren das eigentliche Sein).

<sup>196</sup> Dies entspricht auch der barocken dreistöck-

kigen Maschinenbühne, eine Abbildung des metaphysischen Kosmos mit Himmel, Erde und Hölle, hier in umgedrehter Vertikalachse: der Himmel – Elixirische Athena/Vereinigung der Liebenden, die Erde – der Liebesersatz durch den Porno-Film, die Hölle – die Disko-Bar des *night clubs*, wo keiner mehr gerettet werden will.

<sup>197</sup> Aus der etwas metaphorischen Beschreibung geht doch soviel hervor, daß es sich um einen Akt der Päderastie seitens des alten Technikers gehandelt haben muß.

jektors besitzen. Auf sein bloßes Wort hin stürzen die Wände der Vorführrkabine ein; der Projektor ist an der Spitze einer Art Fahrkrans angebracht, mit dem der Junge im Saal in großer Höhe herumfährt. Die Gäste der Disko-Bar sind von dem Schauspiel begeistert. Die Projektormaschine «landet» vor dem Ermittler, dem nun der Prozeß gemacht werden soll (Vorsitzender der Junge, Richter die Gäste). Der Techniker hat aus dem Lego-Spielzeug einen kleinen Tempel der Elixirischen Athena verfertigt. Der Prozeß ist kurz, die Beratung des Gerichts lang.<sup>198</sup> Die Verlesung des Urteils, unterbrochen vom Techniker, der die Beschreibung des Tempel verliest, kommt nach einer langen Einleitung zu dem Punkt, wo der Angeklagte für unschuldig erklärt wird. Der Ermittler will zu seinem intensiv beleuchteten Elternhaus gebracht werden, der Junge nimmt ihn auf seine Maschine, doch bald schon stößt er ihn hinab, während die Lichter im Vaterhaus erlöschen. Der Ermittler fällt in die Hände von vier Irgendwer (κάποιοι), die ihn zwingen wollen, das was er in sich habe, herzugeben.<sup>199</sup> Der Techniker wiederholt, das kleine Idol des Tempels der Elixirischen Athena in Händen, ständig die Worte aus der Beschreibung: *Sie wird Erhöhung genannt. Die Wunder der Liebe. Bis zum Schluß* (111). Dies steht in schlagendem Gegensatz zu dem was auf der Bühne passiert: man stößt den Techniker ans Saalende und läßt die Leinwand herunter,<sup>200</sup> der Projektor läuft an mit dem lachenden Kleinen auf seinem Fahrkran, beleuchtet die Gäste des «Gipfels» in frenetischem Jubel, zugleich Szenenfetzen aus dem Porno-Film des Anfangs. Der lachende Kleine fährt den Projektor da- und dorthin und schreit sarkastisch wie ein Kampfpruf: *Ins Licht! Ins Licht!* Das Metropol-Kino geht in Flammen auf; ganze Wände stürzen ein und geben den Blick frei auf die brennende Stadt;<sup>201</sup> darüber ein Himmel wie glühendes Eisen, das sich jeden Augenblick auf die Erde herniedergießen kann. Auf der Leinwand ist undeutlich die Gestalt des Techniker zu sehen, der den Tempel der Elixirischen Athena hochhält,

<sup>198</sup> Es handelt sich demnach um einen inneren Prozeß, wo der Junge (der nach eigener Aussage direkt von seinem Elternhaus nach dem Verbrechen ins Kino gekommen sei) in einer Verschachtelung der Zeitabfolge zu Gericht sitzt über den erwachsenen Mann, der von Gewissensbissen gepeinigt wird. Er habe nicht anders können. Die beiden versöhnen sich, Kind und Mann, doch der Kleine erklärt ihm, daß seine Zeit nun um sei; nichts sei ihm geblieben. Der Ermittler ergibt sich in sein Schicksal: *Nichts nützt. Auf dieser Welt. Alles verkümmert. Nur nicht geboren werden. (In Verweiflung). Ich brauche nichts. Nur weg von all dem* (S. 107). Sein Elternhaus erscheint in vollem Licht.

<sup>199</sup> Der Zwang zur Selbsterkenntnis ist als Motiv schon früher angesprochen (S. 41 f.), in einer Begegnung zwischen dem Ermittler und seine Helfer Justice. Dieses Motiv, herzugeben was

man in sich hat, ist in mehreren anderen Werken zu finden, besonders deutlich im *Philoktet*.

<sup>200</sup> Eine mögliche Interpretation geht dahin, daß er mit seinem Liebestempel der Erinnerungssphäre der Kinderzeit angehört.

<sup>201</sup> Siehe die Schlußvision der brennenden Stadt (Thessaloniki) bei L. Anagnostaki, *Διανυκτέρευση* (Übernachtung), Einakter 1966. Dazu kommt auch das Element der Geräusche von außen, ein Charakteristikum der Dramatik von Anagnostaki (vgl. W. Puchner, «Οι ραγισμένοι καθρέφτες της ταυτότητας. Ο σκηνικός πληθυσμός στα θεατρικά έργα της Λούλας Αναγνωστάκη» [Die zersprungenen Spiegel der Identität. Die Bühnenpersonen im Theaterwerk von Loula Anagnostaki], *Ο μίτος της Αριάδνης. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα* [Der Ariadne-Faden. Zehn theaterwissenschaftliche Studien], Athen 2001, S. 394-445).



und im Hintergrund, hinter den eingestürzten Wänden des Metropol-Kinos, die beiden Figuren des Bauers und der Bäuerin, die aus ihren Schürzen die Saatkörner in die Erde pflanzen.

Dimitriadis hat mit der Darstellung des Unmöglichen auf dem Theater ernst gemacht. Im Jahrzehnt der 80er Jahre des 20. Jahrhunderts befindet er sich mit diesem Werk (sowie dem vorhergegangenen und dem nächsten), trotz der «Wende zur Innerlichkeit», in spürbarem Gegensatz zur griechischen Dramatik dieser Jahre.<sup>202</sup> Der barocke Überfluß und die manieristische Maßlosigkeit und Dichte, die dramatische Kumulation von Motiven und Themen zusammen mit der raumzeitlichen Verschachtelung der Realitäts- und Erinnerungsdimensionen, die Wiederkehr und Abwandlung der gleichen Motive von *sex and crime*, das kriminalistische Konzept der «Handlung», das den Ermittler zum Ermittelten macht und das infantile Verbrechen über die konventionelle Rechtsprechung triumphieren läßt, die philosophische Rechtfertigung der Nichtexistenz zu Lasten des Naturinstinkts der Fortpflanzung, die metaphysische Abfolge der existenten und neuen Religionen bis hin zur feierlichen Zelebrierung des Nihilismus in der Endkatastrophe, das spielende Weltenkind von Heraklit in seiner negativsten Ausformung,<sup>203</sup> die Ausschöpfung und Überschreitung aller möglichen und nicht mehr möglichen Bühnenmöglichkeiten in einer theatralischen Überproduktion, die sich wohl nur mehr filmisch lösen läßt,<sup>204</sup> der übermäßige Gebrauch von Lärmeffekten («Lärmoper») und optischen Spektakelementen, angefangen vom Porno-Film, dem antiken Tempel und der heruntergelassenen Disko-Bar bis zum fliegenden Projektor und zum brennenden Himmel über dem dachlosen Kinosaal, die wiederholten Bühnenwunder und die exaltiert aggressive Atmosphäre mit den delirienartigen Reden (Versform), schwankend zwischen Todesnostalgie und pseudoreligiösem Größenwahnsinn, die Totenerweckungen und der Kannibalismus, die homoerotischen Geständnisse und Ekstasen, die politischen Machenschaften, das billige theatralische Starwesen, der Wahlkampf der in Blutströmen und Himmelsfeuer ausmündet, die Industrie der Pornographie, der umwerfend satirische Dialog mit seinen Vulgarismen und Obszönitäten, der metaphysischen Verzweiflung und Poesie, das Spiel der Identitätsverschiebungen – all das in einem einzigen Bilderbogen vom Alles bis zum Nichts ist eigentlich mit keinem anderen Dramenwerk der griechischen Literatur zu vergleichen. Die thematische Provokativität und die formale Unermeßlichkeit entziehen sich jeglicher Normästhetik dramatischer Ökonomie, die narrative Bühnenanweisungen deuten auf ein Lesedrama, für das aber mehr oder weniger das Lesepublikum fehlt. Trotzdem handelt es sich um eine Sammelbecken von Thematiken (die aufgebrachte Menge,

<sup>202</sup> Aus diesem Blickwinkel sind auch die abfälligen Bemerkungen über die griechische Gegenwartsdramatik zu beurteilen; kein Werk aus dieser Zeit erreicht die Komplexität dieser Komposition, die allein schon schwer zu beschreiben ist.

<sup>203</sup> Vgl. das spielende Kind im «Widerspruch I» der *Kataloge* S. 1, 31.

<sup>204</sup> Zur Beziehung zum Film vgl. wie oben.

die Machenschaften von Politik, Geschäft, Religion und Bildung, die Relativität der Religionen, der philosophische Nihilismus, die Negation der Metaphysik, Homosexualität, Päderastie, Gewaltverbrechen im Kindesalter, Kannibalismus usw.), die die thematischen Achsen des Reifewerkes bilden werden. Das Theatermotiv ist peripher geworden, die Plasmata sind nur mehr die Irgendwers der Disco-Bar, die dem Ermittler abfordern, ihnen zu geben, was er in sich habe, das Bühnenbild ist jedoch noch komplizierter geworden. Man muß in der Theatergeschichte wohl weiter ausholen, um ästhetische Kriterien zu finden, die diesem *grand spectacle* gerecht werden; am ehesten kommt hier wohl das barocke Welttheater in Frage.<sup>205</sup> Neu ist allerdings das säende Bauernpaar, das die Katastrophe überlebt; es geht also um eine Zivilisationskatastrophe.

Das Jahrzehnt der 80er Jahre mit den Hoffnungen und Ängsten der Annäherung Griechenlands an Europa bildet auch den Hintergrund für das folgende Werk, *Die unbekannt Harmonie des anderen Jahrhunderts (Η άγνωστη αρωμιά του άλλου αιώνα)* 1992, im Jahr der Unterschrift des Vertrags von Maastricht im Agra-Verlag in Athen erschienen (9-153), wo schon im Titel die Berührungsgänge mit den Großnationen thematisiert sind (die fehlenden Harmonie hat sich nach dem Millennium dramatisch bewahrheitet), zum erstenmal Griechenland als Personifikation auftritt und die Bühnenpersonen in bunter Mischung durchwegs ausländische Namen tragen.<sup>206</sup> Auch dieses Stück wurde weder jemals aufgeführt noch nachgedruckt. Die vereinzelt intertextlichen Hinweise auf die Antike bleiben auch weiterhin punktuell.<sup>207</sup> Die in der Liste der *dramatis personae* eingetragenen Namen sind überschaubar: die kranke Iris Oz<sup>208</sup> und ihr toter Mann Arnold, Bruce Korneovski-Barberini, seine Frau Cécile und das Wunderkind Ralf und dessen Pädagoge, Friedrich Hastings-De Saint Rémy und seine Frau Elizabeth, Sasha Mojentin-Rossmann und Margerita, seine schwangere Frau, Trevor Alcoforado-Tuolsleng und die junge Kellnerin Nelly Neftalim, Schwester von Iris mit dem Revolutionär Roberto Seth. Aus dieser Konfusion von Namen und Sprachen hebt sie die Personifikation der Griechin ab.

<sup>205</sup> Dimitriadis benützt auch in anderen Theaterstücken ästhetische Vorlagen aus der Theatergeschichte, wie z. B. die mittelalterliche Moralität (*mystères*) in *Die Errichtung der illegalen Erlösung (Η ανέγερση της παράνομης σωτηρίας)*, 2006.

<sup>206</sup> Zum politisch-historischen Hintergrund K. Diamantakou-Agathou, «Les Cassandres de la crise. Le paradigme de l'œuvre dramatique de Dimitris Dimitriadis», *Les Mots en spectacle. Mélanges en l'honneur d'Aphrodite Sivetidou*, Paris 2015, S. 45-61, bes. 53-54.

<sup>207</sup> K. Diamantakou-Agathou, «Από το Théâtre de la Commune του 1968 στο Théâtre Odéon του 2010: η διαδρομή του μύθου στο θεατρικό έργο του Δημήτρη Δημητριάδη» [Vom Théâtre

de la Commune 1968 bis zum Théâtre Odéon 2010: die Entwicklung des Mythos im Theaterwerk von Dimitris Dimitriadis], *Σκηνική πράξη στο μεταπολεμικό θέατρο: Συνέχειες και ρήξεις, Πρακτικά διεθνούς επιστημονικού συνεδρίου αφιερωμένον στον Νικηφόρο Παπανδρέου* [Szenische Praxis im Nachkriegstheater: Kontinuitäten und Brüche, Akten des internationalen wissenschaftlichen Kongresses zu Ehren von Nikoforos Papandreou], Thessaloniki 2014, S. 473-484, bes. 478.

<sup>208</sup> Der Name Oz deutet auf hebräische Abstammung (*oz* - Stärke, Macht, Gewalt) und ist als Eigenname im Gebrauch.

Das ganze Stück nähert sich einer politischen Gegenwarts-Allegorie kurz vor dem Jahrtausendwechsel, obwohl sich diese Bedeutungsebene nicht in den Vordergrund drängt und die Charakterskizzen der Bühnenpersonen nicht fehlen, doch der mechanistische Ablauf der Ermordungen und Episoden ist noch weiter von jeglichem Realismus entfernt als bei den vorigen Stücken. Hier taucht auch zum erstenmal das Motiv der Wiederholung mit geringer Varianz auf, während die Welttheater-Perspektive in den Hintergrund tritt. Auch dieses Stück ist textmäßig ungewöhnlich umfangreich. Die überschaubare Personenanzahl ist diesmal auch enger miteinander verknüpft: Arnold Oz war Ministerpräsident eines fiktiven Staates, wurde in der Vergangenheit von dem Revolutionär Roberto Seth aus politischen Gründen ermordet und seine kranke Frau Iris und die Regierung, bestehend aus den vier Ministern, hat zu seinen Ehren ein Mausoleum errichtet, das zugleich ein riesiges Museum für die Ausstellung seiner reichhaltigen Sammlungen ist. Bedienerin in dem Festsaal des Museums ist die Griechin. Zur jährlichen Gedenkzeremonie versammeln sie sich bei seiner bettlägerigen Frau, wo auch ihre Schwester Nelly erscheint, zusammen mit ihrem Lebensgefährten Roberto, wodurch der Handlungsgang des zweiten Teils seinen Lauf nimmt. Zankapfel und Motor der Bühnenaktionen ist die testamentarische Vermachung des gesamten Vermögens durch Iris, die als Musikerin die inneren Harmonie besitzt, die alle anderen suchen. Diese Satire der hohen Staatspolitik bewegt sich diesmal nicht so sehr in der verbalen Dimension als auf der Handlungsebene und ist gleichermaßen grotesk-surrealistisch wie in den vorangegangenen Werken. Die Technik des «Theaters auf dem Theater» ist nicht mehr anzutreffen. Dimitriadis ist auf dem Weg zu konventionelleren Theaterformen.

Das Bühnenbild ist wiederum gigantisch und anspruchsvoll, doch passiert nichts bühnentechnisch Außergewöhnliches oder kaum Machbares wie in den vorangegangenen Werken: der zentrale Marmorsaal eines Museums gigantischen Ausmaßes mit vierzehn verschiedenen Flügeln (in 14 Teile war der Körper des ermordeten Präsidenten zerstückelt worden), an der Decke die Kuppel einer orthodoxen Kirche mit den Lichtfenstern, im Hintergrund die Kolossalfront eines asiatischen Tempels. An den Seiten zweiflügelige holzgeschnitzte Riesentore mit geschlossenen Türen und ein schwarzes Telefon. In der Mitte des Saales das dunkle rechteckige Marmorgrab von Arnold Oz und darauf die übernatürlich große Statue einer anatolischen Gottheit aus Holz geschnitzt und vielfarbig bemalt und in ein indisches Seiden-Sari gehüllt. Nach rechts zu eine Couch, mehrere Stühle, eine Projektionsleinwand und eine Stereoanlage, ininigem Abstand dazu ein Spitalsbett; auch eine Tür zur Toilette ist vorgesehen. Die einleitende Bühnenanweisung suggeriert eine realistische Handhabung der Bühnengegebenheiten, ist exakt und funktionell, der Raum selbst mit seinem Hybridcharakter verweist allerdings auf die Surrealität des Kommenden.

Auch der Stückbeginn suggeriert eine realistische Atmosphäre: Iris ist auf dem Krankenbett eingeschlafen und die Griechin kommt aus der Toilette (Spülung) mit einem Wischbesen und Kübel (Naturalismus), um sich an die Arbeit zu ma-

chen, ergeht sich allerdings in einem poetischen Monolog an die Kuppel, von wo das Licht nur zögernd eintritt, so daß man die Tageszeit nicht erraten könne.<sup>209</sup> Am Telefon ist das Kommen der Minister angekündigt. Iris versucht, aus einem Alptraum aufzuwachen. Traumerzählungen gehören zu den Lieblingsthemen des Autors.<sup>210</sup> Die sterbenskranke Witwe hat ihren eigenen Tod gesehen.<sup>211</sup> Bemerkenswert, daß mit diesem Werk zum erstenmal ernsthafte Frauenfiguren ins Zentrum der Handlung gerückt sind<sup>212</sup>. Der Autor spielt weiterhin den ästhetischen Gegensatz zwischen naturalistischer Handlung und verbaler Poesie aus: über der Urinschüssel philosophiert Iris über ihren Körper und seine Bedürfnisse.<sup>213</sup>

Durch die Eingangstür erscheinen die Minister mit Anhang in offizieller Kleidung; sie stellen sich im Gedenken vor dem Marmorsarg auf und gehen dann zum Krankenbett der Witwe. Trevor, der einzige ohne Frau, zählt der Statue der

<sup>209</sup> *O unbestimmte Stunde des Tags, sei begrüßt. / Weder Aufgang noch Untergang der Sonne? [...] Antworte mir, Licht. Wirst du noch lange so unbeweglich bleiben? / Wird die schwarze Nacht kommen?* (S. 13), in der fürchterliche Dinge passieren. Warum antworte das Licht nicht? Früher hätten sie miteinander gesprochen. Vor vielen Jahren. Seither sei viel passiert (Hinweis auf die Antike?). Den Boden wischend ergeht sie sich in einer Reihe von rhetorischen Fragen: worauf sie warte, warum sie warte. In diesen wiederholten Fragen ist bereits die «Poetik des Einfachen» und der Paradoxität im Reifewerk von Dimitriadis vorkonzipiert: *Warum warte ich? Was ist es das mich hoffen läßt? / Was ist es das mich versuchen läßt / denselben Versuch zu wiederholen / dasselbe wiederum und wiederum zu sagen und wiederzusagen? / Warum höre ich nicht auf? / Warum verschließe ich nicht die letzte Öffnung meines Gehirns? Warum lösche ich nicht das letzte Licht meines Herzens? / Warum lasse ich mich selbst nicht aufhören und nicht wieder beginnen / nie wieder? / Warum fange ich wieder an? / Warum höre ich nicht auf? / Da ich doch nichts erwarte / warum warte ich? / Da doch kein Versuch irgendwohin führt / warum versuche ich? Da doch nichts von dem was ich sage irgendwohin führt, / warum rede ich?* (S. 16). Sie hört mit dem Wischen auf und wendet sich wieder an die Kuppel: *Wann hört das alles auf? / Warum antwortest du nicht? / Hilf mir. / Mach Schluß mit alldem. / Sag mir was du brauchst. / Ich will nicht mehr warten. / Ich will nicht mehr verlangen. / Weder nehmen noch geben. / Ich will nur Schluß machen. / Hilf mir du* (S. 17). Mit diesem unbestimmten Wischmonolog ist das Zuschauerinteresse geweckt.

<sup>210</sup> In diese Traumerzählung ist eines der typischen Paradoxa (*coincidentia oppositorum*) ein-

gelagert: *Viel Zeit ist vergangen. / Gar keine Zeit ist vergangen* (S. 19).

<sup>211</sup> Tod und Eros sind wiederum miteinander verbunden. Sie beobachtet aus nächster Nähe den Kuß eines Liebespaares und kniet vor ihnen nieder. Da öffnet sich die Erde und weit unten erscheint der nackte Leichnam ihres Mannes der sie ansieht; sie sinkt langsam bis zu ihm hinab und er legt sie neben sich. Die Liebenden an der Oberwelt ziehen die Ränder des Erdspalts langsam zusammen und sie befindet sich in ihrem eigenen dunkeln Grab. Sie wollte schreien, atmen, aus dem Grab kommen. *Die Träume sind schrecklicher als der Tod (Schweigen). Das Leben ist der Traum, den der Tod sieht (Schweigen). Das Leben ist der fürchterlichste Traum* (S. 21). Dies als Beispiel für die quasi-logische Aneinanderreihung von Feststellungen, die zu einem unvorhergesehenen Ergebnis führen, eine rhetorische Figur, die sich im Reifewerk häufig nachweisen läßt.

<sup>212</sup> Die Griechin drückt sich in Verssprache aus, Iris in rhythmischer Prosa, doch nicht weniger poetisch. Sie greift den Marmorsarg ihres Mannes an: *Marmor, Marmor, warum bis du so kalt? Warum kann ich dich nicht erwärmen? Ich gebe dir meine ganze Wärme, aber ich finde dich immer kalt. Jedesmal noch kälter* (S. 21). Und unter Tränen: *Ich habe keine andere Gesellschaft als meine Knochen (Weint). Ah, das Ende, das Ende. Immer schrecklich. / Es gibt kein gutes Ende. Niemand hat ein gutes Ende. / Immer erbärmlich. Immer erbarmungslos. / Wenn wir unser Ende wüßten. Wenn wir das gewußt hätten von Anfang an. / Wenn wird gewußt hätten wie das alles endet. (Weint)* (S. 22).

<sup>213</sup> Eine Parallelsituation dazu in *Kataloge 4* (vgl. wie oben).

«Inneren Bläue» über dem Grab die heutigen Verbrechen auf. Iris dankt für ihr Kommen; dies sei das letztemal, denn sie wolle sterben.<sup>214</sup> Man hält ihr vor, daß Leben eine Staatspflicht sei, seit sie in dieses Land gekommen sind. Als Trost bringt man den kleinen Ralf zu ihr (Pip).<sup>215</sup> Seine Mutter, Cécile, erzählt die kitschig-romantische Surreal-Geschichte seiner Geburt: sie habe im Wald gelebt, die Insekten hätten sie ernährt, die Bienen seien ihre Geburtshelferinnen gewesen usw., die Natur sei in Harmonie erklingen, denn sie hätten einen Gott geboren, die Sonne hätte ihr gesagt, dies sei der Herrscher der Welt. Der Pädagoge fügt hinzu, daß es sich um einen neuen Alexander den Großen handle; der Junge sei ein Universalgelehrter, dem zu folgen er nicht mehr imstande sei. Friedrich erinnert Iris daran,<sup>216</sup> daß sie zur jährlichen Zeremonie Geschenke mitgebracht hätten, auch der kleine Ralf. Nach verschiedenen Konversationen (Charakterisierung der schwangeren Margerita als noetisch beschränkte «Geburtsmaschine», Elizabeth als spitzzüngige Hasserin<sup>217</sup>) führt man die Geschenke vor: Naturaufnahmen von Friedrich und Elizabeth zusammen mit Geräuschaufnahmen aus der Natur.<sup>218</sup> Das Geschenk von Sasha und Margerita ist ein Musikstück, doch Iris (obwohl sie die Musik in sich hat) unterbricht die Vorführung. In der allgemeinen Ratlosigkeit berichtet der Architekt Bruce von seinen Zuständen der Energielosigkeit, Trevor berichtet von einem Traumereignis mit einem neunjährigen Mädchen im Aufzug: man habe ihn dann gefaßt und gelyncht (Sasha spielt das kleine Mädchen). In einem Dialogewirr (häufige Situation im Dramenwerk des Autors) kommt das titelgebende Gedicht des kleinen Ralf zur Sprache (Bruce hält dies für sehr gefährlich),<sup>219</sup> «Die Unbekannte Harmonie des Anderen Jahrhunderts»:<sup>220</sup> in

<sup>214</sup> Hier klingen Grundmotive der Weltsicht von Dimitriadis an, in paradoxer Formulierung: *Es gibt keinen Gott. Es gibt keinen Gott. Es gibt niemanden, der mein Leben beschützt. Der meinen Tod segnet. Es gibt niemanden der mich vor meinem Leben rettet. Niemanden neben mir. Nicht ein Schutzengel. Wo sind alle Engel hingekommen? Warum kommt niemand, mich vor meinem Leben zu retten? Ich lebe. Noch lebe ich. Rettet mich vor meinem Leben, Engel* (S. 27).

<sup>215</sup> An dieser Stelle erfahren wir auch ihren eigentlichen Namen: Havisam; ihre Schwester heißt Neftalim. Der Autor spielt mit Internationalität.

<sup>216</sup> Iris will sich an nichts erinnern. Sie will vergessen. *Ich will auch das vergessen, an das ich mich nicht erinnere. Das Gedächtnis ist meine Krankheit. / Ich will mich entleeren und ruhig sterben, leer und ruhig. Wenn ich schon nicht glücklich gelebt habe, laßt mich eine glückliche Tote werden. Ohne diese Last der Bilder, der Worte, der Personen. Ich will mein Gedächtnis zusperren und die Schlüssel in den Abgrund werfen* (S. 31).

<sup>217</sup> Sie wünscht niemand etwas Gutes. Als Hasserin brauche sie sich nicht zu verstellen. Die Guten seien die Lüge (S. 37). Sie erzählt auch eine Geschichte, wie sie eine sich paarende Schildkröte mit einem Stein erschlagen habe. Sie habe immer wieder zugeschlagen und nicht aufhören können. Zu töten mache frei und sie sei glücklich gewesen. Der Haß sei ihre einzige Wahrheit. Sie wünscht sich auch die anderen immer wieder töten zu können (S. 40 f.).

<sup>218</sup> Das Naturidyll der säenden Bauern findet hier seine Fortsetzung; das Mausoleum ist absolut abgeschlossen von der Natur, selbst das Licht kommt nur zögernd herein (Monolog der Griechin am Anfang des Stücks).

<sup>219</sup> Die Dichtung sei unaufhörlich, ohne Ende. *Die Dichtung hat keine Grenzen, kein Maß. Sie ist nicht kontrollierbar, nicht vorhersehbar, nicht zu organisieren, nicht zu begrenzen. Sie ist das größte Ungeheuer. Der schlimmste Feind. Sie wird Ralf ruinieren. Sie wird uns alle ruinieren* (S. 48).

<sup>220</sup> «Die neue Kirche des Bluts» hieß das Theaterstück des Schriftstellers im gleichnamigen Werk (vgl. oben).

die Höhle des Menschen dringe die Harmonie nicht; dafür müsse er opfern, was er hat, auch sich selbst; diese Harmonie sei das Ziel der Geschichte, die Zukunft des Menschen (48-50). Nach den Lobspendungen und einem privaten Dialog der Negativpersonen Trevor und Elizabeth, die die kommende Zeremonie langweilig finden<sup>221</sup> (Elizabeth wird auch weiterhin nörgeln und ironisieren), beginnt Bruce mit einer Rede auf den toten Ministerpräsidenten Arnold Oz, die zwischen Nekrolog und *laudatio* anzusiedeln ist (51 ff.). Hier erfährt der Zuschauer/Leser nun die wesentlichen Informationen: es geht um das «Museum der Weltkunst Arnold Oz», das nach seiner Ermordung gegründet wurde. Die Rede wird mehrfach von Elizabeth unterbrochen, bis sie selbst in sarkastischer Weise die Beschreibung der mythischen und unschätzbaren Kunstsammlung übernimmt. Dies zieht sich über einige Seiten hin, bis sie Iris unterbricht, ihre verkrüppelten Hände zeigt und sie mit den Händen von Ralf vergleicht. In diese Hände will sie das gesamte Vermögen legen, damit das Wunderkind die Mittel habe, die neue Epoche des Anderen Jahrhunderts zu schaffen und die Unbekannte Harmonie zu finden. Den allgemeinen Enthusiasmus unterbricht die schwangere Margerita, die nur von ihrem eigenen Zukunftschild spricht (sie will es Aion, Jahrhundert, taufen; ein Jahrhundertkind).

An diesem Punkt der Handlung inszeniert man eine Art Spiel (Restform des «Theaters auf dem Theater») und stellt die Stühle derart auf, daß sie zur Toiletentür ausgerichtet sind, von wo die Griechin mit gesenktem Kopf heraustritt. Friedrich erklärt in einer Einleitung, daß man sich nun auf dem heiligen Felsen der Akropolis befinde, Bruce fügt hinzu, daß sie selbst die Repräsentanten jener Länder darstellen, die nun die Regierung von Griechenland übernehmen, und Sasha ergänzt, daß diese Zeremonie der Übergabe des Landes eine neue Epoche einleite. Das aber ist letztlich der politisch-historische Inhalt von *Ich sterbe als Land*. Die Übergabe-Versrede der Griechin (62-68) an die ausländischen Regierungen erwähnt das Unvermögen der Griechen, sich selbst zu regieren, jede Region des Landes mache den Repräsentanten ein Geschenk, eine Stadt oder ein Monument oder eine Insel;<sup>222</sup> Trevor verspricht, daß sie ihr Bestes geben werden, ihre hohe Aufgabe zu erfüllen und lassen das arme Griechenland tanzen. Sie dankt den Vertretern, und aus zukünftiger (bzw. vergangenheitsmäßiger) Perspektive beschreibt sie die Säuberungen und Hinrichtungen, die die Schutzmächte

<sup>221</sup> In diesen Separatdialog sind wiederum allgemeinere Sentenzen eingefügt; Trevor zu Elizabeth: auch heute müsse sie die Prozedur durchstehen. *Auch heute. Wie jedes andere Mal. Vorher und nachher. Für immer. Es gibt kein Ende mehr. Sobald etwas beginnt, hört es niemals mehr auf. Es gibt kein Ende. Nur der Anfang existiert. Wenn man nicht anfangen würde, dann könnte man auch aufhören. Du wirst weitermachen, weitermachen, ob du willst oder nicht. Soweit, bis kein Ende mehr dahin reicht* (51). Hier ist die Unend-

lichkeit der Wiederholung konzipiert, die zu den stilistischen und thematischen Grundkonzepten einer ganzen Reihe von Werken gehört. Das Ende ist kein richtiges Ende, ein aktives Aufhören, sondern der Sprachverschleiß im Repetitionsmechanismus, der sich zu Tode läuft, indem er sukzessive seine Inhalte verliert.

<sup>222</sup> Das sind gegenständliche Geschenke, die jedem Vertreter (auch den Frauen) übergeben werden.

vorgenommen hätten. Wiederum beginnt sie, frenetisch zu tanzen, bis alle in eine Art Delirium verfallen. Nachdem sie sich wieder beruhigt haben, beschreiben die Frauen die landschaftliche Idylle des Landes, seine Mythen, die Nymphen und Zentauren, das Leben als Märchen. Iris erklärt, daß sie nun ruhig sterben könne.<sup>223</sup>

In die pietätisch-lyrische Sterbeszene platzt die Kellnerin Nelly hinein, die sich als verschollene Schwester der Sterbenden herausstellen wird, mit haltlosem Geschwätz und ihrem Macho-Freund Roberto, womit der zweite Teil des Werkes einsetzt. Es gibt allerdings keine Abteilung, weder in Szenen noch Akte, genauso wie in den anderen bisher besprochenen Stücken. Dimitriadis vermeidet in seinem dramatischen Gesamtwerk konsequent diese Konvention, die ja eine raumzeitliche Stabilität des Bühnenkosmos voraussetzt,<sup>224</sup> welche in seinen Werken nicht mehr gegeben ist, und Konsequenzen für die Handlungsführung zeitigt, die nicht mehr seinen ästhetischen Absichten entsprechen. Mit diesem Paar kommt nun eine intensiv sexuelle Note ins Spiel. Nelly berichtet ausführlich von ihrer leidenschaftlichen Beziehung,<sup>225</sup> daß sie die Schwester von Iris sei, die nie eine Beziehung zu Jungen gehabt, immer nur Musik geschrieben habe; nun liege sie im Sterben, aber sie will nicht, daß sie stirbt. Roberto soll sie zurückholen und zum Leben erwecken (Motiv der Auferstehung). Die Griechin interferiert, man soll sie doch in Frieden sterben lassen, doch sie wird geohrfeigt. Roberto nimmt die Kranke in seine Arme, sie erwacht aus ihrer Todeslethargie, wird geküßt, stößt einen Freudenschrei aus, kniet vor ihm nieder und geht ab, um normale Kleider anzulegen. Vorher jedoch kommt die geschwisterliche Abmachung im Klartext: Iris bekommt Robert, Nelly das Vermögen. Schriftlich. Iris ist überglücklich. Nun wird sie doch noch die Leidenschaft kennenlernen.<sup>226</sup> Gegen diese Abmachung

<sup>223</sup> In poetisch kurzen Sätzen bereitet sie sich auf den Weg zu Arnold vor. *Meine verstreuten Zähne mögen sich mit den goldenen Myrtenblättern vereinigen. Meine Krone. (Pause). Möge die mitleidlose Erde der Zeit meine Augen und meine Lippen verzehren. Meine Ohringe. (Pause). Mein Leib möge sich auflösen im purpurnen Leichenhemd. (Pause). Meine Knochen mögen sich entkleiden in den Wirbeln, die der Wind der Trauer erheben wird. Meine Armringe. (Pause). Nur die Ringe erinnern noch daran, daß es diese Finger gegeben hat. (Pause) [...] Nichts. Nichts. (Pause). Der unfäßliche Übergang vom Dröhnen des Pulses zur Versteinerung des Pulsschlags. (Pause). Ich habe bloß die Kraft, in mein Grab hinabzusteigen. / Es ist so nah. Ich brauche mich nicht anzustrengen. / So als ob ich mich im Bett umdrehe. / Arnold. / Arnold (S. 69-71). Diese Ritualszene der Metamorphose hat manche Ähnlichkeit mit der ritualen Entkleidung der Königin in *Der Preis der Revolte auf dem Schwarzmarkt* und des Metropoliten in der *Erhöhung*, der sich seiner geistlichen Würden entledigt.*

<sup>224</sup> Ein Szenenwechsel wird traditionell und kon-

ventionell dann vorgenommen, wenn sich die Personenkonstellation auf der Bühne durch Abgang oder Auftritt ändert, was durch spezifische Ankündigungsformeln bzw. Abgangserklärungen markiert werden kann (Puchner, *Studien zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, 2. Bd., S. 204-218; ders., *Μελετήματα θεάτρου. Το κρητικό θέατρο*, S. 65-107).

<sup>225</sup> In diesen Bericht ist auch die Verbalanspielung auf den Kannibalismus aus Liebe eingelagert: sie will ihn schlucken, fressen aus Begierde, auffressen (S. 72). Mit vergleichbaren Ausdrücke macht auch Ziogas in seinen Pariser Einaktern Ernst (dazu W. Puchner, *Ποίηση και μύθος στα θεατρικά έργα του Βασίλη Ζιώγα* [Poesie und Mythos im Theaterwerk von Vasilis Ziogas, Athen 2004, S. 49-95]). Hier gibt es auch eine Anspielung auf den Traum von Iris, die den Sich-Küssenden ganz nahe gekommen sei (S. 73 f.). Anspielungen auf Kannibalismus (*Iß mich*) auch später noch (S. 76).

<sup>226</sup> Dies wird in einer längeren Rede ausgeführt: *Mit dir werde ich die Leidenschaft leben. Was*

sträubt sich Ralf, der das Geld für die Erreichung seiner Ziele braucht (die Unbekannte Harmonie), doch Nelly rät ihm, sich nicht mit Roberto anzulegen. In einem deliriumartigen Monolog äußert Roberto seine negative Meinung über Studien, Lehrer und Schüler: alle Weisheit der Welt sei Staub vor dem Verbrechen und dem Blut, der Mord sei die größte und einzige Wahrheit, das tiefste Verlangen, die Vollkommenheit des Menschen.<sup>227</sup> Ralf gibt zu, daß er dasselbe wolle. Endlich stellt sich heraus, daß es sich um den Mörder des Ministerpräsidenten handelt, der ihn in 14 Teile zerstückelt hat, der Anführer der Volksbefreiungs- und Rettungsfront. Nelly ist stolz auf ihn und erzählt Jugendgeschichten mit ihrer scheuen Schwester, die immer nur Musik geschrieben habe. Der Pädagoge bittet sie, die heiligen Ziele des Jungen nicht zu durchkreuzen (aus seinen Rede ist zu entnehmen, daß auch er seine Frau umgebracht und zerstückelt hat),<sup>228</sup> Ralf besteht darauf, daß das Vermögen ihm gehöre, und wenn sie die beiden in erotischer Umschlingung sehe, werde sie das Geld ihm geben. Die beiden gehen tatsächlich ins Bett der Kranken und ihre Bewegungen werden immer deutlicher. Iris erscheint in weißem Kleid und mit schwerem Schmuck, betrachtet die beiden in ihrem Sterbebett und verliert die Urkunde, mit der das gesamte Vermögen ihrer Schwester übertragen wird; sie segnet das Bett und ihre Hochzeit,<sup>229</sup> wo die Entkleideten den Akt der Vereinigung vollziehen. Ralf hat sich in die Toilette eingesperrt. Friedrich kniet vor dem Bett und bittet um das Dokument, gesteht, daß er selbst als Pyromane Feuer gelegt habe, Bruce als Kulturminister hat Kunstwerke zerstört, Sasha einen Ermordeten zerstückelt und die Organe und Gliedmaßen falsch zusammengesetzt, Elizabeth hat sich selbst sterilisiert, Cécile geht nächtlich als Prostituierte um, auch Margerita wird zum selben Beichtakt genötigt, doch sie will nichts anderes als ihr Kind gebären.<sup>230</sup> Ralf kommt aus der Toilette, erklärt Iris sein Mißfallen über ihre Entscheidung und rezitiert im Haßdelirium Bruchstücke aus seinem Gedicht mit dem Generalmotto, daß der Mensch geopfert werden müsse. Die Vertreter der Großmächte kommen überein, daß man ihnen die Urkunde nicht mit Bitten geben werde, und versuchen den Kopulierenden das Papier zu entreißen.

In diesem Augenblick stößt die Griechin, die die ganze Szene schweigend beobachtet hat, das fahrbare Krankenbett mit den Erosakteuren blitzartig in das offene linke Saaltor und schließt die Türe hinter sich. In einer Versrede bezichtigt

*mein Gedanke will / gibst du mir mit deinem Körper. / Was mein Körper verlangt / gibst du mir ohne Gedanken (S. 77).*

<sup>227</sup> In dieser apologetischen Rede kommen allgemeinere Tendenzen der Weltanschauung und des ästhetischen Wollens des Autors zum Ausdruck: mit dem Mord hat man alles getan, hat man alles aus sich herausgeholt, ist man auf den Grund gekommen, auf den Grund unter dem Grund. Doch will er noch weiter hinab, wo noch niemand gewesen ist, als erster (S. 81 f.).

<sup>228</sup> Auch er entpuppt sich als utopischer Sozial-

reformer, ganz wie der Theaterdirektor in *Der Preis der Revolte auf dem Schwarzmarkt* und der Schriftsteller in *Die neue Kirche des Bluts*.

<sup>229</sup> Das entsprechende panegyrische Ritualgedicht der Vereinigung ist sogar in Reimversen gehalten.

<sup>230</sup> Diese Szene mit ihren Detailbeschreibungen der Anomalien und Verbrechen (S. 95-101) ist genüßlich ausgewalzt; die Situation der kollektiven und individuellen Schuldbekennung ist ebenfalls ein Standardmotiv gleich einiger Stücke von Dimitriadis.



sie die Großmächte, daß sie Griechenland zwar vor den Griechen gerettet hätten, doch nach jahrelanger Herrschaft sei die Situation noch schlimmer geworden, das Licht leuchte nicht mehr, nur noch Dunkel.<sup>231</sup> Dann wird sie aggressiv und will die geschenkten Städte, Statuen, Theater usw. zurück, beschimpft die Vertreter der führenden europäischen Staaten als Diebe und Verräter; sie wolle das Licht zurück. Die politisch-historische Situation der engeren Anbindung an Europa erhält hier eine metaphysisch-klimatologische Dimension, die den Rahmen einer realistischen Auslegung eines historischen Schlüsselstückes übersteigt. Mit der Ermordung der Griechin beginnt das grausige Karussell des Todes. In der Toilette wird sie in einem Kübel ertränkt; die Beschreibung der Szene gibt Trevor. Nach dem Gesetz der Fortsetzung des Verbrechens, das in den Werken von Dimitriadis vorherrscht, ist damit der Anfang gemacht, der kein Ende mehr findet. Alle kehren «erleichtert» in den Saal zurück und Elizabeth beginnt eine Art Führung durch die Kunstsammlung und beschreibt die einzelnen Exponate, die Architektur usw. Inzwischen erklärt Iris dem vergrämten Ralf, daß dieses Vermögen aus Waffenschmuggel, Drogenhandel, illegalem Erdöl- und Diamantentransport usw. stamme, aus gesetzwidrigen Geschäften und Machenschaften; die Kunstsammlung sei nichts anderes als eine Vitrine der Geldwäsche. Er solle seine zarten Finger von diesen Verbrechen lassen. Sie werde ihm nicht ihr Vermögen geben, aber ihren Körper mit der Unbekannten Harmonie. Dort soll er sie suchen. Cécile interferiert und besteht darauf, daß die Harmonie im Körper seiner Mutter zu suchen sei und dem seines Vaters. Beide treten in den asiatischen Tempel ein und Ralf folgt. Margerita wiegt ihr Embryo in Schlaf. Aus dem Tempel tritt Ralf heraus und hinter ihm seine toten Eltern, die ihre eigene Ermordung beschreiben.<sup>232</sup> Die Grenzen zwischen Leben und Tod sind offen und eigentlich, ganz

<sup>231</sup> Dieses Poem mit seine paradoxen Kurzsätzen ist geradezu prophetisch für die Entwicklungen nach dem Millennium. *Ihr habt Griechenland regiert. / Ihr habt es gerettet / vor den Händen und Gehirnen der Griechen. / Ihr habt es gerettet / vor den Nägeln und Zähnen der Griechen. / Jahre sind seitdem vergangen. [...] Ihr habt viel Gutes gebracht, aber ebensoviel ging verloren. / Verloren wegen euch. Es ist nichts geblieben. / Alles Gute habt ihr gebracht, aber nichts Gutes ist geblieben. / Die Besten seid ihr gekommen und seid die Schlechtesten geworden. [...] Ihr habt alles Gute gebracht, aber alles Schlechte getan. / Das größte Übel aber habt ihr dem Licht angetan. / Weder Tag noch Nacht. / Nicht Abend nicht Morgen. / Das Licht gibt es nicht mehr. [...] Das Licht leuchtet nicht mehr. / Ihr habt es umgebracht. / Das ist das wirkliche Dunkel. / Nicht die Nacht. Die Nacht ist der Vorbote des Tags. / Nicht die Nacht. Die Nacht kommt, damit es Morgen wird. / Nein. Weder Nacht noch Tag. / Aber auch das*

*Licht hat euch umgebracht. Es hat euch dazu gebracht, daß ihr Finsternis sagt / Finsternis macht, seht / hört und Finsternis greift / Finsternis spricht, küßt / die Finsternis liebt, Finsternis gebärt / daß ihr Finsternis seid, tief und unendlich. / Und erleidet und erstickt / verrückt werdet aus Finsternis. / Das ist es was ihr seid: Kranke aus Finsternis (S. 103-105). Der paradoxe Sprechstil der abgehackten statements in Wiederholung und Varianz scheint um 1990 bereits ausgeformt zu sein.*

<sup>232</sup> Seine Mutter wurde beschuldigt, die Parteilinie nicht genau befolgt zu haben, und sei für Ungehorsam im Klassenkampf zu bestrafen, sie habe den Interessen des Volkes Schaden zugefügt und ihr parasitisches Leben sei nicht wert, weiter gelebt zu werden. Sie wurde geköpft. Bruce wurde beschuldigt, nicht genug gearbeitet zu haben, auf Kosten der Allgemeinheit zu leben. Ihm wurden die Arme abgehackt. Der internationale Kontext, vor der Wende von 1989,

wie im Zaubermärchen,<sup>233</sup> inexistent; die Toten leben weiter in Traum und Erinnerung. Daneben handelt es sich um eine historische Theaterkonvention seit dem Altertum, die dann vor allem im Renaissance- und Barocktheater zur Anwendung kommt (Geist des Königs im *Hamlet*, Schatten des ermordeten Königs in *Erofile*, die ermordeten Kinder im *Zenon* und im *Herodes-Spiel* aus Naxos),<sup>234</sup> daß die Geister der Getöteten ihre eigene Ermordung beschreiben (wobei sie noch ihre tödlichen Wunden zeigen, oder das *instrumentum fatale* ihres Lebensentzuges in der Hand halten) und die Lebenden zur Rache für das Unrecht auffordern. Dies ist hier nicht der Fall; es handelt sich um Freiwillige des Todes. Ralf braucht noch mehr Freiwillige, denn beim erstenmal habe er die Harmonie nicht finden können.

Der Anfang ist gemacht. Die nächsten Freiwilligen sind Friedrich und Sasha (Margerita will ihren Mann nicht verlieren, sie erwartet doch ein Baby – genau für das zukünftige Baby finde die Suche nach der Harmonie des nächsten Jahrhunderts statt).<sup>235</sup> Sogleich erscheinen die nächsten Opfer und geben ihren Bericht ab.<sup>236</sup> Der Mechanismus ist nun ins Rollen gekommen und nicht mehr zu bremsen; treibende Kraft ist die Suche nach der Harmonie, die wieder nicht zu finden war. Die nächsten Freiwilligen sind Iris und der Pädagoge. Zur Überbrückung der Pause kommt Margerita in die Geburtswehen, Trevor berichtet der Statue der «Inneren Bläue» von den neuen Verbrechen und erwartet eine Antwort von der metaphysischen Instanz (Theodizee-Frage), und zusammen mit Elizabeth (beide Negativfiguren, die die freiwillige Suche nach der Harmonie nicht unterstützen) wird der Selbstmord beschlossen: Trevor, nach einer langen Rede über die Leere, den Mißerfolg, die Verzweiflung, seine Selbstmordversuche usw. wird von Elizabeth im Toilettenkübel ertränkt (wie die Griechin), sie selbst wird mit nassen Kleidern im Bad ins Stromnetz greifen. Aus dem Tempel erscheinen Ralf (wieder ein

ist ohne weiteres zu erkennen. Auch eine rein griechische Interpretationslinie ist plausibel.

<sup>233</sup> M. G. Meraklis, «Verwandlung und Totenaufstehung als Gattungselemente der griechischen Volksliteratur», *Studien zum griechischen Märchen*, übers. W. Puchner, Wien 1996, S. 81-98; W. Puchner, *Die Folklore Südosteuropas*, Wien-Köln-Weimar 2016, S. 91-109.

<sup>234</sup> Dazu W. Puchner, «Ο Ζήνων και το πρότυπό του» [Zeno und sein Vorbild], *Ελληνική Θεατρολογία*, Athen 1988, S. 215-297. Zum Herodes-Spiel aus Naxos vgl. ders., *Griechisches Schuldrama und religiöses Barocktheater im ägäischen Raum zur Zeit der Türkenherrschaft (1580-1750)*, Wien 1999 (Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Denkschriften 277), S. 135-146.

<sup>235</sup> In der Beantwortung der Frage von Margerita, was diese Harmonie denn eigentlich sei, sie wolle doch verstehen, was vor sich geht, erläutert Elizabeth ein Grundprinzip der Weltsicht von

Dimitriadis: es gebe nichts zu verstehen. Die Situation verbessert sich nicht, wenn wir sie verstehen; sie ist dieselbe, wenn wir sie nicht verstehen. Unser Wissen oder Unwissen beeinflusst die (Existenz)-Situation nicht. Diese fragt nicht nach uns und unserem Wissensstand und gibt auch keine Erklärungen. Sie ist einfach so, unabhängig von unserem Willen und Wissen.

<sup>236</sup> Hier ist die politische Begründung etwas unterschiedlich: in einer Anfangsrede habe Ralf Friedrich aufgefordert, Haus, Familie und Vermögen zu verlassen, dafür geben es Gründe nationaler Wohlfahrt, für Vaterland und Volk. Dem Widersprüchlichen habe er die Zunge ausgerissen und die Augen ausgestochen. Sasha sei dem Zug der freiwilligen Feldarbeiter in Dauermärschen gefolgt, wurde aber beim Onanieren erwischt und Ralf habe ihm das Glied abgebissen. Hier geht es um ideologisch motivierte freiwillige Zwangsarbeit auf kollektiver Basis (Kolchose, Kibbutz).

Mißerfolg), Iris und der Pädagoge.<sup>237</sup> Ralf kann nun nicht mehr aufhören, denn die Harmonie muß um jeden Preis gefunden werden, zum Wohle der Menschheit. Er schreit nach Menschen und Körpern; irgendwo muß diese Harmonie doch sein. Schließlich will er auch die gebärende Margerita in den Tempel ziehen, aber diese widersetzt sich.

Da beginnt die Göttin der Inneren Bläue plötzlich zu sprechen: sie sei nicht das, als was sie erscheine (Göttin des Friedens und der inneren Ruhe), Ralf solle den Sari abziehen, die Statue öffnen, dort finde er die Kleidung des chinesischen Drachens mit Rüstung und Schwert; von nun an sei er der Kampf-Drache. Er solle die Statue zerstören. Ab nun verschieben sich die Zeitebenen: Margerita in den Geburtswehen hat eine Vision von ihrem noch zu gebärenden, aber sterbenden Kind (Epilepsie), Sasha wickelt sie in den Sari der Göttin, bis sie sich nicht mehr rührt, Roberto und Nelly treten ein und telefonieren, Cécile wird von einer imaginären Bremse gejagt (Io aus dem *Prometheus*), aus der Toilette hört man die Explosion des Kurzschlusses (Selbstmord Elizabeth), Cécile sucht Zuflucht im Tempel, auf der Flucht vor der Bremse springt sie von einem Erker ins Leere (man hört den Aufprall, *Phaethon*), Iris zusammen mit den anderen zitiert aus den *Persern* die Anrufung des toten Darius und Arnold erscheint aus dem Marmorgrab, in einer langen Versrede gibt seine Taten zu, aber er bereue sie nicht.<sup>238</sup> Roberto fragt sich, wie oft er den Tyrannen noch töten müsse. Kniend bitten die anderen den Toten, sie mit sich zu nehmen. Nelly meint, es genüge nicht, jemanden einmal zu töten, doch Roberto ist es leid, einen Toten immer noch weiter zu töten.

Damit ist die Phase der Wiederholung erreicht. Das Töten hat kein Ende.<sup>239</sup> Roberto und Nelly haben Arnold und Iris im Handgemenge entkleidet, und sperren sich mit den anderen in den Tempel. Iris fühlt die Musik in sich. Jetzt lebe sie. Ihr ganzer Körper sei Musik. Sie umarmt ihn und sie setzen sich auf das Sims des Marmorsargs. Erst jetzt, im Tod, lebe sie eigentlich (Harmonie-Motiv).<sup>240</sup>

<sup>237</sup> Die Todesarten werden immer brutaler. Den Körper von Iris habe er zerschnitten auf der Suche nach der Harmonie, ihr stummes Herz habe er letztlich aufgegessen. Der Pädagoge wurde mit einem Hammer zerschlagen; aus Wut über den Mißerfolg habe Ralf die zerschlagene Leiche noch weiter malträtirt. Nun werden die «politisch-ideologischen» Motivationen bereits übergangen.

<sup>238</sup> Auch er beschreibt seine Ermordung. Während seiner Herrschaft seien 646.000 Menschen auf seinen Befehl umgekommen. Vielleicht auch doppelt so viel oder noch mehr. Er zählt seine Kunstschätze auf zusammen mit seinen verbrecherischen Aktivitäten (S. 135-139). Die Erscheinung des toten Königs auch in *Der Preis der Revolte auf dem Schwarzmarkt*.

<sup>239</sup> *Das Verbrechen endet nicht mit Verbrechen / Kein Verbrechen hat ein Ende / Wenn ein Ver-*

*brechen beginnt / beginnt es ständig von neuem / Um das zu töten was du getötet hast / mußst du es ständig töten* (S. 141). Die Wort kommt aus dem Mund des toten Arnold.

<sup>240</sup> *Arnold. Jetzt verliere ich keine Minute mehr. Weg sind die Schmerzen des vergangenen Lebens, das Aussetzen, die Unterlassungen, die Reibereien mit den Details, der Verschleiß im nutzlosen Warten und der zwecklosen Gegenleistung. Ich erwarte nichts, Arnold. Ich brauche nichts. Jetzt, wo mein Leben zu Ende ist, jetzt fängt mein Leben eigentlich erst an. Jetzt bin ich zur Musik bereit. All die Ängste, die Begierden, die Anziehungskräfte, alle die Ablenkungen, all dies wird jetzt zu Musik werden. Alle die Wunden, die Risse, die Zusammenbrüche, werden jetzt zu Musik. Die ganze Wüste, die ganze Nacht, die ganze Welt* (S. 142). Die Harmonie des Regenbogens.

Jetzt könne sie den kalten Marmor wärmen, ihren toten Gatten, den Tod selbst. Ralf erscheint im Tanz des chinesischen Drachens. Roberto und Nelly erscheinen blutbefleckt aus dem Tempel, ziehen sich die Kleider von Arnold und Iris an und küssen sich provokant vor den beiden. Doch der Zauber des unerfüllten Eros ist gebrochen; Iris bleibt unbewegt, und Arnold, mit den letzten Worten vor seiner Ermordung (*Harmonie einer anderen Welt*), nimmt sie mit ins Grab.

Es folgt so etwas wie ein Zukunfts-Epilog: Roberto erklärt sich bereit, mit Ralf, der nur mehr die Sprache des chinesischen Drachens spricht, zusammenzuarbeiten; er wird ihm Anhänger liefern für die Auffindung der Unbekannten Harmonie. Nelly bemerkt, daß jeder sie in sich selber gefunden haben will. Die Neugierde wird die Opferbereitschaft anstacheln. Mütter werden Kinder gebären zu diesem Zweck usw. Triumphschreie von Ralf, allgemeiner Enthusiasmus. Es läutet das Telefon, die Anhänger kommen schon. Man bereitet alles zum Empfang vor. Zuerst erscheinen Sasha und Margerita mit einem Jungen 6-7 Jahre alt (der kleine Charles), dann die übrigen. Auch dies ist ein Wunderkind, nach den Worten des Pädagogen. Auch Trevor und Elizabeth sehen nun die Welt positiv, die Hoffnung seien die Kinder. Alle werden den Kleinen beschützen. Er hat zwar leichte Epilepsie-Anfälle, doch die gehen rasch vorüber; er erinnert sich nachher an nichts mehr. Roberto und Nelly spielen ihm die Naturaufnahmen und Naturgeräusche vor, dann gehen sie mit ihm in den Tempel. Das Bühnenlicht wird stärker. Die beiden erscheinen wieder, jetzt geht Elizabeth mit ihnen, dann der Reihe nach alle anderen (rituelle Wiederholung). Das Bühnenlicht wird immer stärker. Das Telefon läutet dauernd (andere Harmonie-Suchende). Ralf erscheint blutüberstört aus dem Tempel, steigt auf das Grab und nimmt die Haltung einer Statue des chinesischen Drachens an. Das Bühnenlicht nimmt weiter zu.

Überlegungen zu einer rhythmisch strukturierten und ausgewogenen Bühnenökonomie einer konventionellen Vorstellung beschäftigen Dimitriadis in dieser Frühphase nicht, obwohl die Finalsituationen sorgfältig vorbereitet sind, aber das Werk ist im traditionellen Sinne aus den Fugen geraten. Dies entspricht allerdings genau dem ästhetischen Impetus der «Postmoderne», die dramatischen Konventionen zu durchbrechen und zu überschreiten, allerdings auch der angestrebten «Maßlosigkeit» der Dramatik von Dimitriadis, die sich in dieser Erstphase in komplexen Großformen äußert, später allerdings auch in Minimal-Formen und Monologen. Die Dramenform des Vielpersonenstückes mit Massenszenen ist nun etwas maßvoller, auch die interpolierten Theaterszenen sind zur Gänze verschwunden (ein Reststück dieser Intermedien im «Spiel» der Übergabe Griechenlands an die Großmächte), allerdings sind in die Bühnenwirklichkeit Traum- und Erinnerungsszenen, auch Imaginationsvorstellungen und Visionen eingelagert; gegen Schluß werden die Zeitgrenzen fließend (vorher schon in der Nebenhandlung mit der Griechin, wo in die Bühnenzeit eine langjährige Femdherrschaft interpoliert ist).<sup>241</sup> Der Gigantismus der Ausmaße des Bühnenbilds ist noch nicht

<sup>241</sup> Nach dem Vorbild von *Ich sterbe als Land*.

gewichen, die technischen Anforderungen an die Bühnenmaschinerie sind jedoch beschränkt im Vergleich zu den anderen beiden Stücken der Frühphase.

Von besonderem Interesse ist jedoch, daß sich nun deutliche intertextliche «Zitate» lokalisieren lassen, was vorher nicht der Fall war. Zu diesem Zeitpunkt hat Dimitriadis bereits zwei Tragödienübersetzungen vorgelegt, die auch gespielt worden sind: 1987 die *Phönizierinnen* und 1989 den *Hippolyt*, beide unveröffentlicht; die letzte Übertragung hat mit ihrer «dimitriadischen» Sprachführung auch eine öffentliche Diskussion ausgelöst und den Autor vorerst von weiteren Translationsarbeiten des antiken Theaters abgehalten.<sup>242</sup> Dieses Interesse war nicht von Anfang an gegeben: im *Der Preis der Revolte auf dem Schwarzmarkt* fehlt noch jeglicher Hinweis auf die Antike, in *Der neuen Kirche des Bluts* beschränkt sich dies auf Kostümfragen (der Schriftsteller in der Tunika auf Kothurnen, Tempelpriester/innen im Hintergrund für Grabriten, die Rüstungen der «Argonauten» usw.) bzw. mythologische Themen (Helios als *deus ex machina*), in der *Erhöhung* sind es Bühneneffekte wie der Marmortempel der Elixirischen Athena, die vielen altgriechischen Vornamen der Bühnenrollen usw., doch erst in *Die unbekannt Harmonie des anderen Jahrhunderts* gibt es direkte intertextliche Verweise: Cécile identifiziert sich deutlich mit Io aus dem aischyleischen *Prometheus* (S. 29 die Geschichte der Empfängnis von Ralf, ihre Entführung durch den Stier mit den glühenden Hörner und dem Feuerschwanz, der sie in einer Höhle mit seiner Flamme erfüllt habe), die gegen Ende des Werkes von einer Bremse gejagt in den Tod springt (133-134 mit Textbezügen zu *Prometheus* 651-886), und unmittelbar darauf die Totenbeschwörung des Geistes von Arnold (Darius) (134-135), die Textmaterial zum Teil wörtlich aus der Rede der Atossa und des Chors (*Perser* 598-680) wiederholen.<sup>243</sup>

Die surrealistische Suche nach der Zukunftsharmonie, die in die Menschenkörper eingeschrieben ist, kommt erst im Tod zu ihrem Ziel, wie die musikalische Regenbogen-Iris, durch den Eros aus der Thodeslethargie dieses Lebens erwacht, bestätigt. Die Jagd nach der Harmonie im Leben geht unvermittelt weiter und nimmt auch die Politik und die Ideologien in ihren Dienste. Insofern geht eine rein national-historische Auslegung des Werkes an der eigentlichen Problematik vorbei; wie auch in den vorigen Stücken von Dimitriadis ist der aktuelle Bezug des historischen Augenblicks nur *eine* Facette der Interpretationsmöglichkeiten. Das Leben in der gigantischen Kunstsammlung ist nicht leicht, fern der Natur und der Abfolge von Licht und Dunkel, und Iris findet zur inneren Harmonie erst nach ihrem Lebensende. Interessant ist auch die Dialektik von Leben und Tod: die

<sup>242</sup> Erst 1996 kommt die nächste Aufführung einer Übersetzung antiker Tragödie, die *Helena* von Euripides in Epidaurus. Vgl. Diamantakou-Agathou, «Πυρ ή φωτιά, νερό ή ύδωρ; Ο μεταφραστικός τόκος του Δημήτρη Δημητριάδη στην τράπεζα του αρχαίου δράματος».

<sup>243</sup> Dazu Diamantakou-Agathou, «Από το Théâtre de la Commune του 1968 στο Théâtre Odéon του 2010: η διαδρομή του μύθου στο θεατρικό έργο του Δημήτρη Δημητριάδη».

Lebenden sind nicht wirklich lebendig (Thanatophilie, Töten als Akt der Selbsterkenntnis), sondern mehr oder weniger schon tot bzw. haben nie gelebt, die Toten finden in ihrem Zustand erst die Erfüllung des Lebens (die Harmonie). Ralf wird nie in einem lebendigen Körper die Harmonie finden (Tragödie des Eros), weil er gezwungen ist, sie zu töten; der stoffliche Leib in entleibter Form ist funktionslos und auch harmonielos, weil alles zum Stillstand gekommen ist; erst die Toten, von leiblichen Bedürfnissen und Funktionen befreit, werden sich der Möglichkeit der Harmonie bewußt. Trotzdem der Körper die alleinige Existenzgrundlage des Menschen ist, welche die Harmonie aus sich heraus unmöglich macht, befreit der Abzug der Körperfunktionen erst die Möglichkeit der Bewußtwerdung der Existenz einer solchen Harmonie. Daß dies im Zustand des Nicht-Seins geschehen kann, ist ein mythologisches Motiv, daß in kosmogonischen Mythen, aber auch in Märchen und Magie, Metaphysik und Traumdeutung vorkommt; ein Teil der «Wunderwelt» im Dramenkosmos von Dimitriadis. Das groteske Motiv, daß man im Menschenkörper nach einem materiellen Gegenstand sucht, wo es doch um ein Organisationsprinzip von Gefühlen und noetischen Gedankenkonstellationen geht (ähnlich auch im *Philoktet* von Dimitriadis), zeigt auf handgreifliche Weise den Irrweg politischer und metaphysischer Strategien auf der Suche nach dem Glück. Harmonie kann man nicht finden, man kann sie nur haben; sie ist ein komplexer Zustand, eine Koordination von Gegebenheiten auf ganz verschiedenen Ebenen, kein Objekt oder Organ, das man erwerben, herausschneiden oder gar essen (sich einverleiben) kann.

Die Vision der Endzeitkatastrophe ist in einen Dauerzustand transformiert, wo die Suche nach dem Glück die freiwillige Aufopferung des Lebens erfordert, ein Zustand, der von totalitären Ideologien vorgeschrieben, von den Menschen aber auch akzeptiert wird. War schon in der *Erhöhung* im kosmischen Weltuntergang ein Fenster offengeblieben, das in die Zukunft weist, das säende Bauernpaar, unbeeinflusst von der Abfolge der Kulturen und Religionen, so ist es hier Iris, die ihre Lebensmusik erst im Tod hören kann, während die Lebenden auf der Suche nach der Harmonie in den Tod eilen, weil sich das ein verrücktes Wunderkind in den Kopf gesetzt hat. Die Abfolge der Religionen spielt erst im nächsten Werk wieder eine Rolle, doch ist es nicht mehr die Antike, sondern die historische Auseinandersetzung der Orthodoxie mit dem Islamismus.

Der Mechanismus der Wiederholung, der, einmal in Gang gesetzt, sich nicht mehr aufhalten läßt, spielt auch hier eine entscheidende Rolle; auch hier geht es um Morde, aber aus anderer, noch groteskerer Motivation heraus. Das Motiv des Tötens als Vervollkommnung, Befreiung und Selbstfindung, eine Art Narkotikum, dessen Wirkung man sich nicht entziehen kann, ist im Gesamtwerk von Dimitriadis gegenwärtig. Könnte man das eben analysierte Werk in die Themenkategorie *sex and crime* einordnen (ohne die homoerotische Dimension, die in der *Erhöhung* so dominierend war), so ist dies in dem letzten Werk dieser Analyse der Frühphase des Dramenwerks von Dimitriadis, das einen Wendepunkt in der weiteren Entwicklung darstellt, nicht mehr möglich. Der Eros spielt in diesem

Drama kaum eine Rolle. Zum erstenmal handelt es sich nicht um ein Vielpersonenstück: sechs Sprechrollen alles in allem. Der Autor ist auf dem Weg zu anderen Dramenformen, die über seine Beginne bereits hinausreichen, denn in diesem letzten Stück der Frühphase sind Ansätze zu einer gewissen Psychologisierung und konsequenteren Rollengestaltung nicht zu verkennen, Ansätze die ein gewisses Verstehen ermöglichen, wenn auch die Leitideen der Postmoderne weiterhin bestehen bleiben: die Übertreibungen, die Widersprüchlichkeiten und die Inkonsistenzen.<sup>244</sup> Die Frauenfiguren, die in *Iris* und der Griechin bereits die satirische Karikierung überwunden haben, finden in den Protagonistinnen des letzten Stückes dieser Periode (das mit *Der Anfang des Lebens* auch einen positiven Titel trägt) ihre Fortsetzung, denen eine gewisse psychologische Anreicherung der schematischen Typologie nicht abzusprechen ist.

### Der vorläufige Endpunkt (Der Anfang des Lebens)

Drei Jahre später erschien im Agra-Verlag in Athen das Sechs-Personen-Stück *Der Anfang des Lebens* (*Η αρχή της ζωής*, 1995)<sup>245</sup> von deutlich mäßigerem Umfang (11-108) mit einigen Fotografien der Aufführung durch Stefanos Lazaridis im «Theater des Südens» («Amore») im November und Dezember 1995 und einem wichtigen Appendix mit der Zusammenfassung von Diskussionen zwischen Autor und Regisseur vom Februar 1994 bis zum Sommer 1995 («Η πρώτη παράσταση», Μια συζήτηση του Στέφανου Λαζαρίδη και του Δημήτρη Δημητριάδη, 111-176), die insofern wichtig sind, als sie auch Textbruchstücke von Alternativfassungen des Werkes enthalten, die für die Interpretation wegweisend sind.<sup>246</sup> Diese Vorstellung ist insofern auch signifikant, als Lazaridis ein international anerkannter Bühnenbildner gewesen ist, der allerdings selten Regie geführt hat, und die Theateraufführung für Dimitriadis trotz des Mißerfolgs und der organisierten Reaktionen auf die «Verunglimpfung» eines nationalen Mythos einen Durchbruch bedeutete, denn es war immerhin die erste Theateraufführung eines Originalstückes aus seiner Feder (fast 30 Jahre nach seinem Bühnendebüt im Ausland).<sup>247</sup> Erst 1998 bzw. 2002 (durch Thodoros Terzopoulos im Attis-Theater) sollten Monologe-

<sup>244</sup> D. Tziovas, «Ο μεταμοντερνισμός και η υπέρβαση της μυθοπλασίας» [Die Postmoderne und die Überschreitung der Fiktion], *Μετά την αισθητική: Θεωρητικές δοκιμές και ερμηνευτικές αναγνώσεις της νεοελληνικής λογοτεχνίας* [Jenseits der Ästhetik: theoretische Versuche und interpretative Lesarten der neugriechischen Literatur], Athen 1987, S. 297).

<sup>245</sup> Zur Entstehungsgeschichte (drei Jahre Ausarbeitung) Kondylaki, *op. cit.*, S. 49 ff. Übersetzt ins Deutsche von Torsten Israel: Dim. Dimitriadis, *Lethe und andere Stücke*, Berlin 2007, S. 9-66. Die Übersetzungen von Textteilen

stammen von mir, da mir die Ausgabe zur Zeit der Abfassung der Studie nicht vorlag. Im Gegensatz zu Israel habe ich Fernazis und Fotini usw. phonetisch wiedergegeben.

<sup>246</sup> Vgl. auch das Serieninterview in *Der Übergang zum anderen Ufer* (*Το πέλασμα στην άλλη όχθη* 2005), wo die Interpretation, die Aufführung und ihre Rezeption mehrfach zur Sprache kommen.

<sup>247</sup> Bloß die dramatisierten Lesungen von *Ich sterbe als Land* haben 1989 und 1994 stattgefunden.

sungen (*Vergessen und weitere vier Monologe*) folgen.<sup>248</sup> Trotz des aufsehenerregenden Debuts wurde das Stück nicht wieder aufgelegt und auch nicht mehr auf dem Theater gespielt.<sup>249</sup>

Fünf der sechs Bühnenpersonen sind durch Familienbande verknüpft: Anastasia und ihr toter Mann Theophilos Dragazis sowie beider Sohn Romanos, ihre Schwester Fotini und ihre Tochter Poupée (Puppe), sowie Darios Fernazis, der letzte Kaiser von Byzanz. Der historische Hintergrund ist nun stärker betont und bezieht sich auf die Einnahme von Byzanz am 29. Mai 1453 durch Mehmet dem Eroberer; der in der Schlacht gefallene letzte Kaiser des tausendjährigen Reiches war Konstantinos Palaiologos. Die extreme Umdeutung eines nationalhistorischen Mythos, der die irredentistische Außenpolitik der «Großen Idee» (Μεγάλη Ιδέα) in der Phase von der Griechischen Revolution von 1821 bis zum katastrophalen Kleinasienfeldzug von 1922 bestimmte (Wiedereinnahme Konstantinopels),<sup>250</sup> in eine postmoderne Hybrid-Komposition um *shifting identities* und den Kannibalismus eines entmystifizierten Herrschers stellte in den Augen der Öffentlichkeit ein provozierendes Sakrileg nationalhistorischer Symbolik dar, das unerbittliche Sanktionen nach sich ziehen müßte.<sup>251</sup> Kein anderes Drama der Weltliteratur sowie auch der zahlreichen griechischen Stücke um den letzten Herrscher von Byzanz und sein tragisches Schicksal hat sich eines derartigen «Vergehens» schuldig gemacht.<sup>252</sup> Der historische Hintergrund bildet dabei nur eine (in diesem Fall allerdings stärker betonte) Folie für ein Drama, das in einem vom Krieg verwüsteten Land mit gemischter Population (griechisch-osmanisch) spielt. Die anachronistische Diskrepanz zwischen historischer und rezenter Realität wird dabei völlig offengelassen.

Das ist von dem eher minimalistischen Bühnenbild (im Gegensatz zu den gigantischen der Frühphase) abzulesen: im Zentrum der Bühne steht ein übermannshoher Metallkühlschrank, durch dessen Tür man nur gebückt, fast knieend in das Innere eintreten kann (Hagia Sophia, sonst deutet nichts auf Konstantinopel hin). Rundherum knapp über dem Erdboden abgeschnittene Baumstümpfe und Reste eines einstigen Waldes mit Sternenhimmel, links ein Bett, ein Schrank

<sup>248</sup> Kondylaki, *Ο θεατρικός Δημήτρης Δημητριάδης*, S. 141.

<sup>249</sup> Mit einer gewissen Ausnahme: am 18. April 2010 fand unter dem Titel *Les Remplaçantes* eine Publikumslesung in Frankreich statt, die auch vom Rundfunk übertragen wurde (Kondylaki, S. 140).

<sup>250</sup> I. Zelepos, *Die Ethnisierung griechischer Identität 1870–1912. Staat und private Akteure vor dem Hintergrund der “Megali Idea”* München 2002. Die Wiedereinnahme Konstantinopels ist auch in zahlreichen Volksliedern und oralen Prophetien aus der Türkenzeit erhalten (Puchner, *Die Folklore Südosteuropas*, S. 31 ff., 283–285) und stellt ein Standardelement der griechischen Volkskulturtradition dar.

<sup>251</sup> Ein Teil der Theaterkritik hat sich dieser Argumentationslinie angeschlossen (dazu noch in der Folge).

<sup>252</sup> Der Stoff wurde international mehrfach behandelt (W. Puchner, «Το θέμα της άλωσης στην ευρωπαϊκή και στη νεοελληνική δραματολογία» [Das Thema des Falls von Konstantinopel in der europäischen und neugriechischen Dramatik], *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση* [Auf den Spuren der Theatertradition], Athen 1995, S. 302–317). Für Griechenland sind die Dramen zu nennen: Zambelios 1818 (1847), Kazantzakis 1953, I. Zois 1970, Th. Kotsopoulos 1980.



mit Nachtlampe, dahinter ein zugedeckter alter Jeep, rechts ein Samtsofa, Kleiderbügel mit der Uniform des byzantinischen Kaisers, Krone und Purpursandalen, ein Spiegel und Toilettengegenstände, Handtücher, Unterkleider, Bademantel usw., dahinter ein Büro mit Büchern, Radio, eine Bibliothek so hoch wie der Eiskasten. Ein hybrid-postmodernes Bühnenbild der betonten Bezuglosigkeit und Anachronistik der Gegenstände.

Auch dieses Stück beginnt mit einem rätselhaften Traumbild. Anastasia ist auf dem Bett eingeschlafen und spricht im Schlaf: sie habe Mehmet den Eroberer getötet. Hinter dem Kühlschrank kommt ein gutgekleideter Mann hervor und legt sich neben sie (Theophilos, ihr toter Gatte). Die Stadt sei gerettet. Aus ihren Worten geht hervor, daß sie zum byzantinischen Kaiser spricht. Sie habe ihm seine Leiche gebracht. Nun solle er ihr ihren Mann geben. Diese Worte bleiben rätselhaft, finden jedoch später ihre Erklärung darin, daß jeder, der in den Dienst von Darios Fernazis (Konst. Palaiologos) tritt, zuerst einen Verwandten umbringen und die Leiche dem Kaiser bringen muß. Der tote Gatte hat sie zu streicheln begonnen, sie unter sich gelegt und beginnt sie nun zu würgen. Inzwischen ist ihre Schwester mit dem Kind erschienen, der Tote verschwindet, doch die Träumende erwacht nicht gleich. Dimitriadis hat die traditionelle Exposition, ähnlich wie in den vorigen Stücken, mit einer rätselhaften Eingangsszene ersetzt, die Informationen vermittelt, mit denen der Zuschauer noch nichts anfangen kann, welche sich erst in der Retrospektive als vorausweisend zu erkennen sind (Technik des Kriminalromans): der Traum wird sich in einer anderen Auslegung als wahr erweisen, der würgende Tote stellt vielleicht eine Spiegelaktion dar, wie Anastasia Theophilos im Bett umgebracht haben könnte, um in den Dienst des Kaisers zu treten. Zugleich ist die Szene ein gutes Beispiel für die Dialogtechnik der verhinderten Kommunikation (parallele Monologe), die sich erst sukzessive normalisiert. Der Traummonolog läßt mehrere Deutungen zu; die noch frische Zuschaueraufmerksamkeit wird gefesselt durch mehrdeutige Interpretationsmöglichkeiten, welche durch die mangelnden Informationen entstehen; Fehinterpretationen werden im nachhinein korrigiert. Dieses Spiel mit der absichtlich inkorrekten Informationsvergabe ist vor allem aus der traditionellen Komödie bekannt;<sup>253</sup> parallel zu den Worten entwickelt sich die erotische Annäherung der unbekannteren Gestalt (des Toten) bis hin zur absichtlichen Gewaltanwendung, die mit Sicherheit zum Tod der Schlafenden geführt hätte, wären nicht die Frauengestalt mit dem Kind aufgetreten.<sup>254</sup> Exzes-

<sup>253</sup> N. Lauinger, *Untersuchungen über die Kontaktstörungen in der romanischen Komödie (Kontakt und Wirklichkeit aus Bauelemente des Dramas)*, Baden-Baden 1964.

<sup>254</sup> Die ersten Worte (Anruf an Theophilos) sind an ihren toten Mann gerichtet (das weiß der Zuschauer/Leser noch nicht). Die Nachricht, daß sie den Belagerer getötet hätte, trifft den Zuschauer unvorbereitet. Der Mann neben ihr

scheint aber darauf zu reagieren: seine Zärtlichkeiten werden intensiver. Der Eindruck eines Zusammenhanges wird verstärkt durch die weiteren Informationen: die Belagerung sei zu Ende, das Heer habe sich aufgelöst, die Stadt sei nicht gefallen, sondern frei (S. 13). Das widerspricht den historischen Fakten, die der Zuschauer/Leser sofort identifiziert, da der Name Mehmeds des Eroberers gefallen ist, aber

sive Gewalt ist ein Charakteristikum der gesamten Frühphase des dramatischen Dimitriadis.<sup>255</sup>

auch der Weigerung von Anastasia, die diesen Auftrag nicht ausführen wird. Die Leidenschaft des Bettgenossen wird noch größer. Dies würde der Tatsache entsprechen, daß ihr Mann als Historiker tatsächlich ein Bewunderer der Größe von Byzanz gewesen ist (was der Zuschauer allerdings erst sehr viel später erfährt). Doch diese Hypothese wird durch die nächsten Worte falsifiziert: *Hier ist er. Ich habe ihn ihnen gebracht. Er ist tot. Er kann nicht mehr in Konstantinopel einmarschieren. [...] Er wird nicht auf dem Marmorthron der Kaiser von Byzanz sitzen. Der Halbmond wird nie regieren. Gerettet ist Europa. Gerettet ist die Welt.* Das kann nicht mehr an diesen Mann gerichtet sein (der übrigens sehr positiv auf die Nachricht reagiert). In der Folge wird deutlich, daß die Worte an den Kaiser Konstantinos Palaiologos gerichtet sind (S. 14). Aber es ergeben sich neue Rätsel: sie habe ihn mit der Pistole getötet, die Leiche sei noch blutig, aber sie werde sie waschen (das wird später im Stück verständlich). Warum er ihr nicht ihren Mann zurückgibt; er hätte es versprochen, wenn sie den Mehmet töte. Die Königin der Städte sei gerettet. Byzanz werde weitere tausend Jahre leben. Jetzt solle er ihr den Theophilos geben (S. 14). Die Nennung des Namens stellt einen Zusammenhang her. Kurz darauf erfahren wir, daß es sich um ihren Mann handelt. Da beginnt der enthusiastische Bettgenosse sie zu würgen. Er gehöre ihr, sie wolle ihn zurück – und ruft wiederum Theophilos, so als ob sie zu ihm spreche. Die Identität zwischen dem Mann über ihr und ihrem Ehemann bleibt offen. An dieser Stelle ruft auch die auftretende Fotini die Anastasia. Die träumt aber weiter und ruft: *Er gehört mir, mir!* Fotini ruft lauter ihren Namen, da verschwindet der Mann, und die Träumende ruft: *Geh nicht weg!* Damit sind Ehemann, Theophilos und der würgende Liebhaber identifiziert. Fotini ruft neuerdings. Die Träumende: *Ich komme auch.* Das ist mehrdeutig: Traumwirklichkeit und Bühnenaktion überschneiden einander; das spätere Zuschauerwissen kann den Worten noch eine andere Bedeutungsdimension geben, denn es handelt sich um einen Toten: daß sie ihm in den Tod folgen will (sie war es, die ihn umgebracht hat). Es folgen mehrere Rufe im Traum (*Warte auf mich, ich komme*), der Zwischenruf der Fotini (*ich bin gekommen* – in Bezug auf das vorherige *ich komme*), *der Brief...* (zeigt ihrer Schwester einen Brief vor), Anastasia wiederholt mechanisch im Traum: *der Brief...* (und noch zweimal, bis sie aufwacht, S. 15-16). Der Traum ist letztlich eine Collage von

Gedankenbruchstücken und Gefühlen (tatsächlich will sie aus dem Dienst des Fernazis/Kaiser austreten, Gewissensbisse, ihren Mann umgebracht zu haben, der nichtwirkliche Tod des Mehmet kann vielleicht als ein Wunschgedanken interpretiert werden, ihrem historisch bewanderten Mann eine gute Nachricht zu bringen, daß ihr Fernazis versprochen habe, ihren Mann zurückzugeben, eröffnet mehrere mögliche Auslegungen: Falsifizierung, da er doch tot ist, Wunschdenken, oder aber auch die Möglichkeit, daß Fernazis vielleicht die Fähigkeit hat, Wunder zu wirken – auch das wird im Falle der Heilung von Poupées Blindheit offengelassen – und den Toten wieder ins Leben zurückruft), die allerdings erst sehr viel später als Interpretationsmöglichkeiten erkannt werden können, ohne daß jene Eindeutigkeit zustandekommt, die so charakteristisch ist für die *detective story*. Traumatmosfera, die Aktion eines Toten und der reale Bühnenauftritt einer lebendigen Person überkreuzen sich in diesem fragmentarischen Dialog, der dem Zuschauer/Leser gleich eine ganze Reihe Aufgaben stellt, die er in der Folge zu lösen hat, wo neue Dilemmata auf ihn warten. Mit dieser fragmentarischen, punktuellen und widersprüchlichen Informationsvergabe stimuliert der Autor das Zuschauerinteresse, das allerdings bis zum Schluß nicht ganz befriedigt wird, im Gegensatz zum Kriminalroman und der vollständigen Ausleuchtung des Bühnenkosmos in einem konventionellen Drama. Das Gewirr von halben Informationen bzw. der dosierten Informationsverweigerung und den polysemischen Interpretationsmöglichkeiten, die im Zuschauergedächtnis gespeichert werden müssen, um ihre Lösung zu finden, verunsichert den überforderten Leser, wenn die Methode in surrealistischer Weise auf die Spitze getrieben wird und Kausalzusammenhänge überhaupt nicht mehr erkennbar sind. Dimitriadis spielt das Spiel der Dosierung der Informationsvergabe in einer forcierten Weise, die die traditionellen Dramentechniken übersteigt, ein bedeutender Teil der offenen Fragen wird allerdings doch einer Lösung zugeführt, auch wenn diese jenseits der Zuschauererwartungen und dem Vorstellungshorizont eines Durchschnittslesers liegen; doch die Verwirrungsstrategien der Postmoderne sind inzwischen Allgemeingut geworden. Auf der anderen Seite wird Anastasia tatsächlich den Mehmet mit der Pistole töten, nämlich ihren eigenen Sohn.

<sup>255</sup> D. Tsatsoulis, «Οι τόποι ως δρώντα βίαιων εκδικητικών επιτελέσεων. Από το δράμα στο

Die poetische Erzählung der Fotini gibt das Bild einer Totalkatastrophe (*Wir kommen vom Tod. / Das Leben dort ist nicht mehr*).<sup>256</sup> Erst auf den Einladungs-Brief von Anastasia hin hätten sie sich entschlossen, nach Konstantinopel zu kommen. Aus dem Kühlschrankschrank erscheint Fernazis, nackt und schmutzig, Anastasia reinigt ihn mit dem Wasserschlauch.<sup>257</sup> Der Kaiser betrachtet den Himmel und sagt: *Halbmond*. Es folgt die Ankleidezeremonie, die ebenfalls bis ins Detail beschrieben ist (20-22). *Eine weitere Nacht der Belagerung*. Es folgt ein langer Monolog (22-24), der voll ist von rätselhaften Tautologien und ihrer Variation: es ist die Rede von der letzten Nacht der zweimonatigen Belagerung, die auch die erste sei, daß er etwas erwarte und das sei das einzige woran er denke (die Menschenopfer, die ihm Anastasia bringt), daß er Darios Fernazis sei<sup>258</sup> aber gleichzeitig Konstantinos Palaiologos, dem die Geschichte übertragen habe, diese Stadt gegen den Islam zu verteidigen, und endet damit, daß er ihr den Auftrag gibt, noch vor dem letzten Generalangriff den Mehmet mit der Pistole zu erschießen; dann würde er ihr auch ihren toten Mann zurückgeben (das Wie bleibt offen). Diese mäanderförmige Rede- und Denkform in Kurzsätzen, die in Wiederholungen und mit minimalen Veränderungen eine verlangsamt Denkprozeß und gebremsten Gedankengang beschreiben, ist in vielen späteren Werken von Dimitriadis wiederzufinden. Anastasia weigert sich. Sie will nicht.- Natürlich, den gut beschützten Mehmet zu töten sei unmöglich; also werde die Belagerung weitergehen. Mehmet werde niemals sterben, und nichts habe sich für ihn selbst geändert. Diese Gedankensprünge ins genaue Gegenteil sind für den Zuschauer schwer nachzuvollziehen.

Anastasia versucht, Fernazis ihre Schwester vorzustellen, doch dieser ist in seinem Erwartungsrausch gefangen, was sie ihm heute gebracht habe (geknebelt? noch lebendig? – es geht um die nächtlichen Menschenopfer, mit denen er sich in den Kühlschrankschrank einsperrt).<sup>259</sup> Als es endlich zur Vorstellung kommt, fragt er sich, was er denn mit Frauen anfangen soll, noch dazu lebendigen. Der Zuschauer denkt an homosexuelle Nekrophilie oder Nekrosylie (Leichenschändung), obwohl dies noch nicht ausgesprochen wird, der Regisseur denkt folgerichtig an Kannibalismus,<sup>260</sup> doch im Gespräch mit ihm weist Dimitriadis darauf hin, daß es

δρόμο» [Orte als Akteure gewaltsamer Racherituale. Vom Drama zur Straße], *σημνή* 4 (2013), S. 118-143.

<sup>256</sup> Hungernde, Scharfschützen, Blut, die Wälder verheizt, schmutziges Trinkwasser, fehlende Medikamente, Hinschlachten, Verbrennen der Ernte usw., bloß in der Nacht seien sie gewandert, zwei Monate lang, jetzt seien sie hier und gerettet (S. 17-18).

<sup>257</sup> Diese ritualhafte Erscheinung wird in einer überlangen Bühnenanweisung bis ins Detail beschrieben: Aufleuchten einer Lampe am Kühlschrankschrank und Glockengeläute wie eine Sirene, Anastasia zieht sich eine Plastikschrürze an und Gummistiefel, öffnet den Wasserschlauch usw. (S. 19-20).

<sup>258</sup> *Ich bin Darios Fernazis. Und ich werde Darios Fernazis sein, solange ich Darios Fernazis bin. Ich bin der ich bin* (S. 23).

<sup>259</sup> Der Kurzdialog ist ein gutes Beispiel für die parallele Monologizität einer Dialogsituation ohne wirkliche Kommunikation: *F[ernazis]: Das - ist es fertig? A[nastasia]: Meine Schwester ist gekommen.- F: Ich frag dich nach diesem. Wo hast du es? - A.: Sie ist mit ihrer Tochter. - F: Es gefällt mir, daß du es mir versteckst...* (S. 25-26). Er zittert voll Erwartung wie beim ersten Stelldichein.

<sup>260</sup> Siehe S. 118 des Gesprächs mit Lazaridis. Dort finden sich auch Zusatz-Monologe, die Dimitriadis für die Vorbereitung der Aufführung geschrieben hat. Im speziellen Erläuterungs-

sehr schwierig ist, auf alles eine rationale Antwort zu geben, oder überhaupt eine Antwort (120); und an anderer Stelle: die Meinung des Schriftstellers hat nicht die Bedeutung, die ihm gewöhnlich zugelegt wird (150), denn das Werk schreibt sich mehr oder weniger selbst und ist auch für den Autor ein Selbsterkennungsprozeß (170).<sup>261</sup> Daß die Bedeutungsambivalenzen nur teilweise aufgelöst werden (der Kühlschrank als Hagia Sophia, Kaaba; das Heilungswunder der Blindheit von Poupée),<sup>262</sup> ist gerade in diesem Stück gut zu analysieren (dasselbe gilt für die mehrfachen Transformationen der Identität). Die nachhaltige und bleibende Rätselhaftigkeit und die Offenheit für verschiedene, auch widersprüchliche Interpretationen gehört zu den ästhetisch konstanten Postulaten der postmodernen Literatur und ihrer Rezeption und befindet sich am informationstheoretischen Gegenpol des Kriminalromans, ebenfalls wie ein analytisches Drama angelegt, wo jedes Detail am Schluß seine rationale Erklärung finden muß.

Man legt die kleine Poupée schlafen und erklärt ihm die Zusammenhänge. Anastasia habe ihre Schwester mit einem Brief verständigt zu kommen; Fernazis sei diesmal so lange im Kühlschrank geblieben wie noch nie.<sup>263</sup> In dieser Zeit habe sie immer denselben Traum gehabt (Anfang); sie habe ihm nichts gebracht, weil sie ihn verlassen werde. Das könne sie nicht tun, solange sie keinen Ersatz für sich gefunden habe. So sei es bisher gewesen. In einem Monolog gibt er zu, daß er nicht selber töten könne, sie bringe ihm das was er braucht; er sei allein, allein mit seinem Gehirn.<sup>264</sup> Fotini hat sich genähert und er richtet das Wort an sie: wo finde er nun Ersatz? Weinend gibt er zu, daß der Kaiser von Byzanz nicht in der Lage sei, sich selbst zu versorgen. Ein Kaiser müsse töten können. Er könne es nicht. Deshalb sei er bloß ein gewisser Darios Fernazis. Warum Sorge Anastasia nicht für ihre Nachfolge wie alle Vorgängerinnen? Wahrscheinlich sei sie zu Mehmet übergelaufen und wolle seinen Ruin. Es folgt eine umfangreiche Passage paralleler Monologe zwischen Farnezis und Fotini (33-36): Fotini zitiert Sätze aus ihrem Fluchtbericht, beide kommen einander immer näher, bis der Kaiser ihre Knie umfaßt und sie sich wieder entfernt; eine ähnliche Bewegung machen auch die Inhalte seiner Worte: die Frauen seien immer das Ende (mit Kassiani-Zitat), An-

monolog des Fernazis über seine Kühlschrankaufenthalte hat der Autor diesen Punkt offengelassen (S. 121). Der Zusatz-Monolog spricht von Schlafenden, deren Schlaf für ihn Selbsterkenntnis bedeutet, Leben; sie sprechen im Schlaf, der eine antwortet dem anderen, sie sprechen miteinander, er identifiziert sich mit ihnen usw. (S. 121-123). Von Kannibalismus ist da eigentlich nicht die Rede (das widerspricht der späteren Information, daß er nichts zu essen habe, wenn Anastasia geht S. 33). Die Erscheinung von Fernazis an der offenen Eiskastentür (schlammig, nackt) widerspricht einer solchen Interpretation zum Teil. Es bleibt freilich die praktische Frage, wo die vielen Leichen geblieben seien. Aber

Schlüssigkeit ist nicht die Sache der postmodernen Dramatik.

<sup>261</sup> Aus solchen Gesprächen lerne er mehr über sein Werk. Für den Autor ist es freilich leichter, Informationslücken offenzulassen und die Interpretationsmöglichkeiten in keine bestimmte Richtung zu lenken, doch der Regisseur muß seinen Schauspielern gewisse Richtlinien vermitteln, wie eine Rolle anzulegen sei.

<sup>262</sup> Dazu noch später.

<sup>263</sup> Deshalb wisse er nicht davon. Dort herrscht eine andere Zeit. Immer wenn er herauskomme, sei es der 29. Mai 1453.

<sup>264</sup> Vgl. *Kataloge* 4.

fang und Ende; die Stadt werde fallen und er habe nichts zu essen. Es genüge ihm nicht Kaiser zu sein, er müsse in den finsternen Abgrund steigen, in den Schlamm der Leiber, die Geschenke der Augen und Lippen. Er kniet vor Fotini als Kind und bittet die Mutter um Geschenke; sie solle ihm helfen, er könne das Bild nicht vergessen, von Frau und Mann im Bett und das Blut.<sup>265</sup> Sie solle die Arbeit übernehmen. Den byzantinischen Kaiser hätten alle Großmächte verlassen, sogar der Papst. Sie solle die Stadt aus seinem Hirn nehmen. Solle er an den Fleischerhaken des Mehmet hängen und von seinen Soldaten gefressen werden? Fotini hat sich wieder entfernt. Da verstößt er die herzlose Mutter und ermannt sich: als letzter Kaiser, letzter Grieche und letzter Europäer, umgeben von Ruhm und Ehre gehe er in seiner letzten Nacht die Mauern inspizieren und dem Heer vor der Entscheidungsschlacht Tapferkeit einzuflößen.<sup>266</sup> Es sei an dieser Stelle erwähnt, daß in dem gesamten Stück jegliche Rufzeichen und andere Interpunktionsformen, die die Schauspielerinterpretation unterstützen könnten, jenseits einer vollkommen konventionellen Satzzeichengebung, vermieden werden.

Die Einleitung in die zentrale Szene zwischen den beiden Schwestern macht die Widerscheinung des toten Theophilos Dragazis (genauso gekleidet wie der unbekannte Mann im Eingangstraum der Anastasia): in einem Monolog stellt er sich selbst vor, gibt bekannt, daß er sein Leben mit dem des Vaterlands identifiziere und belauscht das nun folgende Gespräch der Schwestern,<sup>267</sup> das auch für den Zuschauer die entscheidenden Informationen bringt. Fotini erklärt, sie kommen aus einem Gebiet, wo Bürgerkrieg ausgebrochen sei, aber was sei das hier und wer sei dieser Kaiser? Und was soll dieser Kühlschranks? Anastasia erläutert in tautologischen Wendungen, daß dies die Hagia Sophia sei (sie könne eintreten und beten), sie befinde sich in Konstantinopel (in einem unglücklichen historischen Augenblick, da die Stadt von Stunde zu Stunde eingenommen werde)

<sup>265</sup> Es bleibt an dieser Stelle offen, ob das traumatische Kindheitserlebnis den Geschlechtsverkehr betrifft, oder ein Gewaltverbrechen.

<sup>266</sup> Der Übergang von der Erinnerungsszene und die Hilferufe an die Mutter zu seiner Identität als Kaiser von der Entscheidungsschlacht ist interessant. Nach seinen Worten antwortet Fotini, mechanisch Zitate wiederholend aus ihrem Anfangsbericht: *Ich und Poupée, Ich und Poupée*. Fernazis, wiederholt nach einer Pause und noch auf den Knien: *Die Poupée. Die Poupée. O, ja, die Poupée. Meine Poupée. Meine Poupée*, so als ob ihm eine Idee gekommen sei. Er erhebt sich: *Nichts ist verloren. Die Göttliche Vorsehung hat vorgesorgt. Die Hilfe ist gekommen*. Er blickt auf das Bett, wo Poupée schläft, neben ihr Fotini: *Du hast das, was du brauchst. Es ist hier* (S. 36-37). Dann beginnt der Hymnus auf sein Kaisertum, die Stadt der Städte und den historischen Au-

genblick. Wieso die kleine (blinde) Poupée wie ein Entsatzheer Hilfe gebracht hat, bleibt dem Publikum rätselhaft. Doch kann es sich um einen Hinweis auf die kommenden Handlungsentwicklungen handeln: daß er mit Hilfe von Poupée Fotini überzeugen kann, den Job von Anastasia zu übernehmen.

<sup>267</sup> In diesem Monolog des Historikers, Patrioten und Bewunderers der Größe des ruhmreichen Byzanz sind deutliche Reminiszenzen an *Ich sterbe als Land* gegeben: sein Leben sei identisch mit dem Leben seiner Heimat und ihrer Geschichte, die er mehr geliebt habe als seine eigene Geschichte; *Ich bin diese Heimat, und spreche und denke / mit meinem Blut, auch wenn mein Blut vergossen ist / auch wenn meine ganze Heimat verloren [vergossen] ist / wie mein Blut vergossen ist* (S. 38). Eine Satire auf die patriotischen Reden der Anhänger der Tradition.

und Fernazis sei der Kaiser von Byzanz. Mehr wisse sie nicht, auch nicht warum sie nicht weggelaufen sei. Sie habe hier ihre Arbeit. Alle Vorgängerinnen haben dasselbe getan: um den Job zu bekommen ihre Männer getötet. Sie habe den unbrauchbaren Theophilos (er selbst wie ein Buch) im Schlaf getötet; auch sie sei vor dem Bürgerkrieg geflohen, zusammen mit ihrem Sohn Romanos; von ihrer Vorgängerin habe sie den Job angenommen, mit dem Jeep in die Stadt zu fahren, Männer zu töten und sie dem Fernazis zu bringen.<sup>268</sup> Ihren Sohn habe sie weggeschickt (*Ein Mensch, der das alles gesehen hat, kann nicht leben* 45). Doch der kommt im nächsten Augenblick hinter dem Jeep hervor. Er habe alles gesehen, was sie getan hat; doch wenn er etwas größer sei, werden er ihr helfen, sie aus der Sklaverei befreien. Da mischt sich der tote Vater ein: Romanos solle die Stadt befreien, sie zur Seinen machen, aber ohne sie zu plündern und zu schänden, in seine Arme werde sie sich ergeben.<sup>269</sup> Sie würden immer zusammenbleiben. Aber Anastasia schickt ihn weg (*Geh weg und lebe. Damit ich nicht fürchten muß, das was ich am meisten fürchte*).<sup>270</sup> Warum sie den Fernazis nicht getötet habe? Sie habe Gefallen an der Arbeit gefunden, Befriedigung, eine erotische Ekstase. Fotini fürchtet, daß sie nun die beiden dem Wüstling übergeben werde. Doch Anastasia berichtet, daß eines nachts die Gewissensbisse gekommen seien, sie habe ihre Arbeit eingestellt und den Brief geschrieben. Es folgt der unerwartete Umschwung, denn nun interessiert sich die Schwester für die Arbeit. Es folgen idyllische Kindheitserinnerungen Anastasias, Fotini erklärt ihr, daß davon nichts geblieben sei: sie habe den Ismail geheiratet, der die Azizé (Poupée) gezeugt habe, ein Gewaltmensch aus einer Familie, die auch ihre Mutter erwürgt und ihren Vater gehenkt habe. Sie habe ihren Mann gehaßt und sich ihm doch hingegeben. Sie hätte ihren Mann töten sollen, nicht Anastasia den Theophilos, einen Heiligen, Aristokraten.<sup>271</sup> Von dem Elternhaus sei nichts mehr geblieben. Ihre Kinder sollen eine bessere Zukunft haben; aber Poupée sehe nur im Schlaf, im Wachen sei sie blind (57).

<sup>268</sup> Wieviele sie getötet habe? *Etwas was kein Ende hat, hat auch keine Zahl* (S. 44).

<sup>269</sup> Die Personifikation der Stadt (im Griechischen weiblich) hat eine lange Tradition in der Literaturgeschichte. Vgl. z. B. die Personifikation von Candia (Chandax, Heraklion) im Kretischen Krieg von Tzane Bounialis 1668 (T. Markomichelaki, *Εδώ, εις το Κάστρον της Κρήτης... Ένας λογοτεχνικός χάρτης του βενετσιάνικου Χάνδακα* [Hier, in der Burg von Kreta... Eine literarische Karte des venetianischen Candia], Thessaloniki 2015, S. 163 ff.). Dies ist derart formuliert, als ob ein ödipaler Mutterzest dahinterstehe. Tatsächlich verspricht Romanos seiner Mutter, das sie bis ans Lebensende zusammenbleiben würden, er würde ihr alles geben was sie braucht (S. 47).

<sup>270</sup> Auch ihn zu töten. Genau das wird aber zum Schluß passieren. Ob sie neben ihrem Mann und

den vielen anderen Männern auch den Romanos getötet habe, hat Fotini schon früher gefragt (S. 45), worauf die Antwort erfolgte: *Nein, nicht den Romanos. Den Romanos habe ich weggeschickt*. Nun, in der Szene mit dem Sohn, schickt sie ihn mehrere Male weg, er soll gehen, sie vergessen. Er sei nicht hier. Der aber besteht darauf, daß er wiederkommen werde und verschwindet hinter dem Jeep. *A[nastasia]: Du bist nicht hier, du bist nicht hier.- F[otini]: Wo ist er? Wo ist er?- A.: Er ist nicht hier.- F.: Den hättest du töten sollen* (S. 48). Noch klingt die Angst in den gleichen Formulierungen weiter, sie könnte auch ihren Sohn töten, doch inzwischen ist bereits Fernazis gemeint. Solche Übergänge intensivieren das Gefühl der gleitenden Identitäten, die ein Grundkonzept dieses Werk darstellt.

<sup>271</sup> In den Zusatzmonologen im Gespräch mit Lazaridis gibt es auch eine Rede von Theophilos

In diesem Augenblick kehrt Fernazis von seiner Inspektion zurück und berichtet ausführlich; ob Poupée immer noch schlafe?<sup>272</sup> In die Rede an die Soldaten mischen sich Kindheitsbilder von Mann und Frau im blutigen Bett, die diesmal deutlicher werden: der Mann tötet die Frau, und er als Kind liegt daneben im Bett.<sup>273</sup> In das verbale Delirium mischen sich auch die Bitten an die Mutter, dann jedoch erwache er aus dem nächtlichen Alptraum, der Tag erwache – und mit dem erwachenden Tag erwacht auch Poupée. Die dynamistisch-animistische Vernetzung von Ereignissen, Worten und Dingen in einer Art «analogischen Magie» (Frazer)<sup>274</sup> der Entsprechungen durchzieht das ganze Werk und verdichtet es zu einem unerklärlichen Gebilde, das rational oder realistisch kaum zu analysieren ist. Wie im Traum die Dinge ineinander übergehen, Identitäten und Rollen gleitend und vertauschbar sind, Verwandlungen und Metamorphosen jeden Augenblick in plötzlicher oder auch sukzessiver Form vor sich gehen können, so entwickelt sich hier die seltsame «Handlung» in ein Traumspiel von geheimen Beziehungen, die bezuglose Dinge, Worte und Bilder miteinander verklammern, welche aber in unentrinnbarer Quasi-Logik auf ein Ziel hinsteuern, das das Hauptmotiv des Werkes ist (und vieler Werke von Dimitriadis): der Tod als gewaltsames Ereignis, aber nicht unbedingt als Ende des ungelebten Lebens (die Toten erscheinen, sprechen und handeln), sondern als Höhepunkt des Lebenstriebs des Mordenden.

Dieser Rhythmus von Töten und Sterben beschleunigt sich nun (im zweiten Teil) mit dem Erwachen der Poupée. Im Traum hat sie Eis gesehen, ihr ist kalt. Fotini erklärt ihr, daß sie weitergehen werden, ein neues Leben beginnen; für sie ist es dasselbe, denn sie sehe nicht. Warum habe ihre Mutter sie nicht gleich nach der Geburt weggeworfen, ein Kind das nicht sehen kann? Sie will sterben.<sup>275</sup> Fernazis mischt sich ein; mit den Augen müsse irgendwas geschehen. Anastasia versucht das zu verhindern. In Versform fühlt sich Fernazis in das Drama einer Mutter eines blinden Kindes ein. Leben ohne Licht sei das Leben eines Toten. Immer noch glaube sie an die Möglichkeit eines Wunders. Trotz der Ablehnung ihrer Schwester beginnt sich Fotini zu interessieren. Sie habe nichts zu verlieren. Das Wunder hat aber seinen Preis: nachdem sie sehend geworden sei und sich an der Welt erfreut habe, müsse ihre Mutter sie töten. Das ist die teuflische Logik des Dienstvertrags, um bei Fernazis eingestellt zu werden. Nun prallt zwischen

an Anastasia, daß sie ihre Heimat töte so wie sie ihn getötet habe (S. 137-138).

<sup>272</sup> Auch dieser Hinweis, daß Fernazis mit dem blinden Mädchen etwas vorhabe, bleibt für den Augenblick rätselhaft.

<sup>273</sup> Hier bieten sich nun psychoanalytische Erklärungsmöglichkeiten für seinen androphilen Kannibalismus an (Racheakt an der Vaterfigur), doch bleibt dies Spekulation, da die Identitäten in diesem Stück schwach ausgeprägt sind, die

zwischenmenschlichen Beziehungen eher assoziativen Verklammerungen folgen als einem entwicklungspsychologischen Kausalmodell. Dieser gewisse Erklärungszwang ist auch im Gespräch mit Lazaridis zu beobachten, entspricht aber nicht der interpretationsoffenen Polysemie der Literaturwerke von Dimitriadis.

<sup>274</sup> J. G. Frazer, *The golden bough*, 1922.

<sup>275</sup> In ihrer Klagerede sind einige Grundgedanken des Dimitriadischen Werkes angespro-

den Schwestern Gegenargument auf Gegenargument.<sup>276</sup> Ist es besser ein lebender Toter (blind) zu sein, oder zum erstenmal das Licht zu sehen und dann zu sterben?<sup>277</sup> Doch die Auseinandersetzung nimmt eine andere Wendung: da sich die Schwestern nicht einigen können, wird Poupée gefragt, die ohne zu zögern die Heilung ihrer Blindheit bevorzugt. Da schreitet Fernazis zur Tat: mit Erde und Speichel formt er eine Art Schlamm, mit dem die Augen der Kleinen bestrichen werden;<sup>278</sup> vorher fragt er sie jedoch, ob sie daran glaube, sehen zu können, wenn sie die Augen öffne. Die Antwort ist positiv. Und weiters: ob sie in der Lage sei, auch die anderen glauben zu machen, daß sie wirklich sehe. Auch dies wird bestätigt, und die Wunderheilung nimmt ihren Lauf. Die zweite Frage freilich wirft ein Licht des Zweifels auf all das Kommende; Anastasia z. B. glaubt nicht an das Wunder, doch gibt es auch Gegenargumente. Dimitriadis gibt ein weiteres Beispiel eines «offenen Interpretats», ein Problem, das der Zuschauer nicht lösen kann und bis zum Schluß in der Schwebelage bleibt. Das ästhetische Wollen des Autors stellt dem Leser gemäß seines Informationsstandes unentscheidbare Dilemmata der Interpretation, die man nur als solche hinnehmen kann, als Strategien der Informationsverweigerung, und das «Verstehen» und «Erkennen» hintanzustellen muß, um die Rätsel ungestört genießen zu können.

Für eine Weile ist die Frage, ob Poupée sieht oder nicht, der Zentralpunkt der Aufmerksamkeit von Zuschauer und Autor. Die Kleine bricht in Weinen aus wie auch ihre Mutter und läßt sich umarmen. Dann beschreibt sie, was sie alles sieht. Anastasia öffnet ihr den Kühlschrank; sie solle beschreiben, was sie drinnen sieht. Fotini ist überglücklich; Anastasia fragt sie mit Nachdruck, was sie nun machen werde (sie hat ja versprochen, die Kleine zu töten) und rät zur Flucht. Fotini glaubt nun an einen guten Gott (die Theodizee wird dahingehend gelöst, daß wenn Gott nicht gut sei, es ihn gar nicht gäbe). Poupée kommt aus dem Eis-

chen: das Unglück der Geburt. Das Mitglied mit dem Menschen hat sich in der Nicht-Geburt zu äußern. *Damals als du mich geboren hast, hättest du mir das Gute antun sollen, mich aus dem Leben zu nehmen, das ist die größte Wohltat, das hättest du mir antun müssen* (S. 61). Die Zeit heilt nicht, sondern der Schmerz wird nur größer.

<sup>276</sup> Dimitriadis ist ein großer Meister dieser fast juristisch geführten Streitgespräche, die zwei überzeugende Logiken entwickeln, die sich in ihrer Antinomie letztlich *ad absurdum* führen.

<sup>277</sup> Fernazis trägt Fotini den Posten an. *A[nastasia]: Das kannst du der Poupée nicht antun. - E.: Sie soll nicht ihr Licht sehen? - A.: Und was machst du nachher? - F.: Sie soll blind bleiben? - A.: Sie wird leben. - F.: Ein Blinder lebt nicht. - A.: Das Leben ist immer ein Leben. - F.: Nein, das Leben ist nicht immer Leben. A.: Das Leben, welches auch immer, ist immer*

*Leben. - F.: Das ist kein Leben, in der Finsternis, nur im Licht. Ich will, daß dieses Kind das Licht sieht* (S. 67). Ob sie nicht müde geworden, sei, die Scheußlichkeiten dieser Welt zu sehen? Fotini versteift sich allerdings. Der Krieg habe tiefe Spuren in ihr hinterlassen, nun wolle sie alles. – Von einem phantasierenden Menschenfresser, der sich einbildet, von Mehmet belagert zu werden? Dies verursacht einen lyrischen Anruf an den Herrn aus dem Munde von Fernazis, die Stadt zu retten. Fotini hat inzwischen in den Kühlschrank gesehen, aber vor dem Geruch die Flucht ergriffen. – Anastasias Haltung ist inkonsequent: während sie vorher ihrer Schwester versichert hatte, daß dies wirklich Konstantinopel sei und der Kühlschrank die Hagia Sophia, leugnet sie all dies nun vor der Gefahr, daß Fotini Poupée töten könnte.

<sup>278</sup> Die Heilung des Blindgeborenen aus dem Johannes-Evangelium (Joh. 9,1-39).



kasten und beschreibt in einem lyrischen Ausbruch die Großartigkeit der ersten Kirche der Orthodoxie mit vielen Details. Nun lebe sie und spüre das Leben in sich. Mutter und Kind tanzen und lachen. Doch dann kommt die Wende: nun müßten sie ihr Versprechen einlösen. In juridischer Spitzfindigkeit entwickelt die Kleine eine pseudologische Argumentation, daß man ein Geschenk nicht zurücknehmen könne, daß ein Geschenk nicht auf dem *do-ut-des*-Prinzip beruhe und daß sie dem Fernazis gar nichts schulden. Die hintergründigen Motivationen von Fotini kommen nun langsam ans Licht; um ihr den Entschluß zu erleichtern, zählt Fernazis auf, was sie alles ihr Eigen nennen werde, wenn sie den Job annehme (eine lange Liste, die halb Europa umfaßt). Anastasia kommentiert sarkastisch; die Kleine beginnt sich zu fürchten, und erklärt, daß sie gelogen habe, sie sei weiterhin blind. Fotini beginnt zu suchen, wo der kommende Dienstherr das alles versteckt habe, doch unter dem Bett findet sich nur ein Schulheft von Romanos mit seinem letzten Aufsatz.<sup>279</sup> Doch die Begierde ist nun einmal geweckt: Fotini zieht die Kleine zum Bett, die schreit nach Ismail um Hilfe, sie schlagen einander, die Kleine besteht auf ihrem türkischen Namen (Aziza, französisiert Azizé), sie gehöre dem Ismail, zuletzt auf Türkisch,<sup>280</sup> Fotini wirft sie auf Bett, setzt sich auf sie und würgt sie, bis sie sich nicht mehr rührt. Fotini ist in den Dienst von Fernazis eingetreten.<sup>281</sup>

Dann tritt das Werk in seine Endphase. Die ist wiederum eingeleitet durch das Erscheinen des toten Theophilos: während Anastasia im Schulheft von Romanos liest, äußert ihr ermordeter Mann die Furcht vor dem, was nun kommt, das schmerze mehr als seine eigene Ermordung.<sup>282</sup> Der Fall von Konstantinopel

<sup>279</sup> Auf diesen wird dramaturgisch einige Bedeutung gelegt, denn er kommt am Schluß des Werkes wieder vor. Der kleine Romanos fürchtet sich vor dem Leben und den Menschen. Nur bei seinen Eltern finde er Frieden und Sicherheit, im Blick seiner Mutter. Er würde mit ihnen zusammen bleiben bis ans Ende des Lebens (S. 86-87).

<sup>280</sup> *Kahr olsun, Kahr olsun* – Mögen [die Nicht-Muslime] verflucht sein.

<sup>281</sup> Überraschend sind ihre ersten Worte nach dem Kindesmord: *So mußte alles geschehen. Nur eine wahre Mutter hätte das getan, was ich getan habe* (S. 88). Das provokante *statement* entspricht allerdings einer Maxime des Weltbilds von Dimitriadis: eine wirklich liebende Mutter bringt keine Kinder zur Welt, und wenn, dann ist der frühe Tod die Rettung, ein Akt des Mitleids und der Liebe. Doch in diesem Kontext hat die Sentenz eine bemerkenswerte Dialektik: dasselbe hatte auch Poupée von ihr gefordert, da sie blind zur Welt gekommen ist; doch nun ist sie sehend geworden, so glaubt zumindest Fotini, und freute sich aufs Leben; der Haß auf Ismail und

die letztlich osmanische Identität der Kleinen sowie die Aussicht auf materielle Sicherheit im Dienst von Fernazis gibt der Sentenz einen sarkastischen Unterton. Es ist allerdings niemals exemplifiziert worden, wie und was der Lohn dieses Dienstes eigentlich ist (Töten zu dürfen als Dienstverordnung?). Die Leiche der Kleinen nimmt Fernazis mit sich in den Kühlschrank. Fotini beschreibt ihre Zukunftsaufgaben, legt sich erleichtert aufs Bett und schläft ein.

<sup>282</sup> Es ist interessant, daß dieser kurze Monolog zugleich als Auftrittsankündigung von Romanos als Mehmet II. dient, eine traditionelle Technik, schon bekannt aus dem antiken Theater, aber dann auf der Einortbühne der Renaissance besonders beliebt ist, auch im Kretischen Theater (Puchner, «Εξοδοί και είσοδοί στην Κρητική και Επτανήσιακή δραματολογία» [Auftritte und Abgänge in der kretischen und heptanesischen Dramatik], *Μελετήματα θεάτρου. Το κρητικό θέατρο*, S. 65-108). *Das Schlimmste / ist, daß das Schlimmste noch nicht gekommen ist. / Das bereitet sich vor. / Ich sehe es. Es ist da. / Ich erschrecke vor dem, was ich sehe. / Hier* (S. 90).

durch Mehmet dem Eroberer, der nun in der Gestalt von Romanos auftritt. Der historische Augenblick ist da. Er öffnet die Tür des Kühlschranks und ruft Fernazis als Konstantinos Palaiologos heraus.<sup>283</sup> Der Kaiser erscheint mit der nackten Poupée in den Armen; er habe ihr nichts angetan.<sup>284</sup> Mehmet fordert Gehorsam und schildert in einer wortgewaltigen Rede die Zerstörung der Stadt (91-95).<sup>285</sup> Er fordert den besiegten Kaiser auf, sich anzukleiden. Fernazis will Zeit gewinnen, aber er gehorcht. Er schlägt dem Eroberer verschiedene Aktivitäten vor, da sie nun allein seien in einem historischen Moment. Romanos erschießt ihn.<sup>286</sup> Dann wendet er sich an seine Mutter: auch für sie sei er als Eroberer gekommen. Der ödipale Untergrund wird nun deutlicher. Fotini schleift den Toten in den Kühlschrank. Unter seiner Herrschaft werde dieser immer voll sein. In einer weiteren Rede drückt er seine Bewunderung aus für dieses technische und ästhetische Wunderwerk (99-101).<sup>287</sup> Er setzt sich auf den Marmorthron des Kaisers, bewundert seine Gewalt, bewundert seinen Körper, schwört, daß er Ordnung schaffen werde.<sup>288</sup> Als Eroberer werde er seine Mutter glücklich machen. Er beginnt sich auszuziehen, sie gibt ihm das Schulheft und er beginnt zu lesen (vgl. wie oben), sie umarmend. Bei der Stelle angekommen, wo der Aufsatz davon spricht, daß sie immer zusammen sein werden und er sich mit Tränen in den Augen Anastasia zuwendet, erschießt sie ihn.<sup>289</sup>

<sup>283</sup> Der große historische Augenblick wird durch kleine erheiternden Noten demystifiziert. Fotini wacht auf, und hält Anastasia vor, das Mehmet nun wirklich sei, nicht nur ein Hirngespinnst des Fernazis. Sie erklärt dem osmanischen Feldherrn, daß ihr Dienstherr beschäftigt sei, er solle ihn später rufen (91). Ein Pistolenschuß in die Luft zerstreut allerdings solche Bedenken.

<sup>284</sup> Das ist eine fragmentarische Information mit vielen Auslegungsmöglichkeiten. Die natürliche Frage nach dem Warum hat verschiedene possible Antworten: die Zeit war zu kurz, er verzehrt ja nur Männer, er hat Poupée geschont, weil sie seine Rettung war in einer Situation, wo er völlig allein und ohne Nahrung geblieben wäre, weil sie noch ein Kind ist usw. Der Kannibalismus ist im Theaterwerk des Autors an sich ein Liebesakt, hat aber auch ambivalenten Charakter. Der Dramatiker braucht schließlich Poupée noch für den Schlußeffekt des Stückes. Die Leiche wird Fotini übergeben, die sie aufs Bett legt.

<sup>285</sup> Das eindrucksvolle Finale besteht diesmal nicht aus spektakulären Bühnenaktionen, sondern aus rhetorisch-poetischen Reden, die Dimitriadis als bedeutenden Bühnendichter des Gegenwartstheaters von hoher verbaler Eloquenz ausweisen. Dieses Element tritt in diesem Werk deutlicher hervor als den vorangegangenen. Mehrere byzantinische Historiker haben

schließlich die Einnahme von Konstantinopel detailliert geschildert.

<sup>286</sup> *Ich habe das Übel für tausend Jahre gebunden* (S. 98). Eine provokative Prophezeiung für die Zukunft aus dem Munde eines Osmanen.

<sup>287</sup> Seine Beschreibung allerdings paßt eher auf die Kaaba in Mekka: *Schau ihn an* [den Kühlschrank]. / *Ist er nicht unwahrscheinlich? Ist er nicht vollkommen? / Ist er nicht ein unvorstellbares Kunstwerk? / Glatt. Leuchtend. Unnahbar. Unvergänglich. Göttlich. / Das größte Wunder der Welt. Das Haus Gottes. / Ein unzerbrechlicher Stein. Ein ewiger Würfel...* (S. 100). Als Muslim hat sich auch das religiöse Zentrum für ihn geändert.

<sup>288</sup> Wortspiele mit Bedeutung gehören zu den rhetorischen Lieblingsfiguren von Dimitriadis. *Die Körperkraft [ῥώμη] meiner Rasse, / dieses neue Rom [Ῥώμη], / wird das Blut in den Adern wiederbeleben / dieser kranken Welt* (S. 102). Es geht um eine Anspielung auf die Reichsmystik von Byzanz als zweitem Rom «und ein drittes werde es nicht geben» (vgl. E. v. Ivánka, *Rhomäerreich und Gottesvolk. Das Glaubens-, Staats- und Volksbewusstsein der Byzantiner und seine Auswirkung auf die ostkirchlich-europäische Geisteshaltung*, Freiburg-Breisgau 1968).

<sup>289</sup> Sterbend liest er noch aus dem Schulheft: *Romanos Dragazis. Schüler der sechsten Volksschulklasse* (S. 103). Er kehrt gleichsam zu seiner alten Identität zurück.

Mit dem Triumphschrei *Ich habe den Mehmet getötet. Mehmet ist tot* (103) kehrt das Werk an seinen Ausgangspunkt zurück. Fotini schleift die Leiche in den Kühlschrank. *Er kann nicht in Konstantinopel einziehen. Er wird die Hagia Sophia nicht erreichen. Die Stadt ist gerettet. Europa ist gerettet* (104). Sie zieht sich mit Hilfe von Fotini die Kleider des Kaisers an und erklärt sich als Konstantinos Palaiologos. Die historische Symbolfigur der griechischen Geschichte hat drei Identitätsänderungen einer mitleidlosen Entheroisierung durchgemacht: ein schmieriger feiger Menschenfresser, ein ödipaler Schulknabe mit Elternabhängigkeit, und schließlich eine professionelle Mörderin, die ihre gesamte Familie umgebracht hat. Aus der Sicht der Entheiligung nationaler Symbole sind die äußerst negative Publikumsreaktionen und Kritikerurteile zu sehen.

In einer langen delirienartigen Rede (104-105) feiert sie ihren Triumph (*Ich bin der purpurne Marmor, die feurige Zukunft*); sie werde tausend Jahre regieren, und nach diesen weitere tausend Jahre, und nach diesen noch viele andere. Und Fotini ergänzt: Jede Nacht werde sie in die Stadt hinuntergehen und Männer töten. Aus eigenem Antrieb. Nicht einen oder zwei, sondern viele und überall, Millionen und Abermillionen. Alle. In einem gleitenden Übergang der Realität erfahren wir nun, das dies die Osmanen betreffe (*dich, Ismail, und dein Geschlecht [...] Das wird dein Ende sein, und für mich mein Anfang*). Allein wird sie das bewerkstelligen, niemand kann sie aufhalten, sie fürchtet sich vor nichts und niemand. Wie eine Art Personifikation des Krieges. Der heimatliebende und geschichtskundige tote Theophilos, eine Art *genius loci* des hellenischen Bosphorus, erscheint zum letztenmal: *Die Worte sind in mir zu Ende. / Es waren ohnehin nur / Worte eines Toten* (107). Das gewaltige Finale der Geschichte des Kriegs mit seinen Ansprachen und Triumphtiraden wird noch mit einer shakespearartigen humorvollen Note versehen. Er nimmt das Schulheft von Romanos vom Boden und drückt es an seine Brust. Anastasia begrüßt das Licht des neuen Tags, die Morgenröte des Triumphs. Sie schließt sich in den Kühlschrank ein. Fotini setzt sich ans Bett, da setzt sich plötzlich die tote Poupée auf und ruft auf Türkisch, starr vor sich hinschauend (also blind): *La ilaha illa-llah, Muhammadun rasul Allah* (108).<sup>290</sup> Noch ein Gespenst mehr und die Auseinandersetzung der Geschichte geht weiter; oder wie immer man diesen Schlußeffekt interpretieren will.

Fünf lebendige Menschen und ein Toter; von den Lebenden überleben nur zwei Schwestern, mit vertauschten Rollen: Anastasia (*anastasis* – die Aufstehung) avanciert von der gedungenen Mörderin zum Kaiserthron, ihre Schwester wird vom Flüchtling zur Angestellten am Kaiserhof und mordet freiwillig wie ihre Schwester; die Jugend ist blind oder unmündig und wird von ihren eigenen Müttern getötet; Fernazis fällt der Geschichte zum Opfer, Theophilos als Hausgeist am

<sup>290</sup> *Es gibt keinen Gott außer Allah, und Mohammed ist sein Prophet.* Beginn der Shahada, des muslimischen Glaubensbekenntnisses.

Bosporus bleibt sprachlos. Die aufgehende Sonne bringt nichts Neues. *Der Anfang des Lebens* ist kein Neuanfang, sondern eine Wiederholung mit anderen Namen. Auch für die Jugend ist es kein Anfang, sondern ein frühes Ende: die Poupée kostet das Licht ihrer Augen und das Leben, Romanos als Triumphator ermannt sich zu den ödipalen Taten, doch das Schulheft zeigt, daß er noch nicht reif dafür ist. Was bleibt, ist der Kühlschrank der Toten, der von allen Anfang war, das «Haus Gottes». Der Menschenfresser Darios Fernazis (der Name aus dem bekannten Gedicht *O Δρακείος* von K. Kavafis) hat zwar scheinbar magische Kräfte, wie der *ogre (drakos)*<sup>291</sup> in den Zaubermärchen, verfügt aber über keine übernatürliche Stärke, sondern als Muttersöhnchen mit traumatischen Erlebnissen nährt er sich von der Kraft anderer Männer.<sup>292</sup>

Es ist wahrscheinlich müßig, die interpersonellen Beziehungen (die intrafamiliären sogar, denn außer Fernazis bilden alle anderen eine Familie) mit psychologischen Konzepten analysieren zu wollen (wie dies z. T. in der beigegebenen Diskussion des Autor mit seinem Regisseur Lazaridis versucht wird).<sup>293</sup> Auch die Namen helfen nicht viel weiter (die alle auf Licht, Auferstehung, Gläubigkeit [Theophilos] und geschichtlichen Ruhm [Romanos] deuten, mit der Ausnahme der französisierten Poupée, das Püppchen, bzw. Aziza als Liebchen). Die Finsternis ist das vorherrschende Element: das Stück spielt in der Nacht, im Kühlschrank ist es stockdunkel; und die Kälte: Poupée, die nicht sieht, friert, träumt von Eis, und der Eiskasten spricht für sich. Es ist eine Welt ohne Natur (Baumstümpfe, nur idyllische Kindheitserinnerungen) und ohne Leben. Mord und Tod als Routine, mit dem Krieg als Hintergrund. Diese fragmentarische Welt zerreißt auch die Familienbande, Restinstitutionen in Phantasie oder Wirklichkeit zermalmen die Personen.

In dieser nicht enden wollenden Alptraumsituation des Tötens als Nahrungsbeschaffung (Fleischkonsum, Tierwelt) verschieben sich die Wirklichkeiten, persönliche und historische. Die Traumwirklichkeit der Eingangsszenen mit ihrer Pantomime mit dem Toten wird zur Bühnenwirklichkeit. Die individuellen Identitäten sind gleitend und verfestigen sich nur temporär zu Persönlichkeiten. Bloß der tote Theophilos als *genus loci* des historischen Geschichtsbewußtseins um die Größe von Byzanz bleibt er selbst, alle Lebenden sind diesem Wechselspiel ausgesetzt, welches alle Widersprüchlichkeiten in Worten, Taten und Situationen deckt. Keiner ist er selbst in einem solchen Leben. Darios Fernazis aus dem histo-

<sup>291</sup> M. G. Meraklis, «Drache und Drake. Zur Herkunft einer neugriechischen Märchengestalt», *Märchenspiegel* 5/2 (1994), S. 5-7, W. Puchner, *Performanz und Imagination in der Oralkultur Südosteuropas*, Wien-Köln-Weimar 2017, S. 415-421.

<sup>292</sup> Man könnte hier das Totemismus-Konzept von Freud einführen, doch (tiefen)psychologische Erklärungsmodelle sind wahrscheinlich fehl am Platz.

<sup>293</sup> Dort finden sich noch weitere Zusatzmonologe, die Poupée betreffen (S. 143-147), die ihre Blindheit rühmt, weil dieses Dunkel ihr eigenes Dunkel sei, ihre eigene Welt, die Sehenden seien die eigentlich Blinden und umgekehrt (Teiresias), und ein Monolog von Romanos (S. 165-167), der sich auf seine Heldentat vorbereitet, um als Triumphator die Mutter für sich zu gewinnen.

rischen Gedicht von Kavafis ist zugleich der letzte Palaiologenkaiser, der Schulknabe Romanos wird zu Mehmet dem Eroberer, Poupée existiert auch als Aziza (Azizé), die Frauen wechseln den sozialen Status: Anastasia wird von der gedungenen Mörderin zum Kaiser von Byzanz, und Fotini von der sorgenden Mutter zur habgierigen Kindesmörderin in kaiserlichen Diensten. Auch die Ansichten der Realität verkehren sich in ihr Gegenteil: Anastasia wechselt von der fraglosen Akzeptanz der historischen Wirklichkeit am Bosphorus zu der Ansicht, daß es sich um Hirngespinnste des Fernazis handelt, Fotini von der traumatisierten Zweiflerin zur Wundergläubigen, schließlich aber in Habgier und Haß zu einer Art Mutter Courage, die ihr Kind aus Habsucht in den Tod schickt.<sup>294</sup>

Fernazis ist freilich der eklatanteste Fall dieser Schizophrenie, die sich allerdings an einem nationalhistorischen Tabu vergeht, denn diese Doppelidentität entheroisiert den letzten Palaiologenkaiser auf geradezu traumatische Art und Weise: der heldenhafte Verteidiger von Byzanz gegen den vordringenden Islam wird in kannibalischer Nekrophilie als homoerotischer Menschenfresser hingestellt, der nicht in der Lage ist, seine Opfer selbst zu töten, sondern sich von Frauen bedienen läßt. Die provokante Entmystifizierung der historischen Symbole ist von seiten des Autor durchaus gewollt und Teil des Konzepts der «belebenden Vergewaltung» der überkommenen Traditionen, die nach seiner Ansicht für das künstlerische Wollen und das neugriechische Kulturleben eine Art Totenbett darstellen, dessen Funktionalität als Platz des Lebens nur durch drastische Eingriffe in die nationale Mythologie wiederhergestellt werden kann. Dieses Konzept hat Dimitriadis in mehreren Interviews und Essays erläutert.<sup>295</sup> Noch betrifft es nicht die altgriechische Mythologie und die Tragödie, doch zu dieser Zeit sind bereits einige seiner späteren Tragödienbearbeitungen und Umdeutungen von mythologischen Stoffen in Arbeit.

Und trotzdem war der Autor von der Reaktion des Publikums und der Theaterkritik auf das Sakrileg der Entheroisierung des Falls von Byzanz schockiert und verbittert<sup>296</sup> und ergeht sich seither in verbalen Angriffen gegen die selbst-

<sup>294</sup> Tsatsoulis schematisiert dieses *shifting of identities* auf die Weise, daß er zu den genannten Identitätsverschiebungen auch Anastasia als byzantinischer Kaiser hinzufügt, während Fotini die Stelle von Anastasia einnimmt (D. Tsatsoulis, «Το θέατρο της στέρησης και της καταστροφής» [Das Theater der Deprivation und der Katastrophe], Nachwort zur Edition der Trilogie *Ομηριάδα* [Homérias], Athen 2007, S. 103-124, bes. 112).

<sup>295</sup> Vgl. den Essayband *Die Sachen-Phantasie* (2007), bes. «Die belebende Vergewaltigung» (1978-81), S. 303-316.

<sup>296</sup> Zu den Angriffen der Kritik auf das Werk und die Vorstellung vgl. *Der Übergang zum anderen Ufer* (2005), S. 21 ff. Zu den Versu-

chen, das Publikum an der Teilnahme der Vorstellung zu hindern S. 26 f., zur Eigeninterpretation des Werks S. 27-38, 89 ff., 99 ff., 105 ff. Vgl. die Kritiken von G. Varveris in der Zeitung *Η Καθημερινή* 7. 1. 1996 und K. Georgousopoulos in *Ta Néa* 20. 11. 1995, V. Pankourelis, *Ελεύθερος Τύπος* 6. 11. 1995, M. Christidis, *Ελευθεροτυπία* 2. 12. 1995. Die einzige positive Kritik war die von D. Tsatsoulis, «Η τραγωδία της ετερότητας: Για το έργο του Δημήτρη Δημητριάδη *Η αρχή της ζωής* στο Θέατρο Αμόρε» [Die Tragödie der Alterität: Über das Werk von Dimitris Dimitriadis *Der Anfang des Lebens* im Theater Amore], in ders., *Σημειολογικές προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου* [Semiotische Ansätze zum Thea-

ernannten Hüter der traditionellen Wertehierarchie des nationalen Geschichtsbildes, dessen Deutungshoheit von keinem Modernismus angezweifelt werden darf. Mit den Aggressionen auf die Entmystifizierung eines nationalgeschichtlichen Symbols gingen nämlich gleich auch persönliche Insultionen einher sowie die pauschale Verwerfung eines ästhetisch-dramatischen Konzepts, das der (Post) Moderne nach 1968 verpflichtet ist, also eine Ablehnung der Grundkonzepte, die von der sogenannten *critical theory* schon in den 60er Jahren formuliert worden war: das offene Interpretat (jeder Text kann praktisch jegliche Bedeutung annehmen), der Tod des Schriftstellers (die Sprache bricht sich von selbst Bahn im künstlerischen Willen des Autors) und die Zufälligkeit der Komposition (Verbindungslosigkeit der Einzelteile, Kombination ohne ästhetische Hierarchisierung und Harmonisierungsbestreben, ohne Ganzheitskonzept).<sup>297</sup> Allerdings ist dieses Konzept bei Dimitriadis nur zu einem gewissen Grad angewandt (ebenso wie die automatische Schrift bei Elytis):<sup>298</sup> gerade dieses Stück besteht aus einem dichten Netz von aufeinander abgestimmten Analogien und Assoziationen, thematischen und sprachlichen Querverweisen und einem Ganzheitsbestreben, aus dem die Zufälligkeiten weitgehend ausgeschaltet sind.<sup>299</sup> Die offenen Interpretationsmöglichkeiten sind nicht Ausdruck des Desinteresses und Ungeschicks in der Ausführung einer geplanten Handlungskonstruktion, sondern gewollte ästhetische Strategien, die im Spiel der Polysemie zeitweise eine dichterische Dichte erreichen, die in der Nachkriegsdramatik selten zu finden ist. Doch dies ergibt sich erst durch die Lektüre, besser: in der wiederholten Lektüre des Werkes und bleibt dem Zuschauer der Vorstellung in der Regie von Lazaridis verborgen.

Erst die distanzierte Lektüre, wenn der Schock der Provokanz der historischen familiären, ethnischen und ethischen Desakralisierungen überwunden ist, vermittelt eine richtige Vorstellung von den poetischen Sprachritualen von außerordentlicher Wortgewalt und Überzeugungskraft und den geschliffenen Dialogen, die nicht auf Verstehbarkeit abgestellt sind, sondern eher auf das Gegenteil. Die teilweise Informationsverweigerung ist bereits ein konventionelles Charakteristikum des modernen Theaters mit langer Tradition. Es gibt mehrere monologische Reden in Versform (37 f., 49-51, 70-72, 91-95, 99-102, 104 f., 106f.), die durchaus der Dichtung zuzurechnen sind. Die Sprachbeherrschung in verschiedenen Stillagen,

terphänomen], Athen 1999, S. 260-265. Zu dieser Art von Kritik am Werk des Autors kritisch auch G. Veltos, «Η κριτική και η προοραφή. Ο Λέων Καραπαναγιώτης, ο Κώστας Γεωργουσόπουλος, ο Δημήτρης Δημητριάδης, η εξουσία του κριτικού, η ελευθεροτυπία» [Die Kritik und die Verurteilung ohne Prozeß. Leon Karapanagiotis, Kostas Georgousopoulos, Dimitris Dimitriadis, die Macht des Kritikers, die Pressefreiheit], *To Βήμα* 20. 10. 2013 aus Anlaß der Aufführung *Die Vierung des Kreises*. Das Waterloo der griechischen Theaterkritik im Falle

von erstaufgeführten Werken und postmodernen ästhetischen Vorgaben ist freilich kein Einzelfall.  
<sup>297</sup> Zur Kritik dieser ästhetischen Prämissen N. Vagenas, *Μεταμοντερνισμός και λογοτεχνία* [Postmoderne und Literatur], Athen 2012.

<sup>298</sup> Vgl. W. Puchner, «Odysseas Elytis und der griechische Surrealismus in der Dichtung des 20. Jahrhunderts», *Von Herodas zu Elytis. Studien zur griechischen Literaturtradition seit der Spätantike*, Wien/Köln/Weimar 2012, S. 423-454.

<sup>299</sup> Dies beweisen auch die Zusatzmonologe im Gespräch mit dem Regisseur.

die Musikalität der Wortabfolgen, die Wiederholungen mit ihren Variationen und der Steigerung, der überreale Gedankengang mit seinen semantischen Überraschungen -, all das zeichnet Dimitriadis als einen kompetenten Sprachkünstler aus, der unter den Dramatikern nicht häufig zu finden ist.

Die Frühphase des Literaturwerks von Dimitris Dimitriadis, dessen Werdegang eher untypisch verläuft, umfaßt praktisch alle Literaturgattungen und weist im Zeitraum von 1978 bis 1995 fünf Theaterwerke auf sowie einen dramatisierten Prosatext, von denen nur der Lesemonolog aufgeführt worden ist (1989, 1994) sowie das letzte Theaterstück 1995. Das erste Theaterstück, *Der Preis der Revolte auf dem Schwarzmarkt*, wurde 1968 in einer französischen Fassung in Paris aufgeführt, ohne besonderen Impact in Griechenland. Die griechische Fassung dieses Erstlingswerks, 1981 ediert, hat bis heute den Weg nicht auf die Bühne gefunden, ebenso wie die drei anderen Folgewerke, *Die neue Kirche des Bluts*, 1983 ediert und *Die Erhöhung* 1990 sowie *Die unbekannt Harmonie des anderen Jahrhunderts* 1992. Dies ist durchaus ungewöhnlich, denn Drameneditionen ohne theatralische Aufführung sind eher selten; aber das hat mit dem literarischen Ruf zu tun, den sich Dimitriadis mit seinem Literaturwerk (besonders *Ich sterbe als Land*) inzwischen erworben hat, bzw. mit seinem Ruf als Übersetzer aus dem Französischen, als Essayist und durch seine Übertragungen aus dem Bereich der altgriechischen Tragödie. Die Gründe für diese verhinderte Rezeption seiner Originaldramatik auf dem Theater ist einerseits im szenischen Aufwand zu suchen, den die spektakulären Vielpersonenstücke erfordern, andererseits in der postmodernen Schreibart mit besonderen Gewaltszenen (Mord und Selbstmord, Kindermord, Kannibalismus, Folterungen usw.)<sup>300</sup> bzw. den homoerotischen Szenen, obwohl diese Thematiken zu den Präferenzen der europäischen Nachkriegsthematik zählen.<sup>301</sup>

Die emphatische Aufbruchsstimmung des frühen Expressionismus um den Neuen Menschen und die Neue Epoche ist bei Dimitriadis verkehrt in Visionen einer Endkatastrophe, mit einem ähnlichen Pathos bezüglich des Schicksals des anthropozentrischen Menschseins und durchaus unter der Verwendung expressibler Stilmittel. Das Hyper-Theater (ein Begriff konstruiert nach der Hyper-Literatur)<sup>302</sup> bewegt sich in Großformen, die kaum noch darstellbar sind und durchaus die Dimensionen des barocken Welttheaters besitzen, welches Erde, Himmel und

<sup>300</sup> Vgl. z. B. Michel Corvin, *L'homme en trop. L'abhumanisme dans le théâtre contemporaine*, Beçanson 2014. Solche Gewaltszenen gibt es schon bei Tennessee Williams in *Suddenly Last Summer* 1958, die berühmte Steinigungsszene des Babys bei Edward Bond in *Saved* 1965. Kannibalismus war in der Verfilmung des *Satyricon* von Petronius durch Fellini zu sehen usw. Und angesprochen bereits im berühmten Essay von Freud *Totem und Tabu* (1905).

<sup>301</sup> Homosexualität, Päderastie, Inzest, Vatermord, Kindermord usw. sind in der griechischen

Mythologie anzutreffen, im Zaubermärchen, siehe auch die Vergewaltigungen durch Zeus in Verkleidung usw. Ich glaube eigentlich nicht, daß die Rechtfertigungen durch Kondyli, S. 33 ff. und Sambatakakis «δοσμένος ως άντρας. Η queer ποιητική του Δημήτρη Δημητριάδη», *Πρακτικά Επιστημονικής Δημεριάδας: «Δημήτρη Δημητριάδη. Παραβιάζοντας τα όρια», Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας, Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 2017* für die Erklärung der fehlenden Rezeption notwendig sind.

<sup>302</sup> Vgl. wie oben.

Hölle auf die Bühne bringt. In den manichäischen Endkampf von Alt und Neu, Gut und Böse sind auch konkrete geschichtliche Situationen miteinander verflochten, die meist Griechenland betreffen, aber nicht nur: die Jahre vor der Militärdiktatur, die Junta-Zeit, die ersten Jahre der Demokratisierung, die Annäherung an das Vereinte Europa. Doch der «metaphysische» Hintergrund (ohne die theologische Dimension) der ontologischen Phänomenologie und des Existenzialismus überschreiten die Funktionalität eines historischen Schlüsselstücks und der politischen Satire bei weitem, obwohl diese Ingredienzien fast nie fehlen; der Primitivismus und Atavismus der Dunkelzonen der menschlichen Existenz (das Unerlaubte, das Unerträgliche, die Basisinstinkte der Vorzeit, Opferung und Gewalt, Inzest usw.) und die Schauer des Todes in jeglicher Form, sowie die Beharrlichkeit der Suche jenseits der Grenzen eines kulturell und sozial gelenkten Lebens, erheben immer aufs Neue die Frage nach den Inhalten des Menschseins, das durch die Körperlichkeit seiner eigenen Vorgeschichte in der Entwicklung ausgeliefert ist, die das *human being* weder ignorieren noch auf die Dauer unterdrücken kann. Die Konfrontation und Bewußtmachung dieses somatischen Instinktapparats, der aber gleichzeitig der eigentliche Lebensspender ist, ist demnach ein fundamentales Anliegen.

Die Ansätze zu einer poetischen Bühnensprache in der Zeit der wortlosen *performances* und der Alltagssprache sind seit dem Erstlingswerk gegeben, erreichen aber mit *Der Anfang des Lebens* einen ersten Höhepunkt, der interessanterweise von der Kritik gar nicht beachtet wurde. Dimitriadis ist hier auf dem Weg zu einer eigenen Sprache, wie man das auch in seiner Essayistik, im Prosawerk und in der Lyrik beobachten kann: diese eigene, ganz persönliche Sprachführung bewegt sich zwischen kurzen Sätzen, die wie *statements* wiederholt und variiert werden, bis sie plötzlich in paradoxer Formulierung zu überraschenden, vielfach auslegbaren Einsichten führen, und langen Satzperioden mit kumulierender Häufung von Synonymen und Analogia, die in ansteigender Klimax zu delirienartigen Tiraden anschwellen können, welche bereits von der Realität abgehobene Sprachkompositionen bilden, die der reinen Dichtung angehören. Die assoziative Vernetzung von gleitenden Wirklichkeitsebenen und unscharfen auswechselbaren Identitäten vollzieht sich in einer exaltierten Atmosphäre mit scheinbar chaotischen Dialogen, wo die Verständigung als Ziel der sprachlichen Kommunikation gänzlich in den Hintergrund gedrängt ist, Mißverständnisse und Sprachspiele, freie Assoziationen und unerwartete Geständnisse, plötzliche Umschwünge und monologartige Meditationen vorherrschen, Stilmittel, die in ihrer gesteigerten Anwendung durchwegs der Hyperbolik zuzurechnen sind,<sup>303</sup> eine gezielte Maßlosigkeit in barock-expressionistischer Pathetik, die sich auf alle Ebenen des Theatralischen erstreckt.

Im letzten Werk ist diese Maßlosigkeit allerdings gemildert, das Postulat, auf der Bühne das Unmögliche darzustellen, nur mehr inhaltlich und sprachlich relevant (nicht mehr bühnentechnisch), eine Entwicklung, die in seinem Gesamtwerk

<sup>303</sup> Vgl. das Essay «Το θέατρο ως υπερβολή» [Theater als Übertreibung]. Συζητήσιμη προ-

σέγγιση με συζητήσιμη κατάληξη, im Werkband *Αιώνος Στρατός*, Athen, 2012, Appendix.



in verschiedene Richtungen führt: zu Kleinformen des Monologs und eines überschaubaren *cast*, obwohl die Vielpersonenstücke weiterhin existieren, der Themenkreis «Abfolge und Versagen der Religionen» nimmt ab (Ausnahme: *Τα δώρα της νύχτας*, *Die Geschenke der Nacht*, unveröffentlicht 1999), der Themenkreis der antiken Mythologie und der Tragödienstoffe wird allerdings mehr und mehr dominant. Die Tendenz zum Experimentieren mit Formen und Inhalten auf verschiedenen Ebenen und in verschiedenen Dramenformen verstärkt sich, die Ausprägung einer ganz eigenen Sprache ist besonders signifikant in den Monologen; die konventionelle Dramatik bewegt sich mehrfach im Feld der reinen Dichtung.

Die Rolle der Frühphase im Gesamtwerk ist grundlegend, aber untypisch, denn sie erstreckt sich gleich über mehrere Jahrzehnte (1965/66-1995); das hat auch mit der ungewöhnlichen Rezeptiongeschichte zu tun. Dimitriadis wird in Griechenland bekannt durch sein Prosawerk, durch die Dichtung und Essayistik, durch seine Übersetzungen, später erst durch die Dramatik und nur mit Widerständen. Die Dramenwerke der Frühzeit haben auch durchwegs eine mehrjährige Inkubationszeit, bis sie ihre endgültige Form erhalten, sind aber fast ausnahmslos Lesedramen geblieben. Das ist es, was sie so interessant macht. Es handelt sich um Sammelbecken eines langwierigen Selbstfindungsprozesses auf verschiedenen Ebenen (auch einer Ausformung einer eigenen Sprache), welcher nicht nur eine Verarbeitung von (traumatischen) Eindrücken und Erlebnissen ist, sondern auch Ergebnis von literarischen und philosophischen Lektüren (wobei Maurice Blanchot eine herausragende Rolle spielt) bzw. der Rezeption allgemeinerer europäischer Kultureinflüsse der Moderne. Die ausufernde Universalität dieser Stücke ist auch der Spiegel des persönlichen emotionellen und intellektuellen Drucks, unter dem sie entstanden sind, die Hyperbolik und Exzentrizität von Sprache und Handlung sind Ausdruck einer inneren Unruhe, einer geistigen Rastlosigkeit und Wissensgier um die Existenzfragen, die als Fragen wichtiger sind als die Antworten, uns lebenslang begleiten und sich mit der Zeit von selbst beantworten. Das Experiment, das im Gesamtwerk endlos erscheint, bevorzugt noch die Wiederholung und Variation, bis sich die eigengeprägte Weltsicht (und Sprache) gefestigt hat. In den Folgejahren allerdings werden die Theaterarbeiten im Rahmen des Gesamtwerks immer wichtiger werden (obwohl nicht alle veröffentlicht sind), nach Maßgabe der Tatsache, daß nach dem Millennium der Weg zur Bühne nicht mehr von unsachgemäßen Kritikern verhindert werden konnte; zu diesem Zeitpunkt haben die Regisseure Dimitriadis entdeckt und überhäufen ihn mit Auftragsarbeiten.



ALFRED VINCENT

COMEDY IN CORFÙ:  
A SIXTEENTH-CENTURY PERFORMANCE

Although in the eighteenth and nineteenth centuries the city of Corfù (Kerkyra) hosted a rich theatrical life centred on the Teatro di San Giacomo, for earlier times evidence of theatrical performances is sporadic and enigmatic.<sup>1</sup> A new piece of evidence adds to our knowledge, but does not dispel the enigma. It dates, tantalisingly, from a time when writers in Crete and other Venetian Greek territories were about to develop a remarkable series of theatre works in vernacular Modern Greek.

The source is the famous economic and demographic survey, *Libro de Information*, bearing the date 1583 and compiled by the Cretan notary and accountant Pietro Castrofilaca. The Cretan was working for two Venetian patricians, Giovanni Gritti and Giulio Garzoni, who had been commissioned by the Senate to visit the Venetian territories of Crete and the Ionian Islands, in the capacity of Sindici, Proveditori et Avogadori di Comun, to address specific cases of malpractice by officials in the Venetian administration, to report on the general condition of the islands' population and propose improvements to the system of governance. They employed Castrofilaca to conduct his comprehensive survey as an aid in their task.<sup>2</sup> Having completed their work in other islands, the Sindici arrived in Kerkyra (Corfù) on 23 January 1584; since in the Venetian calendar the new year began on 1 March, this fell within the Venetian year 1583. They departed for Venice nearly three months later, on 16 April.<sup>3</sup> Castrofilaca presumably had time to complete his survey before the end of the Venetian year.

Among the contents of the state stores on the island, at the end of a list of «Drappi per Galiotti», «Clothing for galley rowers», Castrofilaca records a large quantity (300 *brazza*, or about 200 metres length) of woven fabric with the cryptic note «canevazza che fu fatta la comedia», «canvas, from when the comedy was performed».<sup>4</sup>

<sup>1</sup> See Πλάτων Μαυρομούστακος [Μανρομουστακος], «Το θέατρο είναι μόνο η αφορμή: αρχιτεκτονικές προτάσεις και κοινωνικές διεργασίες σχετικά με την σκηνή της Κέρκυρας (18ος-19ος αι.)», *Επτανησιακή όπερα και μουσικό θέατρο έως το 1953. Πρακτικά συνεδρίων*, University of Athens, Department of Theatre Studies, Athens 2011 (electronic publication, available on the website theatre.uoa.gr), p. 107-120, together with earlier studies listed there in footnote 1 and other material in the same volume.

<sup>2</sup> Dr Voula Konti of the Greek National Research Foundation (EIE) has undertaken

to edit and publish this important work. See Αγγελική Πανοπούλου [Panoroulou], *Πέτρος Καστροφύλακας νοτάριος Χάνδακα. Πράξεις 1558-1559*, Vikelaia Municipal Library & EIE, Heraklion and Athens 2015, p. 35, note 78.

<sup>3</sup> For the dates see Αγαθάγγελος Ξηρουχάκης [Xirouchakis], *Η Βενετοκρατούμενη Ανατολή. Κρήτη και Επτάνησος*, Athens 1934, p. 11 and 17. Sincere thanks to Dr Romina Tsakiri for sending me photographs of pages from this book and of material from the Venetian State Archive to which I did not have access at the time of writing.

<sup>4</sup> Archivio di Stato di Venezia, Archivio Grad-enigo di Rio Marin, busta 328, f. 220v. On this

So, evidently, the canvas had been used in connection with some kind of comedy performance. There is no indication of when this theatrical event took place or how the material was used. It does not appear to have been made into costumes, as the wording seems to imply large pieces of uncut fabric. In any case the quantity seems rather large for a single production. But we can imagine other ways, not mutually exclusive, in which the *canevazza* could have been utilised. It could have been made into a painted backdrop or scenery, like that shown on a simple wooden stage in one of the seventeenth-century engravings by Jacques Callot;<sup>5</sup> though one wonders whether painting would make it difficult to re-use the material for other purposes. Another possibility is that it was used as some kind of stage curtain, such as those shown in some sixteenth-century depictions of *commedia dell'arte* performances.<sup>6</sup> A final possibility is that the material, or some of it, was used as an awning over an outdoor performance area, to protect the audience from the weather.<sup>7</sup> If any of these hypotheses is correct, the overall impression seems to be of an improvised, ad hoc stage, though certainly one on which a fully dramatised performance could be presented.

Castrofilaca gives no indication as to what kind of comedy was performed. It was most probably in Italian, since this was evidently a performance initiated or at least supported by the Venetian administration. There is no evidence, so far, of any theatre work in vernacular Greek from sixteenth-century Corfù. As for the date of the performance, the obvious season for comedies was Carnival, in the weeks before Lent, although to judge from what we are told about Crete they could also be presented at other times.<sup>8</sup> It is just possible that the *canevazza* was used for a performance at the Carnival of 1584 (by the modern calendar), while Castrofilaca was still in Corfù. But it is no less possible that it took place earlier, and probably before the Cretan accountant's stay on the island.

The new piece of evidence comes to join another discovered half a century ago, and also referring to the year 1583. A copy of the comedy *La Fanciulla*, by Giovanni Battista Marzi of Città di Castello in central Italy, was found to contain this handwritten note: «Letta adi 21 Novembr: 1583 in Corfù essendo Castellan Io Piero Semitecolo fo de Mr BENETO», «Read on 21 November 1583 in Corfù

manuscript of the *Libro de Information*, see Χρύσα Α. Μαλτέζου [Maltezo], «Νέο άγνωστο χειρόγραφο της "Περιγραφής της Κρήτης" του Πέτρου Καστροφύλακα (1583) και το πρόβλημα της κριτικής εκδόσεώς της», *Πεπραγμένα του Γ Διεθνούς Κορητολογικού Συνεδρίου (Πέθιμον, 18-23 Σεπτεμβρίου 1971)*, vol. 2, Athens 1974, p. 176-183 + Plates 42-45. Two other manuscripts of the work are held in the Marcian Library, Venice: It. VII 1190 (collocazione 8880) and It. VI 156 (collocazione 6005).

<sup>5</sup> Illustration in Cesare Molinari, *La Commedia dell'arte*, Milan: Mondadori 1985, p. 15 (and cf.

p. 69 and 70). On the use of painted fabric for backdrops, see Giovanni Attolini, *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, Laterza, Rome and Bari 1988, p. 62-63.

<sup>6</sup> Molinari, *La Commedia*, p. 115, 134.

<sup>7</sup> On the possibility of using awnings, see Attolini, *Teatro e spettacolo*, p. 65-67.

<sup>8</sup> Zuanne Papadopoli, *Memories of seventeenth-century Crete. L'Occio (Time of leisure)*, edited with an English translation by Alfred Vincent, Hellenic Institute of Byzantine and Post-Byzantine Studies in Venice, Venice 2007 (*Graecolatinitas Nostra, Sources*, 6), p. 118-119.

when I, Piero, son of the late Benet(t)o Semitecolo, was castellan».<sup>9</sup> The copy is now in the Marcian Library, Venice. The note is of particular interest for the history of modern Greek theatre, since *La Fanciulla* was a source of the comedy *Katzourbos* or *Katzarapos*, by the pioneer Cretan dramatist Georgios Chortatsis, which dates, at least in its final form, from around 1595-1600 and is the earliest known comedy in a vernacular form of Greek.<sup>10</sup>

According to the dedication in the first printed edition of *La Fanciulla*, Marzi had organised a performance in his home, «at great expense», in 1569. He had it published in or soon after 1570, in Bologna; the title-page is undated, but the date 1570 is given at the end of the dedication. So in comparison to the «classic» comedies of, for example, Machiavelli, Ariosto and the *Intronati*, in 1583 this was still a quite recent work, and that may have been part of its appeal for Semitecolo and Chortatsis.

Marzi's play enjoyed a moderate editorial success, with reprints, apparently, in 1574, 1575 and 1621.<sup>11</sup> It is an interesting coincidence, that this play should have come to the attention of both a castellan in Corfù and an aspiring playwright in Crete. Perhaps, though; it is not entirely fortuitous; little is known about Chortatsis' biography, and it is not impossible that he was present in Corfù in 1583. It is equally possible that Semitecolo spent time in Crete in some capacity, and that Chortatsis made his acquaintance, and that of *La Fanciulla*, on his own island. At any rate, the extent and nature of the verbal borrowings in his comedy suggest he had a detailed knowledge of *La Fanciulla*. Chortatsis almost certainly had access to a copy, rather than simply attending a reading or performance.

Still less than 30 years old, the castellan Pie(t)ro Semitecolo had made a good impression on his seniors in the administration. He is described by the Venetian *bailo* Benetto Erizzo in 1583 as a «gentilhuomo virtuoso e di infinita bontà».<sup>12</sup> The term «virtuoso» is typically used of a person who has the accomplishments («virtù») expected of a nobleman or courtier; these might include the ability to speak well, have intellectual interests, sing and play a musical instrument, and write poetry.

Semitecolo may have had connections with the island of Corfù beyond his duties as castellan. In 1580 the previous Venetian *bailo*, Piero Pisani, who also served

<sup>9</sup> Alfred Vincent, «Μια πηγή του Κατζούρμπου», *Κρητικά Χρονικά* 20 (1966), p. 16; Στέφανος Κακλαμάνης [Kaklamanis], *Έρουνες για το πρόσωπο και την εποχή του Γεωργίου Χορτάτση*, Εταιρία Κρητικών Ιστορικών Μελετών, Heraklion 1992, p. 35-37.

<sup>10</sup> The latest editor argues persuasively for the form *Katzarapos*: Georgios Chortatsis (fl. 1576-1596), *Plays of the Veneto-Cretan Renaissance. A bilingual Greek-English edition*, ed. Rosemary E. Bancroft-Marcus, vol. 1: Texts and translations, Oxford University Press, Oxford 2013, p. vii-viii. Older editions: Γεώργιος Χορτάτσης, *Κατσούρμπος*, ed. Stefanos Kaklamanis, Νέα

Σκηνή, Athens 1993, and *Κατζούρμπος*, ed. Linos Politis, Εταιρία Κρητικών Ιστορικών Μελετών, Heraklion 1964. See also Κακλαμάνης, *Έρουνες*, and Alfred Vincent, «Comedy», in David Holton (ed.), *Literature and society in Renaissance Crete*, Cambridge University Press, Cambridge U.K. 1991, p. 103-128 and revised Greek version *Λογοτεχνία και κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*, trans. Natalia Deligiannaki, Crete University Press, Heraklion 1997, p. 125-156.

<sup>11</sup> References in Kaklamanis, *Έρουνες*, p. 26.

<sup>12</sup> Γεράσιμος Παγκράτης [Pagkratis], *Οι Εκθέσεις των Βενετών βαίλων και προνοητών*

as *viceproveditor et capitano*, noted in his report at the end of his tour of duty that the salt-works at Potamò, three Venetian miles from the city, were owned or leased by the noble brothers Nicolò and Piero Semitecolo.<sup>13</sup> Also, a house or apartment in the Old Fortress of Corfù was occupied by a Pietro Semitecolo in 1588.<sup>14</sup> However, since these documents do not provide a patronymic they could refer to a different person or persons, with the same name.

The castellan's interest in theatre was long-lasting. In 1611, as Venetian governor of the island of Hvar (Lesina) in Dalmatia, he commissioned the creation there of a theatre on the first floor of a building whose lower floor housed a state granary.<sup>15</sup> Inaugurated the following year, this was the first known permanent theatre in the Balkan area.

It is tempting, of course, to connect Semitecolo's note directly with the phrase in Castrolifaca's survey and to assume that the latter refers to a performance of Marzi's comedy, in which the material from the state stores was used. This would be a very neat and attractive explanation of the fact that both pieces of evidence refer to the year 1583.

But before accepting that interpretation of events, we need to pause and consider. What exactly is Semitecolo telling us took place on 21 November 1583? What makes his note enigmatic is the word «letta», «read», the past participle passive of the verb «leggere». This verb is not normally used of a stage performance in the usual sense, with actors who take on the various roles, learn their lines and perform them on stage. In the authoritative *Grande dizionario della lingua italiana*, edited by Salvatore Battaglia, there is no indication of «leggere» in this usage. The verbs normally used for «staging» or «performing» a play were «recitare» or «rappresentare»; alternatively, one could use «fare», «make» or «do», as in Castrolifaca's note on the *canevazza*. Semitecolo, with his theatrical interests, must have known the standard vocabulary. So why did he write «read» if he meant «performed»? The view that Semitecolo is referring to a fully-fledged stage performance is not the obvious interpretation of his note.

To take an example from a contemporary source, the Cypriot-born critic and theorist Iason (Giasone) de Nores makes a clear distinction between «performing» and «reading» a play. He describes how a tragedy can bring aesthetic pleasure «not only when it is performed by actors, but even when it is read and contemplated» («non solo mentre è rappresentata da gl'histrioni, ma ancora mentre è letta e considerata»<sup>16</sup>).

της Κέρκυρας (16ος αιώνας), Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Ινστιτούτο Βυζαντινών Ερευνών, Athens 2008 (Πηγές, 10), p. 251.

<sup>13</sup> Pagkratis, *Οι Εκθέσεις*, p. 205.

<sup>14</sup> Riccardo Predelli (ed.), *I libri commemoriali della Repubblica di Venezia. Regestri*, vol. 7, Cambridge University Press, Cambridge U.K. 2012, p. 53.

<sup>15</sup> Alfred Vincent, «Ένας θεατρόφιλος Βενετός στην Κέρκυρα και στη Δαλματία: Τα θεατρικά ενδιαφέροντα του Pietro Semitecolo». *Παράβασις/Parabasis* 4 (2002), p. 35-38.

<sup>16</sup> Iason de Nores, *Poetica, nella qual per via di definizione et divisione si tratta secondo l'opinion d'Arist[otele] della Tragedia, del Poema Heroico, et della Comedia*, Padova 1588, f. 45v.

«Letta» could of course refer to a purely private reading. Pietro Semitecolo would not be the first or the last reader to note on a book the date when he was reading it. Alternatively, it could have been some kind of group reading, using his own copy, the one now in the Marcian Library. Or, finally, it could conceivably refer to some kind of semi-dramatised recitation on stage.

It is worth dwelling on Semitecolo's choice of *La Fanciulla*. It was most probably a book acquired in Venice, which he brought with him when he took up residence in Corfù. Marzi's play is a fairly standard literary comedy of the later 16th century, involving love intrigues, mistaken identity and not one but two «lost» children, who turn out to be brother and sister when rediscovered by their parent at the end. It contains a fair amount of stage action, including a scene where a young woman helps her lover escape from an empty house, opposite her own, where he has been imprisoned; she places a plank «walkway» between the first-floor windows of the two houses, for him to cross over the narrow alleyway that separates them.

Some of the liveliest passages in *La Fanciulla* feature the stock characters of the braggart captain and the pedantic schoolmaster; one of these scenes was closely imitated by Chortatsis in his own comedy. One wonders how such scenes would have been received in a public or semi-public performance where the audience might well include military officers and soldiers from the Corfù garrison.

The earliest documented performances of Italian theatre in Corfù actually date from long before 1583. The popular poet, actor and musician Antonio da Molino had participated in some kind of comedy performance while staying on the island during his early career as a merchant, probably in 1526-1527.<sup>17</sup> It was there that he developed his trade-mark fictional character and *alter ego*, the Greek-Albanian professional soldier Manoli Blessi, who speaks a comic mixture of Venetian dialect and Greek phrases.

But, again, it is not clear what kind of «comédie» Molino was involved in. In the mid-1520s the unscripted *commedia dell'arte* of the professional troupes had not yet emerged, and the «regular» or literary comedy (*commedia erudita*) was just reaching its maturity with writers such as Ariosto, Machiavelli and Bibbiena. Molino's comedies may have been comic monologues like Ruzzante's *Parlamento* (but

<sup>17</sup> Νικόλαος Μ. Παναγιωτάκης [Panagiotakis], «Ο Antonio Molino στην Κέρκυρα, στην Κρήτη και στη Βενετία», *Αριάδνη* 5 (1989) (Αφιέρωμα στον Στυλιανό Αλεξίου), p. 261-278; reprinted in Νικόλαος Μ. Παναγιωτάκης, *Κρητικό Θέατρο. Μελέτες*, ed. Stefanos Kaklamanis and Giannis Mavromatis, στιγμή, Athens 1998, p. 91-118; Italian version: «Le prime rappresentazioni teatrali nella Grecia moderna», *Θησαυρισμάτα/Thesaurismata* 22 (1992), p. 345-360, reprinted with corrections in *Medioevo romanzo e orientale. Testi e prospettive storiografiche*, ed. A. M. Babbi et al., Rubbettino editore, Messina 1992,

p. 205-218. The 1526-1527 dating seems more probable than the one I had proposed earlier, around 1515: A. L. Vincent, «Antonio da Molino in Greece», *Ελληνικά* 26 (1973), p. 113-117. See also Γωγώ Βαρζελιώτη [Varzelioti], «Ο Antonio Molino, το greghesco και η ελληνοβενετική προσέγγιση (16ος αιώνας)», in *Γαληνοτάτη. Τιμή στη Χρύσα Μαλτέζου*, ed. Gogo Varzelioti – Kostas Tsiknakis, University of Athens Department of Theatre Studies & Benaki Museum, Athens 2013, p. 105-118.

perhaps in verse, like later works by Molino), or dialect sketches or farces with a small number of actors, like those, again, of Ruzzante and of Molino's friend Andrea Calmo. Although these were not yet available in printed form in 1526-1527, Molino could have seen performances in Venice. But Molino's sojourns in Corfù and in Crete, the other Greek island where he performed, were of limited duration and there is no evidence that he started a tradition of comedy in either place.

It is possible that as late as the 1580s someone might still want to perform dialect comedy or monologues of the kind made famous by Ruzzante and Calmo. Their works had been published and were still being reprinted. However, by now both literary comedy and *commedia dell'arte* were well established, and it seems more likely that the performance implied by Castrolifilaca's note belonged to one of these types. There is no reason why a *commedia dell'arte* troupe should not have visited Corfù, perhaps as part of a tour round the Venetian towns and islands of the Adriatic and Ionian Seas. The stock characters of *commedia* were certainly known on Crete in the 1630s.<sup>18</sup>

As we have noted, since material from military stores was used in the comedy production, it must have had the support of the Venetian authorities. As castellan, Pietro Semitecolo was presumably in a position to authorise this use of government property. It seems supremely likely that he was somehow involved. So could the note about *canevazza* be referring to a performance of *La Fanciulla* on 21 November? Clearly it could, though the problem of the word «letta» would remain unsolved. It seems more likely that what took place on 21 November was simply some kind of reading and that the *canevazza* was used for a separate event, which would probably have been a staged performance with actors. This would presumably have taken place after Christmas, during the Carnival season. The comedy performed could, of course, have been *La Fanciulla*, in which case Semitecolo's reading on 21 November might have been a preliminary stage in the preparations. Or it could have been a different work.

It should not surprise us that the Venetian authorities gave their support to a theatrical production. In Crete, for example, as well as the jousts which were organised by the authorities and served as both public entertainment and military exercises, we hear of a performance of Guarini's *Pastor fido* produced in Candia in 1611 by a captain in the Venetian garrison. The event was celebrated in an Italian poem by Andrea Cornaro, the historian, poet, founder and president of the Cretan Accademia degli Stravaganti, which kept up close ties with the Venetian administration.<sup>19</sup>

Given the sporadic and enigmatic nature of the evidence, we cannot say whether theatrical productions were a regular feature of life in sixteenth-century

<sup>18</sup> Alfred Vincent, «*Commedia dell'arte* in Crete? The evidence of Santo Zeno», *Θησαυρίσματα/Thesaurismata* 24 (1994), p. 263-273.

<sup>19</sup> The officer was apparently called Livio Paolazzo, from Udine, though in Cornaro's scrawl the sur-

name is uncertain. On the poem, discovered by Nikos Panagiotakis, see Cristiano Luciani, «Un madrigale di Andrea Cornaro per il *Pastor fido* di Guarini rappresentato a Creta», *Θησαυρίσματα/Thesaurismata* 28 (1998), p. 239-246.



Corfù. At present the impression given is that such events were only occasional. But this impression could be modified by further discoveries in Venice or in the local archives in Kerkyra.<sup>20</sup>

ALFRED VINCENT  
Department of Modern Greek and  
Byzantine Studies  
The University of Sydney, Australia

<sup>20</sup> An example of what might still be hiding in archives and libraries is the eye-witness description of stage performances in Zakynthos during the Carnival of 1683, discovered by Stefanos Kaklamanis (Στέφανος Κακλαμάνης, «Σημειώσεις για τον Ζήγωνα», *Ελληνικά* 62 (2012), p. 43-106, especially p. 98.). Two of the four plays were Italian comedies, at least one of which featured *commedia dell'arte* characters. The other two were in Greek, a tragedy and a

comedy. The latter was performed by Cretans, presumably refugees from the Cretan War; the local Venetian governor did not allow them to finish the performance, as it included «parole oscene» in Italian, probably in the speech of a pedantic schoolmaster, a stock character in the extant Cretan comedies.



WALTER PUCHNER

TAUSEND JAHRE SCHATTENTHEATER  
IM OSTMITTELMEERRAUM UND  
AUF DEL BALKANHALBINSEL

Das Schattentheater zählt zu den ältesten Theaterformen überhaupt, wahrscheinlich aus dem Handschattenspiel urgeschichtlicher Höhlenbewohner entstanden. Die aus verschiedenen Materialien gefertigten zweidimensionalen, meist durchscheinenden (oft farbigen) Puppenfiguren werden mit einem Haltestab auf eine von rückwärts beleuchtete Leinwand gepreßt, so daß von der Zuschauerseite die Silhouetten im Profil als Schatten auf der beleuchteten weißen Fläche zu erkennen sind. Dabei imitiert der Schattenspieler die Stimmen der Figuren. Die Technik erlaubt bloß ein Minimum an Realismus, übt aber einen eigentümlichen ästhetischen Reiz aus.<sup>1</sup> Historische und gegenwärtige Verbreitungsräume sind Ost- und Südostasien (Java, Bali, Thailand, Malaysia, Kambodscha, China, Südindien,<sup>2</sup> sowie der Osmittelmeerraum und die Balkanhalbinsel, die Gegenstand der vorliegenden Ausführungen sein werden.<sup>3</sup> Über die Ursprungsthesen sei hier einleitend nur soviel gesagt, daß die ältere Wanderungsthese von Ostasien in den Mittelmeerraum auf dem Landweg durch die Turkvölker bereits seit längerem von einer anderen These überlagert wurde, nämlich den Kontakten der Araber im Mittelalter mit Indien und eine Übertragung auf dem Seeweg.<sup>4</sup> Es

<sup>1</sup> Mit reicher Bibliographie Walter Puchner, «Schattenspiel», *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, Bd. 11/3 (Berlin-New York 2004), Sp. 1244-1253.

<sup>2</sup> Die umfangreiche Bibliographie zu diesen Schattenspielformen sei hier ausgespart. Vgl. die Bibliographie von Kapila Vatsyayan, *Global Bibliography on Shadow Puppets* <http://www.ingca.nic.in/bibsp007.htm>

<sup>3</sup> Vgl. die gesammelten Studien zum osmanischen und griechischen Schattentheater zusammen mit der 1200 items umfassenden Bibliographie in Walter Puchner, *Μελέτες για το θέατρο σκιών στη Μεσόγειο και τα Βαλκάνια*, Granada, Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas 2015 (Βιβλιοθήκη του Ελληνικού Θεάτρου Σκιών 2) ([www.centrode-estudiosbnch.com/gr/pagina/604](http://www.centrode-estudiosbnch.com/gr/pagina/604)).

<sup>4</sup> Prominentester Vertreter der China-These war der Orientalist Georg Jakob, *Das Schattentheater in seiner Wanderung vom Morgenland zum Abendland*, Berlin 1901; ders., *Geschichte*

*des Schattentheaters im Morgen- und Abendland*, Berlin 1925; Otto Spies, *Türkisches Puppentheater*, Emsdetten 1959; M. Rezvani, *Le théâtre et la danse en Iran*, Paris 1862, S. 123-126. Mit der gesamten älteren Bibliographie Puchner, *Μελέτες για το θέατρο σκιών στη Μεσόγειο και τα Βαλκάνια*, S. 204-209. Zur Anzweiflung der Seidenstraßenroute vgl. auch Růžena Dostálová-Jeništová, «Das neugriechische Schattentheater Karagöz», Joh. Irmscher et al. (eds), *Probleme der neugriechischen Literatur*, Bd. 4, Berlin 1959, S. 185-197; Hans Jensen, «Das neugriechische Schattentheater im Zusammenhang mit dem orientalischen Schattentheater», *ibid.*, S. 198-208; Günter Schnorr, «Aspekte der Puppen- und Schattentheaterforschung», *Quand les Marionettes du Monde se donnent la main*, Lüttich 1958, S. 157-167; Thodoros Hadjipantazis, «The Silk Route Blocked. Theories on the Origin of Greek Shadow Theater», *Cultural and Commercial Exchanges between the Orient and the Greek World*, Athens 1991, S. 138-148; aber auch schon Theodor Menzel, «Khayall-l zill»,

ist hier nicht der Ort, das Für und Wider dieser Argumentationsgeflechte abzuwägen, da man aufgrund mangelnder Evidenz und terminologischer Unsicherheiten das Feld der Spekulationen selten verlassen kann und konkrete Anhaltspunkte im Vergleich mit den ostasiatischen Spielformen jenseits von generalisierenden Komparationsmöglichkeiten kaum möglich sind. Eine heute nicht mehr vertretene These betrifft speziell das griechische Schattentheater, das von der Antike herkommen soll, obwohl außer dem platonischen Höhlengleichnis kein Beleg für die Schattentheatertechnik ins Treffen geführt werden kann (ganz im Gegensatz zu Puppenspiel und Marionetten) und Vergleiche mit der aristophanischen Komödie auf der abstrakten Ebene einer Typologie der komischen Figuren bleiben müssen.<sup>5</sup>

Haupthindernis der Akzeptanz einer solchen kühnen Kontinuitätsthese, die übrigens auch für das Theater bestanden hat,<sup>6</sup> war das hochmittelalterliche arabische Schattentheater in Ägypten der Mamlukenzeit (1250-1517), dokumentiert durch drei Schattenspielstücke des Hofdichters in Kairo Ibn Dāniyāl um 1300, auf die bereits Georg Jakob um 1900 verwiesen hat,<sup>7</sup> deren Ausgabe jedoch erst im letzten Jahrzehnt vor dem Millennium aufgrund textinterner Schwierigkeiten ins Werk gesetzt werden konnte. Es folgten mehrere Teilübersetzungen, die 2013 in der Translation aller drei Werke ins Englische durch Safi Mahfouz und Marvin Carlson gipfelten;<sup>8</sup> der bekannte Theaterhistoriker und –theoretiker, der diese Stücke als Werke der Weltliteratur deklarierte, sorgte für das publizistische Echo, doch die erhaltenen, überaus schwierigen und provokanten Texte können nicht über die Tatsache hinwegtäuschen, daß darüberhinaus über das ägyptische Schattentheater nur wenig auswertbare Quellen bekannt sind. Diese Situation begann sich erst in den 80er Jahren zu bessern, als spezielle Studien über die wenigen Hinweise von Historikern und Poeten auf ein existierendes Schattentheater erarbeitet werden konnten, allerdings mit eher generellen Hinweisen und nicht allzuvielen Details; die Situation wird auch durch die terminologische Unsicherheit der Ausdrücke für das Schattentheater im mittelalterlichen arabischen Kulturgebiet kompliziert, so daß das Gesamtbild der Existenz des ägyptischen Schattentheaters

*First Encyclopaedia of Islam, 1913- 1936*, vol. 4, Nachdruck: Leiden 1987, S. 934 und Alessandro Bombaci, «On Ancient Turkish Dramatic Performances», D. Sinor (ed.), *Aspects of Altaic Civilization*, Indiana University publications, Bloomington 1963, S. 87-117.

<sup>5</sup> Z. B. Cedric Whitman, *Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge/Mass. 1964, 281-285; Irina Tresorukova, *Karagiozis – grečeskij Petruška. Sovremennij grečeskij teatr tenej: Istoki, personaži, sjužeti, jazik*, Moskva 2016, S. 18-40 (zum Sprachwitz).

<sup>6</sup> Vgl. Walter Puchner, *Greek Theatre between Antiquity and Independence: A History of*

*Reinvention from the 3rd century BC to 1830*, Cambridge 2017.

<sup>7</sup> Er hat sogar die früheste Übersetzung des dritten Stückes geliefert (Georg Jakob, *Al-Mutajjam: ein altarabisches Schauspiel für die Schattentheaterbühne bestimmt von Muhammed Ibn Danijal*, Erlangen 1901).

<sup>8</sup> *Theatre from Medieval Cairo. The Ibn Dāniyāl Trilogy*. Translated and edited by Safi Mahfouz and Marvin Carlson. *The Shadow Spirit, The Amazing Preacher and the Stranger, The Love-Stricken One and the Lost One Who Inspires Passion*, New York 2013.

immerhin ein halbes Jahrtausend lang eher verschwommen bleibt und nur punktweise zu rekonstruieren ist. Es steht bloß soviel fest, daß es um die Jahrtausendwende von 1000 in Kairo bereits existiert haben dürfte; das weitere Schicksal nach 1517, dem Jahr der Einnahme des Mamlukenstaates durch das Osmanische Reich, ist ebenfalls von Unsicherheiten behaftet (erst im 19. und 20. Jh. ist es dann wieder mit Sicherheit nachweisbar).

Für eine Verpflanzung der Spieltätigkeit an den Bosphorus und die Übernahme der arabischen Spieltradition durch die Osmanen gibt es einige Belege unterschiedlicher Qualität: Historikernotizen, Gründungslegenden der Spielergilde, aber auch interne Strukturaffinitäten und Themenähnlichkeiten, soweit sich die ägyptische Spieltradition rekonstruieren läßt. Zusammengenommen mit der osmanischen Spieltätigkeit in praktisch allen Provinzen des multiethnischen Großreiches, die nun quellenmäßig auf sichereren Beinen steht,<sup>9</sup> ergibt das eine tausendjährige Geschichte dieser Spielform in einem überaus ausgedehnten geographischen Bereich; erst das 20. Jahrhundert bringt neben dem sukzessiven Rückgang und Verschwinden der Spieltätigkeit in fast allen ehemaligen Provinzen des Osmanischen Reiches einschneidende Reformen der traditionellen Spielsubstanz, vor allem in der republikanischen Türkei, und was die Obszönität betrifft, in Griechenland. Beim traditionellen Schattenspiel handelt es sich demnach um ein kulturelles Großraumphänomen von historischer Langzeitdauer, das als von der UNESCO anerkanntes immaterielles nationales Kulturerbe in der Türkei eine bescheidene Blüte erlebt, in Griechenland, in hellenisierter und «gereinigter» Form nach den anfänglichen durchschlagenden Erfolgen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit Hilfe des Folklorismus und der Pädagogik zu überleben scheint.

Karl Kaser<sup>10</sup> und Ulf Brunnbauer<sup>11</sup> haben, jeder aus etwas unterschiedlicher Sicht, für eine Erweiterung der geographischen Optik der Südosteuropa-Forschungen plädiert,<sup>12</sup> und zwar nicht in Richtung Westen, wo eine solche Optik

<sup>9</sup> Walter Puchner, «Das osmanische Schattentheater auf der Balkanhalbinsel zur Zeit der Türkenherrschaft. Verbreitung, Funktion, Assimilation», *Südost-Forschungen* 56 (1997) S. 151-188; neuere Fassungen: «Schwarzauge Karagöz und seine Geschichte auf der Balkanhalbinsel zur Zeit der Türkenherrschaft», *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, Bd. 1, Wien-Köln-Weimar 2006, S. 97-132; «Karagöz and the History of Ottoman Shadow Theatre in the Balkans from the Seventeenth to the Twentieth Centuries: Diffusion, Functions and Assimilations», M. Hüttler – H. E. Weidinger (eds), *Ottoman Empire and European Theatre. II. The Time of Joseph Haydn: from Sultan Mahmud I to Mahmud II (r.1730-1839)*, Wien 2014 (*Ottomania* 3), S. 157-194; «Karagöz ve Balkanlar'da Osmanlı Gölge

Oyununun Tarihi: Yayılma Alanı, İşlevleri ve Asimilasyon Örnekleri», P. Efe (ed.), *Hayal perdesinde ulus, değişim ve geleceğin icadı*, İstanbul 2013, S. 64-88.

<sup>10</sup> Karl Kaser, «Der Balkan und der Nahe Osten – eine gemeinsame Geschichte», *Südost-Forschungen* 69/70 (2010/11), S. 397-430.

<sup>11</sup> Ulf Brunnbauer, «Der Balkan als translokaler Raum. Verflechtung, Bewegung und Geschichte», *Südosteuropa Mitteilungen* 51 (2011) H. 3, S. 78-94.

<sup>12</sup> Aufgrund der historischen Bevölkerungsbewegungen ist etwa die Volkskultur des Balkanraums ohne die des kleinasiatischen Raums vergleichend gar nicht erkenntnisnählig untersuchbar; anders als heute stellt die Ägäis keine Grenze dar, sondern hat eher eine Brückenfunktion.

etwa im Zuge der Erforschung der Rezeptionsmechanismen okzidentaler Literaturvorbilder immer schon im Blickpunkt gestanden hat,<sup>13</sup> sondern nach Osten und Südosten, nach Kleinasien und in den Vorderen Orient. Im Falle Kleinasien ist eine solche Blickerweiterung mehr oder weniger unabdingbar aufgrund der Umsiedlungen aus dem Balkan im Byzantinischen und Osmanischen Reich, aber auch später noch, nach der Nationsbildung, wenn man etwa an Formen der Volkskultur wie darstellende Bräuche und Spiele denkt,<sup>14</sup> im Falle der Hafenstädte des Ostmittelmeerraums, wenn man etwa die Tournées und Reiserouten westlicher Theaterensembles wie der italienische Oper, französischer Prosaschauspieler oder hellenophoner Akteurtruppen in Rechnung stellt.<sup>15</sup> Auf der Ebene verschiedener Populations- und Kulturschichten erweist sich eine solche Einbeziehung Kleinasien und des gesamten ostmediterranen Raums in den ständigen Blickkreis der Südosteuropa-Forschung als gerechtfertigt und notwendig. Dies betrifft in ganz besonderen Maße die Tradition des Schattenspiels, das sich jedoch fast immer an die Grenzen des Osmanischen Reiches in seinen unterschiedlichen Ausdehnungen gehalten hat. In der einschlägigen Forschung lassen nationale Grenzziehungen, wie in sovielen Fällen, kein prismatisches Gesamtbild zu und geben die Dynamik der Entwicklungen nur unzureichend wieder; generalisierend: ohne diese Kulturräume ist Südosteuropa nicht adäquat verstehbar und darstellbar.

### 1. Zur Rekonstruktion der Geschichte des ägyptischen Schattentheaters (ca. 1000-1517)

Die Kontroverse, ob die mediävale arabische Hochkultur mit ihrer philosophischen, mystischen und erotischen Poesie die Gattung des Dramas gepflegt hat oder nicht<sup>16</sup> geht vielfach auf eine gleitende Terminologiepraxis zurück und beginnt gleich beim Ausdruck «Drama» selbst, worunter im englischen Sprachgebrauch nicht nur textliche Grundlagen vorwiegend dialogischer Art verstanden werden, sondern auch darstellende Handlungen ritueller Art in freiem Übergang zum szenischen Spiel (*play*).<sup>17</sup> Diese terminologische Gleitlage verunsichert bis zu einem gewissen Grad auch alle frühen Angaben zur Existenz des Schattentheaters und ist aus der einschlägigen Literatur bis heute nicht ganz verschwunden.<sup>18</sup>

<sup>13</sup> Vgl. z. B. Walter Puchner, *Die Literaturen Südosteuropas. Ein Vergleich*, Wien-Köln-Weimar 2015.

<sup>14</sup> Vgl. etwa das kleinasiatische Material in Walter Puchner, *Brauchtumserscheinungen im griechischen Jahreslauf und ihre Beziehungen zum Volkstheater. Theaterwissenschaftlich-volkswissenschaftliche Studien zur südbalkan-mediterranen Volkskultur*, Wien 1977, pass.

<sup>15</sup> Walter Puchner, *Hellenophones Theater im Osmanischen Reich (1600-1923). Zur Geschichte und Geographie einer geduldeten Tätigkeit*, Berlin-Wien 2012.

<sup>16</sup> Mohammed M. Badawi, *Early Arabic Drama*

*in Egypt*, Cambridge UP 2010; Kahlid Amindé – Marvin Carlson, *The Theatres of Morocco, Algeria and Tunisia. Performance Traditions of the Maghreb*, Basingstoke, Palgrave Macmillan 2012.

<sup>17</sup> Dazu Walter Puchner, «Performative Riten, Volksschauspiel und Volkstheater in Südosteuropa. Vom Dromenon zum Drama», *Studien zur Volkskunde Südosteuropas und des mediterranen Raums*, Wien/Köln/Weimar 2009, S. 253-298, bes. 253-254.

<sup>18</sup> Z. B. Ibrāhīm Ḥamādah, *Khayāl al-zill wa-timthiliyyat Ibn Dāniyāl*, Al-Qahira 1961, Ahmad Taymur Bāsha, *Khayāl al-zill wa'l-lu'ab wa'l-tamāthīl al-musawwara 'inda al-'Arab*, Kairo 1957.

Erst den Studien von Shmuel Moreh<sup>19</sup> ist es gelungen, eine konstruktive Differenzierung zwischen *khayāl*, darstellendes Spiel mit lebendigen Akteuren, und *khayāl al-zill*, dem darstellenden Spiel auf der beleuchteten Leinwand mit zweidimensionalen Figuren, vorzunehmen; doch ist diese terminologische Ausdifferenzierung erst im 11. Jh. als Tendenz festzustellen und wird in den Quellen keineswegs konsequent oder einheitlich gehandhabt.<sup>20</sup> *Khayāl* wird auch dem Erzähler gleichgestellt (*hikāya*).<sup>21</sup> Zu den terminologischen Schwierigkeiten treten als Fehlerquellen auch die schwankende Transkription der altarabischen Konsonantenschrift, die vor allem in der älteren Literatur in den verschiedensten Varianten auftritt. Eine weitere Fehlerquelle bilden die vielen Gelegenheitsartikel, die im Internet kursieren und z. T. fragmentarische und zweifelhafte bzw. nicht überprüfbare Informationen anbieten.<sup>22</sup>

<sup>19</sup> Shmuel Moreh, «The Shadow Play (*Khayāl al-zill*) in the Light of Arabic Literature», *Journal of Arabic Literature* 18 (1987), S. 46-61; ders., «Live Theatre in Medieval Islam», M. Sharon (ed.), *Studies in Islamic History and Civilization: in Honour of Professor David Ayalon*, Jerusalem 1986, ders., *Live Theatre and Dramatic Literature in the Medieval Arabic World*, Edinburgh 1992, S. 123-151.

<sup>20</sup> Vgl. auch die summarischen Darstellungen bei Li Guo, «The Arabic Shadow Play: Before and After Ibn Dāniyāl», *The Performing Arts in Medieval Islam. Shadow Plays and Popular Poetry in Ibn Dāniyāl's Mamluk Cairo*, Leiden-Boston 2012, S. 105-108 ( «...the distinction was not always clear-cut, in that the terms (along with *ṭayf al-khayāl*) were used almost synonymously by Ibn Dāniyāl, who also referred to his own shadow play as *bāba*, or *bābat al mujūn*», S. 105) und bei Amila Buturović, «The Shadow Play in Mamluk Egypt: The Genre and Its Cultural Implications», *Mamluk Studies Review* 7/1 (2003), S. 149-176, bes. 157-160.

<sup>21</sup> «Many Western and Arab scholars have assumed that the Arabic term for the shadow play (*khayal al-zill*) is tautological, since both *khayal* and *zill* mean “shadow” in Arabic. The assumption is that it is a vulgar coinage, and that it should really be termed *zill al-khayal* (shadow of the vision or shadow fantasy). The term *khayal*, appearing alone, has been routinely explained or translated as “shadow play”. The German Orientalist Theodore Menzel, however, objected that in Arabic, Persian, and Turkish the term is puzzling; he argued that it cannot mean shadow play unless it occurs in its complete form, that is, *khayal al-zill* in Arabic and *zill-i-khayal* in Persian. / In Arabic literature and historiography,

the term *khayal* or *khiyal* was used in the *Jahiliyya* (pre-Islamic times) and in the first centuries of Islam in the sense of “figure” and “statue”, and was given to the figure of the hobbyhorse (*kurraj*) as well (see Theater, Arabic). During the eighth century it came to mean “imagination”, “phantom”, and “fantasy”, and finally it became synonymous with the term *hikaya* (imitation or pantomime, as in Hebrew *hikkuy*). When, during the ninth century, the term *hikaya* came to mean strictly “story” or “storytelling”, the term *khayal* replaced it to denote “live play” or “live theatrical performance”. It seems that this is the main reason that led to the conclusion that the Arabs performed only shadow plays and puppet theater, and neglected live theatrical performance because of religious restrictions. When Gypsies and Muslim merchants from southeast Asia to the Muslim world imported the shadow play during the late tenth century, the word *zill* (shadow) was added to the already established term for acting and theater, and the new term *khayal al-zill* was coined» (Shmuel Moreh, «Shadow Plays», *Encyclopedie of Islam* 9 (1997), S. 722-723, ebenfalls ders., «Shadow-play», *Encyclopedia of Arabic Literature*, J. Scott Meisami – P. Starkey (eds), vol. 2 (1998), S. 701–702).

<sup>22</sup> Zum *khayāl al-zill* vgl. auch Georg Jacob, *Geschichte des Schattentheaters im Morgen- und Abendland*, Osnabrück 1972, S. 227-280; G. Jacob – M. Landau, *Studies in the Arab Theatre and Cinema*, Philadelphia 1958, S. 207-215; Hamida, *Khayāl al-zill*; M. M. Badawi, «Medieval Arabic Drama: Ibn Dāniyāl», *Journal of Arabic Literature* 13 (1982), S. 83-107; Paul E. Kahle, «The Arabic Shadow Play in Medieval Egypt (Old Texts and Old Figures)», *The Journal of the*

### 1.1. Die Notizen der mittelalterlichen Historiker und Poeten

Ob die Existenz des Schattentheater in den arabischen Ländern bis in die vorislamische Umayyad-Periode zurückreicht, ist aufgrund der Ambiguität des Terminus *khayāl* (auch für jegliche mimetische *performance*) nicht eindeutig zu entscheiden. Im allgemeinen besteht heute ein gewisser *consensus* darüber, daß die ersten Angaben zum Schattentheater im *Thesaurus opticus* des Mathematikers und Ophthalmologen Ibn-al Haytham (Basra 965 – Kairo 1039) zu finden sind, der ein *khayāl* –Spiel derart beschreibt, daß Figuren hinter einer Leinwand erscheinen, die der Vorführer (*mukhayyil*) derart bewegt, daß diese auf der Wand hinter der Leinwand und auf dieser selbst erscheinen.<sup>23</sup> Der andalusische Poet Ibn Ḥazm (994-1064) bringt als erster einen philosophischen Vergleich der Welt mit einem Schattenspiel, allerdings handelt es sich um ein Bilderkarussell auf einer sich drehenden Holzrolle wie bei den *ombres chinoises*, wobei die rasch wechselnden Bilder die Generationenabfolge symbolisieren.<sup>24</sup> Die Metaphorik des Puppenspieler als *primus motor* wird in der sufischen Mystik noch des öfteren wiederholt, für an Fäden gezogene Marionetten etwa bei al-Ghazālī (1059-1111) in *Iḥya' 'Ulūm al dīn*.<sup>25</sup> Schon ausführlicher ist Muḥyī 'l-Dīn b. 'Arabī (1165-1240): hier ist von zusehenden Kindern die Rede, die in Abstand zur beleuchteten Leinwand, die den Spieler verbirgt, sitzen und nicht wissen, woher die Stimme kommt – für die Ungebildeten eine Unterhaltung, für die Wissenden eine Parabel; zuerst erscheine ein Prologsprecher (*al Waṣṣāf*), der Gott preise und die Figuren beschreibe, die auftreten werden; das Spiel sei eine Warnung Gottes, die Leinwand verberge das zukünftige Schicksal. Der Prologsprecher wird mit Adam verglichen.<sup>26</sup> Der ägyptische Sufi-Poet 'Umar b. al-Fāriḍ (1182-1235) bringt noch mehr

*Pakistan Historical Society* (Karachi), April 1954, S. 85-115; Metin And, *A History of Theater and Popular Entertainment in Turkey*, Ankara 1963-1964, ders., *Karagöz; Théâtre d'Ombres Turc*, Ankara 1977; R. D. Ceccato, «Il Teatro d'Ombre a Damasco», *Quaderni di Studi Arabi* 2 (1984), S. 127-154. Zu den mit Vorsicht zu benützendem Internetadressen z. B. D. Folaron, «Oral Narrating and Performing Traditions in the History of Modern Middle Eastern and Maghrebian Theatre and Drama». National Institute for Technology and Liberal Education, [http://dev.arabworld.nitle.org/texts.php?module\\_id=5&reading\\_id=354&sequence=4](http://dev.arabworld.nitle.org/texts.php?module_id=5&reading_id=354&sequence=4), wo behauptet wird, das Schattentheater sei im 14. Jahrhundert im gesamten Nordafrika verbreitet gewesen.

<sup>23</sup> Ibn al-Haytham, *Kitāb al-Manāẓir*, A. I. Sabra (ed.), Kuwait 1983, 3:6, 408. Moreh fügt der Übersetzung hinzu, daß es sich um «translucent figures» von Menschen und Tieren handle und fährt fort: «There are holes pierced in the bodies of the shadow-play figures so that they may be

held against the screen with a stick; the presenter holds another stick in his other hand and with this moves their heads, arms and legs. The light of a candle or lamp placed behind them casts coloured shadows of the translucent figures on the white screen» («The shadow play in the light of Arabic literature», *op. cit.*, 47).

<sup>24</sup> *Kitāb al-Akhlāq wa 'l-Siyar*, ed. und französische Übersetzung Nada Tomiche, Beirut 1961, S. 28.

<sup>25</sup> Bülāq, 1279/1862, IV, 122. Ähnlich auch bei al-Qādī al-Fāḍil (1135-1200), wo ausdrücklich erwähnt ist, daß der Puppenspieler als *primus motor* nur einer sei, der nach dem Ende der Vorstellung die Leinwand zusammenrolle (Moreh, «The Shadow Play in the light of Arabic literature», S. 48).

<sup>26</sup> Der ausführliche Passus bei Moreh, *op. cit.*, 48-49. Zu dem frommen Prologsprecher noch in Spielen des 19. Jh.s J. G. Wetzstein, *Die Liebenden von Amasia, ein Damascener Schattenspiel*, niedergeschrieben, übersetzt und mit Erklärungen versehen von J. G. Wetzstein aus dem



Details der Vorstellung: fröhliche und traurige Lieder, singende Vögel, ziehende Kamele in der Wüste, Schiffe auf stürmischer See, Schlachten zu Land und See (Kreuzfahrer-Kriege?), Dämonen und den Flaschengeist *jinn*, Beizjagd mit dem Falken, Fischer, Tiere auf der Jagd und zwitschernde Vögel, schreckliche Ungeheuer (Schlangen, Löwen, Riesenvögel); dieses Schauspiel sei ein Symbol der Welt, der Puppenspieler der *primus motor*.<sup>27</sup> Daß auch politische Ereignisse auf die Bühne kamen, dafür ist der Historiker Ibn Iyās ein Beispiel, der die Ereignisse von 1517 beschreibt und die einzige direkte Quelle bildet, die die Übernahme des Schattenspiels vom Mamlukenhof in Kairo in die osmanische Bosphorus-Metropole beschreibt.<sup>28</sup> Er berichtet auch für das Jahr 1518, daß aufgrund der Anwesenheit der osmanischen Soldaten ein Erlaß zirkuliert habe, daß nach dem Abendgebet niemand eine Schattentheatervorstellung geben, singen oder in Hochzeitsprozessionen mitgehen dürfe.<sup>29</sup> Solche Verbote hat es schon früher gegeben: der Mamlukensultan Jaqmaq (1438-1453) ließ am 20 Dhū 'l Qa'da 855/1451 die Schattenspieler vorladen, verbrannte alle Figuren für die Vorstellung und ihre Marionetten, die mit sich hatten, und ließ sie einen Vertrag unterzeichnen, daß sie keine solchen Aufführungen mehr unternehmen.<sup>30</sup>

Daß auch vielfigurige Stücke auf der Leinwand zur Aufführung gekommen sind, dafür ist der Dichter Aḥmad al-Bayrūtī (13. Jh.) Kronzeuge: der Spieler (Präsentator) hat die Figuren in zwei Schachteln oder Körben: eine für die aufzutretenden Figuren in der richtigen Reihenfolge, und die zweite als Ablage für die bereits gezeigten; die Schachteln symbolisieren die Gebärmutter Evas und das Grab. Das Universum ist nichts als ein Schattenspiel, und Gott ist der *muḥarrrik* (*primus motor*).<sup>31</sup> Sultan Sha'bān nahm 1375 sogar einen Schattenspieler auf seine Pilgerreise nach Mekka mit.<sup>32</sup> Der frivole Narrenpoet Ibn Sūdūn al-Bashbaghāwī

Nachlasse desselben herausgegeben von G. Jahn, Leipzig 1906, S. 78-79.

<sup>27</sup> «For the phantom of the shadow play (*ṭayf khayāl al-zill*) brings to you, in lulls in amusement, what the translucent curtains reveal. / You see the forms of things in every garb displayed before you from behind the curtain of ambiguity» (Moreh, *op. cit.*, 49). Das Poem endet mit dem Erscheinen des Spielers: «And whatever you have contemplated is the act of one alone, but wrapped in the veils of occultation, / When he removes the curtain, you see none but him, and in the figures confusion reigns no more. / And you will realize, when he uncovers, that in your darkness you were guided by his light to view his actions... / The tongues of every being, if you were only aware, bear witness that I am one, with ceaseless eloquence» (50). J. v. Hammer-Purgstall, *Das arabische Hohelied der Liebe, das ist Ibn al Fahrids Tajiet*, Wien 1854, S. 47-50, vv. 677-706 (Ausgabe Beirut, 1376/1957, S. 109-112), englische Übersetzung in

Homerin, 'Umar Ibn al-Fāriḍ, *Sufi verse, saintly life*, New York 2001, S. 268-277.

<sup>28</sup> Vgl. dazu noch in der Folge.

<sup>29</sup> Moreh, «The Shadow Play in the light of Arabic literature», S. 50.

<sup>30</sup> Moreh, *op. cit.*, S. 50 mit der einschlägigen Quelle. Li Guo bemerkt (*The Performing Arts in Medieval Islam*, S. 107-108) daß die «performer» *arbāb al-khayāl* (Schattentheater, Puppenspiel, lebende Schauspieler) und die «Musikanten» *arbāb al-malāhi* (Instrumentenspieler) gewöhnlich zusammen genannt werden, so als ob sie eine zusammengehörige Truppe von Schaustellern bildeten.

<sup>31</sup> «I see this Universe as a shadow play; / its Mover is the much-forgiving Lord. / The right-hand box is Eve's womb; / the left-hand box is the grave» (Moreh, *op. cit.*, S. 51 mit Quellenangaben).

<sup>32</sup> Amila Buturović, «The Shadow Play in Mamluk Egypt: The Genre and Its Cultural Implications»,

(1407-1464) beschreibt die Zeit, mit ihrer Wechselhaftigkeit und Vergänglichkeit, als ein Schattenspiel; ein anderer Dichter, ‘Abd al-Dā’im al-Mu‘allim vergleicht den *khayālī* (Spieler) mit ‘Īsā (Jesus) und die Leinwand (*izār*) mit dem Grab.<sup>33</sup> Es dürfte auch weibliche Spielerinnen (Sklavinnen) gegeben haben, deren Schönheit ohne theologische Reminiszenzen besungen wurde;<sup>34</sup> gewöhnlich wird jedoch die Schönheit der männlichen Spieler besungen. In solchen Deskriptionen finden sich noch weitere Details der Vorstellung: *fānūs* als Lichtquelle der Vorstellung (Laterne),<sup>35</sup> häufig wird auch erwähnt, daß die *bābāt* (Szenen) eindrucksvoll gewesen seien.<sup>36</sup> Gespielt wird gezwungenermaßen nur bei Nacht. Andere Details finden sich bei Ibn Dāniyāl selbst: daß die Spiele eine sich wiederholende Routine geworden seien, daß der Spieler die Figuren selbst ausschneide und in der Reihenfolge ihres Auftritts zurechtlege, gespielt werde mit Öllicht.<sup>37</sup>

Die indirekten Quellen gehen demnach doch über die bloße mystische Parabolik des Schattendaseins der Menschen hinaus, die wie die Bühnenfiguren nur durch das Licht Gottes existieren, der ihnen auch seine Stimme leiht und sie sich bewegen läßt. Mit den angeführten Details der Vorstellungen ist nicht nur eine erste indizierende Referenzebene gewonnen, sondern auch Anhaltspunkte dafür, daß es vielfigurige Vorstellungen von anspruchsvoller Komplexität gegeben haben müsse (unter Abzug freilich der poetischen Übertreibungen) mit einer Vielfalt von impressiven szenischen Darstellungen und optischen Effekten, die sich nicht nur auf Menschen beschränken, sondern auch eine Vielfalt von Tieren zeigen; hoch ist die Rolle von Gesang und Musik zu veranschlagen, vielfach dominant das nonverbale pantomimische Element in der Bühnenhandlung (Tierjagd, Kamelkarawane, Schlachten). Ohne den Evidenzwert dieser Angaben überbewerten zu wollen, ergibt sich doch die Möglichkeit eines gewissen Brückenschlags zu den angeblich für das Schattentheater bestimmten drei Stücken von Ibn Dāniyāl um 1300, die sowohl als eigentümliche poetische Hybridprodukte zu lesen sind als auch als verbale Spieltexte mit Bühnenanweisungen für Schattentheatervorführungen. Auf diesen Aspekt wird in der Folge eingegangen.

*Mamlūk Studies Review* 7 (2003), S. 149-176, bes. S. 159. Zu solchen Unterhaltungen auf den Pilgerreisen nach Mekka vgl. Abd Allāh ‘Ankawī, «The Pilgrimage to Mecca in Mamlūk Times», *Arabian Studies* 1 (1974), S. 163-166.

<sup>33</sup> Moreh, «The Shadow Play in the light of Arabic literature», S. 52. «A shadow-player approached; his screen was like a grave, the dead of which were resurrected. / He was like ‘Īsā, resurrecting their figures, and with his words, making the spirit to dwell in them».

<sup>34</sup> «A slave-girl, beloved for her entertainment, came forward, with beauty like flowers of the garden, beneath calyces; / When she sang, I said:

“A complaint of ardent love”. When she danced, we said: “Bubbles of wine [dancing]”. / She showed us a shadow play, with the curtain before her; she showed us the phantom of the sun behind clouds. / She played with the figures behind her curtain just as her actions toyed with men [‘s hearts]» (Shams al-Dīn Muḥammad b. al-Ḥasan al-Nawājī (1383-1455) in *Ḥalbat al-Kumayyī*, Cairo 1938, S. 204).

<sup>35</sup> Offenbar von griech. φανός.

<sup>36</sup> Nachweise bei Moreh, «The Shadow Play in the light of Arabic literature», S. 53.

<sup>37</sup> In der Einleitung zum ersten Stück der Trilogie. Vgl. dazu noch in der Folge.

## 1.2. Ibn Dāniyāl (1248-1310) und seine Trilogie für das Schattentheater

Hauptquelle für die Rekonstruktion des halbttausendjährigen ägyptisch-arabischen Schattentheaters bleibt in jedem Fall Ibn Dāniyāl (Mosul 1248 – Kairo 1310) und seine drei Stücke für das Schattentheater. Von diesen Schattenspielen sind immerhin fünf Handschriften erhalten, was auf ihre Popularität zur Mamlukenzeit in Ägypten (1250-1517) hinweist. Diese Stücke sind im wesentlichen von Georg Jacob um 1900 entdeckt worden,<sup>38</sup> der bereits darauf hingewiesen hat, daß es sich um den witzigsten und sprachlich schwierigsten Autor der gesamten mittelalterlichen arabischen Hochdichtung handelt, der Unterschichtenjargon in Kairo um 1300 mit dem elaborierten Hochstil des klassischen Diwan vermischt. Die für besaitete Gemüter geradezu abstoßende Obszönität hat jedoch dazu geführt, daß seine Person und sein Werk in den einschlägigen Arbeiten und Bibliographien der Orientalistik nur kurz wenn überhaupt angeführt werden.<sup>39</sup> Dies hat sich erst in den letzten 25 Jahren, im wesentlichen nach der postumen kritischen Ausgabe der Stücke von Paul Kahle,<sup>40</sup> geändert.

Die entscheidende Frage, die in dieser eher theaterwissenschaftlich orientierten Studie interessiert, ist a) die bühnenpraktische Auswertung dieser poetischen Hybridwerke für die Rekonstruktion des ägyptischen Schattentheaters (diese Frage hat vor allem Amila Buturović bewegt, die sich für die interaktive Publikumsbeteiligung interessiert, allerdings ohne bühnenpraktische Aspekte zu berücksichtigen, was mit dieser speziellen Bühnentechnik noch möglich ist und was nicht),<sup>41</sup> und

<sup>38</sup> Vgl. die Übersetzung Jacob, *Al-Mutaijam*.

<sup>39</sup> In Auswahl: Aḥmad ‘Abd al-Rāziq, *La femme au temps des Mamlouks en Égypte*, Cairo 1973; Boaz Shoshan, «High Culture and Popular Culture in Medieval Islam», *Studia Islamica* 73 (1991), S. 67-107; Ulrich Haarmann, «Regional Sentiment in Medieval Islamic Egypt», *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 43 (1980), S. 55-66; ders., «Arabic in Speech, Turkish in Lineage: Mamluks and their Sons in the Intellectual Life of Fourteenth Century Egypt and Syria», *Journal of Semitic Studies* 33 (1988), S. 81-114; Barbara Flemming, «Literary Activities in Mamlūk Halls and Barracks», M. R. Ayalon (ed.), *Studies in Memory of Gaston Wiet*, Jerusalem 1977; 16. Überhaupt nicht erwähnt wird er in Reynold A. Nicholson, *Literary History of the Arabs*, London 1907.

<sup>40</sup> Paul Kahle (ed.), *Three Shadow Plays by Muḥammad Ibn Dāniyāl*. Prepared for publication by Derek Hopwood and Mustafa Badawi, Cambridge 1992. Kahle hatte diese Ausgabe noch vor seinem Tod 1964 vorbereitet.

<sup>41</sup> «Although in the absence of sufficient data about the staging and attending of such performances we can never imagine these events

with full confidence, we can nevertheless take up the challenge of “dramatizing” the possible modes of interaction and interpretations of the text» (Amila Buturović, «The Shadow Play in Mamluk Egypt: The Genre and Its Cultural Implications», *Mamluk Studies Review* VII/1 (2003), S. 149-176, bes. 157). Vgl. auch ihre weiteren Arbeiten: A. Buturović, «Truly, This Land is Triumphant and Its Accomplishments Evident! Baybar’s Cairo in Ibn Dāniyāl’s Shadow Plays», B. Gruendler – L. Marlowe, *Writers and Rulers: Perspectives on Their Relationship from Abbasid to Safavid Times*, Wiesbaden 2004, S. 149-168 und dies., *Sociology in Popular Drama in Medieval Egypt: Ibn Dāniyāl and his Shadow Plays*, PhD diss. Mc Gill University, 1994. Dazu auch Li Guo: «However, judging from the barren text alone, it is still very hard for us to fathom the way it played out for a live audience. Inasmuch as the description of shadow play performances is sparse in the historical sources, we can only imagine, in light of the text at our disposal, how such a performance took place» (Li Guo, *The Performing Arts in Medieval Islam. Shadow Play and Popular Comedy in Ibn Dāniyāl’s Mamluk Cairo*, Leiden-Boston 2012, S. 127).

damit zusammenhängend die Gretchenfrage b), ob diese eigenartigen «Dramen»-Texte überhaupt für eine Leinwandaufführung geschrieben sind, oder ob dies nur eine der vielen spielhaften literarischen Finten ihres Autors darstellt (diese Frage haben auch Buturović und andere Autoren angeschnitten),<sup>42</sup> was darauf hinausläuft, im Detail zu kontrollieren, ob die geforderten Bühnenhandlungen auf der beleuchteten Leinwand mit zweidimensionalen Figuren, nach Maßgabe der Kenntnis der osmanischen und hellenischen Schattentheatertradition überhaupt darstellbar sind<sup>43</sup>; damit zusammen hängt auch die Frage, inwieweit c) Ibn Dāniyāl's literarisierte Textvorlagen als Quellen für die Rekonstruktion des ägyptischen Schattentheaters heranzuziehen sind, in Anbetracht der Tatsache, daß es sich um *sophisticated* teildialogische Poeme und Prosastücke handelt, deren Literarisierungsgrad ohne Vergleichsmaterial schwer abzuschätzen ist (aber sicherlich einen bedeutenden Interpretationsfaktor darstellt), sowie angesichts der Tatsache, daß die Schattenspiele gewöhnlich (in der nachmaligen osmanischen Tradition) vom Spieler improvisiert werden, denn sonst wäre mit dem Auffinden auch anderer Stücktexte zu rechnen.<sup>44</sup>

### 1.2.1. *Der Hofpoet aus Mosul am Mamlukenhof*

Der 1248 aus eher unbedeutender muslimischer Familie im nordirakischen Kulturzentrum Mosul geborene Ibn Dāniyāl flüchtet kurz vor oder nach der Belagerung der Stadt durch die Mongolen 1261 und fand mit vielen anderen Flüchtlingen Zuflucht im Kairo der Mamluken-Sultane, die als turkmenische Militärsklaven der Araber wegen ihrer siegreichen Schlachten gegen die Kreuzfahrer und Mongolen 1250 eine mehr als 250 Jahre dauernde Ära antraten; Ibn Dāniyāl ist ab 1267 als junger praktischer Augenarzt im Flüchtlingsviertel Ḥusanynīya nahe dem Nordtor der Stadt nachgewiesen, dessen Unterschichtenkultur in seinen Stücken eine große Rolle spielen wird.<sup>45</sup> Dies war die Zeit von Sultan Baybars Moralkampagne gegen Trunkenheit, Glücksspiele, Tavernen und Bordelle, welche ebenfalls in seinen Werken eine bedeutende Rolle spielen. Kurz vor 1280 gelingt

<sup>42</sup> In der Konklusion ihrer Arbeit «The Shadow Play in Mamluk Egypt», *op. cit.*, S. 175: «Because of a lack of relevant historical evidence, questions have been raised as to whether the trilogy was in fact ever staged, or whether indeed it was intended for performance». Vgl. auch Everett K. Rowson, «Two Homoerotic Narratives from Mamlūk Literature: al-Ṣafadī's *Law'at al-shākī* and Ibn Dāniyāl's *al-Mutayyam*», J. W. Wright – Everett K. Rowson, *Homoeroticism in Classical Arabic Literature*, New York 1997, bes. S. 173-174.

<sup>43</sup> Dieser Frage war der zweite Teil meiner Arbeit W. Puchner, «Theaterwissenschaftliche Überlegungen zur Aristophanes-Rezeption von

Ibn Dāniyāl in Kairo (kurz von 1300) und zu seiner Trilogie für das Schattentheater», *Parabasis* 13/1 (2015), S. 101-128.

<sup>44</sup> Dieses Argument wurde auch in einer Rezension zu Li Guos Monographie 2012 formuliert: «Inszeniert wurde das Stück jedoch kaum textgetreu, war doch für den Schattenspieler, wie auch für den *akawāī*, das Moment der Improvisation und der Antizipation der Stimmung des Publikums ein wichtiger Punkt der künstlerischen Umsetzung» (Chr. Braun, *Der Islam* 91/2 (2014), S. 418-421, bes. 420).

<sup>45</sup> Die detaillierteste Biographie in Li Guo, *The Performing Arts in Medieval Islam*, S. 3-100.

es dem witzigen Quacksalber, Beziehungen zum Sultanshof anzuknüpfen und er wird binnen relativ kurzer Zeit zum panegyrischen Hofpoeten, der zu rituellen Gelegenheiten lange Preisgedichte rezitiert. Diese Gedichte dürften in die hunderte gehen, doch ist ein Großteil von ihnen verloren. Für seine Versifikationskunst, seinen Witz und Humor, Satire und Selbstpersiflage in einer Art Hofnarrenfunktion wird der irakische Flüchtling von den eher kulturfeindlichen Mamlukensultanen geschätzt. Er dürfte auch eine Art Hofzensor für seine Dichterkollegen gewesen sein.<sup>46</sup> Seine Dichtung hatte neben der enkomastischen auch Unterhaltungsfunktion,<sup>47</sup> aber auch didaktische Absichten, wie die *rajaz* Verse über Astrologie und Astronomie, Musik, Divination, Alchemie, Medizin und Geschichte beweisen.<sup>48</sup> Mit der Ermordung seines Patrons 1293 fällt der Hofpoet in Ungnade und wird zum schonungslosen Satiriker und Parodisten, wie sich an seiner weiteren Dichtung ablesen läßt. Das letzte datierbare Gedicht fällt in das Jahr 1303. In diese Zeit dürften auch seine Schattentheaterstücke zu datieren sein. Der Autor verstirbt im 65. Lebensjahr als allseits anerkannter Poet im Jahre 1310. Er war «arguably one of the finest, and most exciting, poets in the history of medieval Arabic literature».<sup>49</sup>

### 1.2.2. Stücke für die Leinwand?

Die Bedeutung der weniger bekannten und großteils unedierte Dichtungen hat vor allem Li Guo herausgestrichen.<sup>50</sup> Sie ist für das Verständnis der Schattentheaterstücke unverzichtbar. Ein gesamter *Dīwān* ist zwar nur teilweise erhalten, aber Dutzende von Gedichten sind allein in die Schattentheaterstücke eingearbeitet.<sup>51</sup> Die Schattentheaterstücke sind als Trilogie konzipiert mit dem Generaltitel *Ṭayf*

<sup>46</sup> Ulrich Haarmann, «Arabic in Speech, Turkish in Lineage: Mamluks and their sons in the intellectual life of fourteenth-century Egypt and Syria», *Journal of Semitic Studies* 33/1 (1988), S. 109-110.

<sup>47</sup> Thomas Bauer, «Mamluk Literature: Misunderstanding and new approaches», *Mamlūk Studies Review* 9/2 (2005), S. 105-132.

<sup>48</sup> Li Guo, «Mamluk Historical *Rajaz* Poetry: Ibn Dāniyāl's judge list and its later adaptations», *Mamlūk Studies Review* 14 (2010), S. 43-62.

<sup>49</sup> Li Guo, «The Devil's Advocate: Ibn Dāniyāl's Art of Parody in His *Qasidah* No 71», *Mamlūk Studies Review* 7 (2003), S. 177-209, bes. 178.

<sup>50</sup> Li Guo, «Reading *Adab* in Historical Light: Factuality and Ambiguity in Ibn Dāniyāl's 'Occasional Verses' on Mamluk Society and Politics», J. Pfeiffer – S. A. Quinn (eds), *History and Historiography of Post-Mongol Central Asia and the Middle East: Studies in Honor of John E. Woods*, Wiesbaden 2006, S. 383-403, 389-391;

ders., «Mamluk Historical *Rajaz* Poetry»; ders., «Ibn Dāniyāl's 'Dīwān': In Light of Ms Ayasofya 4880», *Quaderni di Studi Arabi* 5 (2010-2011), S. 153-176; ders., «Paradise Lost: Ibn Dāniyāl's Response to Sultan Baybars' Campaign against Vice in Cairo», *Journal of the American Oriental Society* 121/2 (2001), S. 219-235; ders., «The Devil's Advocate»; ders., *The Performing Arts in Medieval Islam*, S. 116-143.

<sup>51</sup> Die erhaltenen Manuskripte aufgelistet und kodikologisch beschrieben bei Li Guo, *The Performing Arts in Medieval Islam*, S. 221-228. Am wichtigsten ist eine Anthologie *Tadhkira* von al-Šafādī in drei Handschriften (zwei in Kairo und eine in Dublin) und eine separate Kollektion mit dem Titel *Dīwān* (MS Istanbul, Süleymaniye Kütüphanesi, Ayasofya 4880-1, ff. 131-168), erst kürzlich aufgefunden. Von den 33 Gedichten im ersten Schattenstück, «Der Schattengeist», sind allein 19 in diesen beiden Anthologien nachzuweisen.

*al-Khayāl* («Der Schattengeist»),<sup>52</sup> was auch gleich der Titel des ersten und umfangreichen Stückes ist; es folgen *‘Ajīb wa-Gharīb* («Der seltsame Prediger und der Fremde»)<sup>53</sup> und das schwer zu übersetzende *Al-Mutayyam wa-‘l-Ḍā‘i ‘al-Yutayyim* («Der Erosgeplagte und der verlorene Angebetete»)<sup>54</sup>. Jacob ist nicht nur der Entdecker dieser Stücke, sondern auch der erste Übersetzer (des dritten Stückes),<sup>55</sup> dessen Pionierarbeit jedoch nicht immer in der Bibliographie aufscheint.<sup>56</sup> An einer kritischen Ausgabe hat noch Paul Kahle († 1964) gearbeitet, einen Gebrauchstext veröffentlicht 1963 Ibrāhīm Ḥamāda.<sup>57</sup> Es ist jedoch nicht nur die frappierende Obszönität der Texte sowie die sprachlichen Schwierigkeiten<sup>58</sup> bzw. der Tod von Paul Kahle, der zu weiteren Verzögerungen geführt hat, sondern auch die Tatsache, daß insgesamt fünf Handschriften mit z. T. gravierenden textlichen Abweichungen, unterschiedlichen Kopistenfehlern und barem Unverständnis, geschrieben in einem einheitlichen Schreibfluß, der zwischen Prosa und Vers, Sprech/Singtext und Bühnenanweisungen keinen Unterschied macht, vorliegen.<sup>59</sup> Die von Schülern Kahles 1992 vorgelegte kritische Ausgabe stützt sich auf drei der fünf Handschriften.<sup>60</sup> Diese Ausgabe wurde mehrfach (teil) übersetzt: ins Italienische,<sup>61</sup> ins Französische,<sup>62</sup> ins Englische<sup>63</sup> und mit besonderem publizistischen Aufwand ins Amerikanische 2013.<sup>64</sup> Die Datierungsfrage läßt sich

<sup>52</sup> Li Guo übersetzt «The Phantom», Mahfouz – Carlson, «The Shadow Spirit», Khawam periphrastisch «Le mariage de l’Emir conjonctif».

<sup>53</sup> Die englischen Übersetzungen bringen «The Amazing Preacher and the Stranger», französisch inhaltsgemäß «Les comédiens de la rue».

<sup>54</sup> Li Guo vereinfacht theatergemäß «The Charmed and the Charmer», Mahfouz – Carlson haben «The Love-Stricken One and the Lost One Who Inspires Passion», die französische Translation gibt «L’Amoureux et l’orphelin». Jacob enthält sich einer Übersetzung des Titels.

<sup>55</sup> Georg Jacob, *Al-Mutajjam: Ein altarabisches Schauspiel für die Schattenbühne bestimmt von Muhammed Ibn Danijal*, Erlangen 1901.

<sup>56</sup> So z. B. nicht bei Li Guo, *The Performing Arts in Medieval Islam*.

<sup>57</sup> Ibrāhīm Ḥamāda, *Khayāl al-zill wa-tamthīlīyāt Ibn Dāniyāl*, Cairo 1963 (*Ṭayf al-Khayāl*), S. 140-186; 2. *‘Ajīb wa-Gharīb*, S. 187-231, 3. *Al-Mutayyam wa-‘l-Ḍā‘i ‘al-Yutayyim*, S. 232-246).

<sup>58</sup> Mischung von klassischem Dichtungsarabisch und Lokaldialekten, intertextuelle Anspielungen, systematischer Gebrauch von Doppel- und Dreifachbedeutungen, Assonanzen und Binnenreimbildungen, Abwechslung von Vers und Prosa, interpolierte Bühnenanweisungen, von Kopistenfehlern und Mißverständnissen entstellte Stellen, *loci desperati* usw.

<sup>59</sup> MS Istanbul, Süleymaniye Kütüphanesi, Ali Paşa Hekimoğlu no. 648, MS Madrid, El Escorial, Derenbourg no 469, MS Cairo Dār al-Kutub, Taymūrīya no. 16, MS Cairo, the Azhar Library, Adab 463/Abāza 7095, MS Cairo, Dār al-Kutub, Adab Ṭala‘at collection no. 2774.

<sup>60</sup> Die ersten drei der in der vorigen Fußnote genannten; vgl. Paul Kahle [ed.], *Three Shadow Plays by Muhammad Ibn Dāniyāl*. Prepared for publication by Derek Hopwood and Mustafa Badawi, Cambridge 1992.

<sup>61</sup> Francesca Corrao, *La fantasmagoria delle ombre di Ibn Dāniyāl*, Diss. Università degli Studi di Roma 1990, dies., *Il Riso, il Comico e la Festa al Cairo nel XIII Secolo*, Roma 1996.

<sup>62</sup> René R. Khawam, *Le mariage de l’Emir conjonctif, Les comédiens de la rue, L’Amoureux et l’orphelin*, Paris 1997.

<sup>63</sup> Li Guo, *The Performing Arts in Medieval Islam. Shadow Play and Popular Comedy in Ibn Dāniyāl’s Mamluk Cairo*, Leiden-Boston 2012, S. 153-220 («The Phantom»).

<sup>64</sup> *Theatre from Medieval Cairo. The Ibn Dāniyāl Trilogy*. Translated and edited by Safi Mahfouz and Marvin Carlson. *The Shadow Spirit, The Amazing Preacher and the Stranger, The Love-Stricken One and the Lost One Who Inspires Passion*, New York 2013. Vgl. die Reportagen der Präsentation am 22. April 2013 in der City

anhand der integrierten Lyrik einigermaßen rekonstruieren; eines der datierten Gedichte aus der Anthologie *Tadhkira* von al-Şafadī taucht sowohl im ersten wie im dritten Stück auf, wodurch sich ein absoluter *terminus post quem* von 1299 ergibt.<sup>65</sup> Die Trilogie für das Schattentheater gehört demnach der reifen Phase des nun schon in Ungnade gefallenem, aber allseits bekannten Hofdichters an und ist kurz nach 1300 anzusetzen.<sup>66</sup>

Die Stücke selbst sind alles andere als «Dramen» im konventionellen Sinn:<sup>67</sup> in negativer Charakterisierung zusammengekleisterte Hybridprodukte

University of New York unter der protestierenden Abwesenheit von Carlson in «First As Shadow, Then As Farce: An Evening with Medieval Puppeteer Ibn Daniyal» von A. D. Subin und H. Omar (<http://arablit.org/2013/04/22/first-as-shadow-then-as-farce-an-evening-with-medieval-puppeteer-ibn-daniyal/>), wo Mahfous wiederholt behauptete, diese Übersetzung sei die erste überhaupt.

<sup>65</sup> Li Guo, *The Performing Arts in Medieval Islam*, S. 111.

<sup>66</sup> «Changing circumstances – his dramatic trajectory from being al-Ashraf's court poet to perhaps falling out of favor during Lājīn's time, his apparently unsuccessful and unfulfilling medical practice, the domestic crisis that he lived through and described in some of his more poignant and sober poems – perhaps all played a certain role in turning the direction of his career path» (Li Guo, *op. cit.*, S. 111).

<sup>67</sup> Hans-Thies Lehmann würde sie als praedramatische Formen, zusammen mit der altgriechischen Tragödie bezeichnen (Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Darmstadt 1999 (Frankfurt/M. 2001), *ders.*, *Tragödie und dramatisches Theater*, Berlin 2013). In einer typologischen Zusammenstellung ist Carlsons Vergleich der Trilogie von Ibn Dāniyāl (besonders des dritten Stückes) mit Aristophanes (z. B. «Die Vögel») gerechtfertigt, doch als reeller historischer Übertragungsmodus mit dem Zwischenglied die Aristophanes-Lektüre im Byzanz des 13. Jhs eher fraglich (Marvin Carlson, «The Arab Aristophanes», *Comparative Drama* 47/2 (summer 2013), S. 151-166 und meine Entgegnung Walter Puchner, «Theaterwissenschaftliche Überlegungen zur Aristophanes-Rezeption von Ibn Dāniyāl in Kairo (kurz vor 1300) und zu seiner Trilogie für das Schattentheater», *Parabasis* 13/1 (2015), S. 100-129, bes. 100-105). Das negative Resultat: «Die ausführliche Detailbeschreibung des Stücks ist insofern notwendig, um die von Carlson angesprochenen

Struktur analogien zu evaluieren, die a) in der phallischen, sexuellen und skatologischen Obszönität, dem grotesken intellektuellen und verspielten Sprachwitz liegen, und b) in der Reihenstruktur der Episodik, wobei allerdings, um gleich die Gegenargumentation vorwegzunehmen, die *Parabasis* wegfällt und das Fruchtbarkeitsmagische *happy end* mit dem Festschmaus in ein totenanzartiges Finale mit Todesengel, Reue und Sterben des Protagonisten umgewandelt wird. Um den Gegenargumenten gleich weiter das Wort zu geben: es fehlt auch das wesentliche Strukturelement des Chors, der verbale Agon bei Aristophanes ist hier in einen Hahnen-, Widder- und Stierkampf umgewandelt, die religiöse und metaphysische Rahmenhandlung ist in der *Archaia* nicht anzutreffen, das politische Ethos der Marathon-Zeit und der Athener Demokratie, die Aristophanes in seinen Komödien feiert, ist zu einem satirisch gemeinten, aber weinerlichen Klagen um den Verlust der Weinschenken und Homosexuellen-Bordells verkommen und in eine moraldidaktische Note um die Bereuung des Sündendaseins knapp vor dem Ableben, die eher in die spätmittelalterliche Exempelliteratur weist als ins Altertum des 5. Jahrhunderts. Es geht also, kurz gesagt, um dramatische Struktur analogien einer archaischen Ästhetik und Dramaturgie, die keine aristotelisch steigende und nach der Peripetie fallende Handlung kennt, sondern lineare Episodenreihen, deren Aufeinanderfolge nicht architektonisch konstruiert und strukturiert ist, sondern eine unilineare Handlungsführung bevorzugt und noch keinen dramatischen «Aufbau» bringt («praedramatisches Theater» in der Terminologie von Hans-Thies Lehmann, Lehmann 1991). Überdies handelt es sich bei der Trilogie von Ibn Dāniyāl nicht um Komödien, sondern religiös-didaktische Exempeldramen, die in *memento mori*-Stimmung mit Verlust, Verzicht, Einkehr und Tod enden, auch wenn Lasterhaftigkeit und Sündenpfehl im Hauptteil

ohne sprachliche und stilistische Einheit und ohne erkennbaren oder motivierten Handlungsang, in positiver Bewertung faszinierende Pikaresk-Kompositionen jenseits aller literarischen Gattungsdefinitionen in stilistischer Kontrapunktik und mit intensivem Sprachspiel mit Doppelbedeutungen usw. sowie mit einer umwerfenden Obszönität, die alle sexuellen Revolutionen weit hinter sich läßt und als post- oder praemoderne Literaturpornographie aufgefaßt werden kann, wobei dann das religiöse Element allerdings zu kurz kommt. Mit den Schattentheaterstücken ist jedoch auch das Kernproblem angeschnitten, ob die praemoderne arabische Literatur überhaupt ein Drama gekannt hat. Sich diese Stücke aus der *maqāma*-Erzähltradition hervorgegangen zu denken (dafür spricht etwa der negative Held, die Schachtelerzählung usw.),<sup>68</sup> scheint jedoch gewagt, wenn man an die vielen interpolierten Gedichte und Lieder denkt, die eine konsistente narrative Struktur der Handlungsführung einer konventionelle Dramaturgie gar nicht zulassen.<sup>69</sup> Vor allem im ersten Stück, dem einzigen, das

derartig stark überwiegen, daß die religiöse Besinnung wie eine konventionelle Pflichtübung erscheint, was ja durchaus wiederum spätmittelalterlichem Lebensempfinden entspricht. / Bloß im ersten Stück ist die Handlungsführung etwas komplizierter und der Struktur Aufbau beginnt, der arabische Narratologie und Erzählkunst zu ähneln: (manchmal mehrfache) Rahmenhandlung, Abschweifungen, lockere Erzählökonomie, interpolierte Episoden und Verschachtelung (Erzählung in der Erzählung, vgl. dazu in der Folge). Die Stücke 2 und 3 bringen eine primitivere Erzählform: die einfache Aneinanderreihung von Episoden. Die Ähnlichkeit mit Aristophanes besteht also in einer «vordramatischen» Reihen- und Nummernstruktur, die auch das Austauschen oder die Multiplikation und Variation von Episoden erlaubt (ganz wie im osmanischen und griechischen Schattentheater) und noch keinen konstruierten Aufbau einer handlungskonstituierenden Dramaturgie aufweist. Es überwiegt demnach der Erzählcharakter vor der dramatischen Struktur; die Dialoge werden nicht zur Handlungsregulierung und indirekten Informationsvergabe benutzt, sondern um satirische Wortspiele, obszöne Anspielungen, witzige und originelle Vergleiche, narrative Passagen, ganze Poeme zu verschiedenen Themen usw. zu integrieren, die zum Teil auch völlig handlungsirrelevant sind» (S. 104-105). «Die Argumentationslinie für eine persönliche Direktkenntnis der Aristophanischen Komödie seitens des Hofpoeten am Mamlukenhof in Kairo in den letzten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts führt über die Aristophanes-Rezeption in Byzanz, wo mehrere

seiner Komödien bekannt waren (die «Triaden» der Tragiker und des Aristophanes wurden in den Schulen gelehrt, bei Aristophanes waren dies *Plutos*, *Die Wolken* und *Die Vögel*), kopiert und kommentiert wurden, und die engen kommerziellen Beziehungen, die die Bosphorus-Metropole mit dem Mamlukenregime am Nil nach dem Ende der Lateinerherrschaft in Byzanz 1261 angestrebt hat, so daß ein Kontakt mit den griechischen Bildungscurricula der Zeit seitens des gefeierten Hofpoeten in Kairo nicht ganz ausgeschlossen werden kann. Soweit sich aus seinen erhaltenen Werken eine Art Bildungsprotokoll rekonstruieren läßt, gibt es dafür jedoch keine Anhaltspunkte. Ibn Dāniyāl war eher unbedeutender Herkunft und bewegt sich fast ausschließlich in der arabischen Literaturtradition; seine intertextuellen Bildungshinweise gehen über die Suren des Korans und die Prophetensprüche Mohammeds kaum hinaus. Und Aristophanes' Griechisch ist auch für Spezialisten nicht leicht. Man könnte allerdings annehmen, daß es am Sultanshof in Kairo Gelehrte mit solchen Kenntnissen gegeben haben könnte» (S. 105).

<sup>68</sup> Moreh, *Live Theatre*, S. 104-122; A. I. Abū Zayd, *Tamthūliyat khayāl al-zill*, Cairo 1982, S. 265-273.

<sup>69</sup> «In light of the present study, it becomes rather clear that the incongruity and idiosyncrasy witnessed in the lyrics of the shadow plays can only be explained as resulting from a patchwork. The fact that all the extant manuscripts of the shadow plays share the same core of a basic text is an indication of Ibn Dāniyāl's own control of the material throughout the whole process.



etwas komplexer gebaut ist, sind 19 der 33 Gedichte bereits bestehende lyrische Kompositionen, die in das Stück «integriert» werden; dies ist nicht mehr der Fall im zweiten Stück, dessen 36 Gedichte Originalkompositionen sind, und im dritten sind es 43 Gedichte, von denen bloß drei schon vorher existiert haben. D. h. eines der primären und leitenden Kompositionsprinzipien war die Anpassung der Bühnenhandlung an bereits bestehende eigene Literaturprodukte; erst als diese Möglichkeit der Wiederverwendung erschöpft war, wendet sich Ibn Dāniyāl zunehmend neueren lyrischen Kompositionen zu, ohne jedoch diese reproduktive Taktik des *recycling* ganz aus dem Auge zu verlieren.<sup>70</sup> Erst dieser retrospektive Produktionsprozeß der Entstehung der Trilogie wirft einiges Licht auf ihre deutlich autobiographischen Inhalte, die der bejahrte Dichter auf die Leinwand bringt.

Bei der Lektüre der drei Stücke, «Der Schattengeist», «Der seltsame Prediger und der Fremde» und «Der Erosgeplagte und der verlorene Angebetete», mit ihrem verspielten und selbstreferentiellen Stil (gleich mehrere *personae* des Dichters treten auf), den dreifachen Prologen des Puppentheater-Leiters und Mäzens, der die Stücke angeblich beim arbeitslosen ehemaligen Hofpoeten in Auftrag gegeben hat, kann man sich nicht gänzlich des Verdachts entschlagen, daß dieser Schattentheaterbezug möglicherweise nur eine literarische Finte darstellt. Das wäre für die einzigen überprüfbaren Quellen aus der halbttausendjährigen mittelalterlichen Schattentheatertradition in Ägypten ein arger Schlag, denn alle Rückschlüsse aus der Textuntersuchung selbst würden gleich mit mehreren Fragezeichen behaftet sein. Dies ist eine Frage, die weder in der Textausgabe noch bei Carlson angesprochen ist.<sup>71</sup> Da über die technische Seite der ägyptischen Schattentheateraufführungen kaum verwertbare Nachrichten vorliegen, geht man notwendigerweise von den Verhältnissen der osmanischen Bühnengegebenheiten aus. Eine wichtige Direktquelle zur Überprüfung der Spielbarkeit liegt in den Bühnenanweisungen vor, die der Autor selbst gibt, und die die Übersetzer aus dem undifferenzierten Textstrom der Kopistenhandschriften erst herausstellen mußten.<sup>72</sup> Eine solche Untersuchung kann allerdings nur relative Ergebnisse

The phenomenon of conflation, or reworking old material for new poetry production, is by no means out of the ordinary in Arabic tradition. The special circumstance here is that poems on historical events and real people were repacked as lyrics in the fictional shadow play» (Li Guo, *The Performing Arts in Medieval Art*, S. 112).

<sup>70</sup> Li Guo hat diesen Prozeß der Integration genauer untersucht. Folgende Strategien sind nachweisbar: Integration ohne Änderung, punktweise Anpassungen, «cut-and-paste cosmetic change», Umschrift in rhythmische Prosa, drastische Eingriffe (in die Reihenfolge), tieferegehende Änderungen (Li Guo, *op. cit.*, S. 112-116).

<sup>71</sup> Mahfouz – Carlson, *The Shadow Spirit*; Carlson, «The Arab Aristophanes».

<sup>72</sup> Für die theaterwissenschaftliche Analyse der Spielbarkeit dieser Texte auf der Leinwand wurde die amerikanische Übersetzung von Mahfouz/Carlson verwendet, da hier ein Theaterpraktiker und ein Theaterwissenschaftler am Werk waren, deren dramaturgische Erfahrung für die Erkennung der vom Sprechtext zu trennenden Bühnenanweisungen nützlich sein kann. Eine Gegenüberstellung zu Li Guos Übersetzung des ersten Stücks wurde nicht vorgenommen, da sie für die Ziele dieser Untersuchung marginal bleibt.

zeitigen, denn über die Realisierung dieser Bühnenanweisungen in den Aufführungen kann man nur Vermutungen anstellen. Aufgrund von textimmanenten Hinweisen kann man von Privataufführungen im kleinen Kreis der Hofgesellschaft und vor Gebildeten ausgehen, denn ein analphabetisches Unterschichtenpublikum wäre nicht in der Lage gewesen, die Wortspielereien zwischen klassischem Arabisch und Straßenjargon oder Zigeuneridiomen, den spritzigen Witz und die Anspielungen in den Doppelbedeutungen zu degoutieren. Das bedeutet, daß man nicht wie üblich relativ primitive Aufführungsmöglichkeiten in Rechnung stellen sollte (also wenige Stereotypfiguren, nur ein Bühnenbild, begrenzte Anzahl von Musikern und Sängern usw.), sondern daß der finanziellen Seite des Unternehmens keine engen Grenzen gesetzt waren. Über das eventuelle Schicksal der Stücke von Ibn Dāniyāl auf Bühnen des Schattentheaters jenseits der Mamlukenaristokratie liegen keine Informationen vor.<sup>73</sup>

«*Der Schattengeist*». Das umfangreichste und komplexeste Stück beginnt mit einem Prolog des Autors an den Theaterleiter und Puppenspieler (offenbar ein Mäzen und Spieler von Privataufführungen), der die Stücke angeblich bei ihm in Auftrag gegeben hat. Szene I:<sup>74</sup> der Puppenspieler spricht einen Buckligen an, der als ausschweifender und humorvoller Hökerträger aus Mosul deutlich eine *persona* des Dichters darstellt.<sup>75</sup> Der Theaterdirektor und Puppenspieler Al Rayyis stellt in einem lyrischen Part dem gebildeten Männerpublikum das Stück vor sowie den Erzähler, den buckligen Ṭayf al-khayāl aus Mosul. Der Angesprochene bedankt sich und begrüßt dann das Publikum in einem Eingangslied, worauf er zu sprechen beginnt und das Publikum neuerlich begrüßt<sup>76</sup> und eine Reihe von (zum Teil obszönen) «Weisheiten» von sich gibt. Doch habe er dem Lotterleben abgeschworen und sei von Mosul nach Ägypten unter der Herrschaft von al-Zāhir (Baybar) gekommen, um seinen Freund Prinz Wiṣāl zu treffen, doch die Tavernen und Bordelle seien leer, die Betrunkenen würden sogar gekreuzigt.<sup>77</sup> Szene II: Prinz Wiṣāl<sup>78</sup> stellt sich in einem langen Monolog dem Publikum vor und trauert,

<sup>73</sup> Zum folgenden Puchner, «Theaterwissenschaftliche Untersuchungen», S. 109-129. Dort auch mehr Details zu den Inhalten.

<sup>74</sup> Die Szenenunterteilung ist Werk der Übersetzer, ebenso wie die Herausstellung der Bühnenanweisungen (in der Folge BA).

<sup>75</sup> Möglicherweise aber auch einen Hinweis auf die Hauptfigur des üblichen Schattenspiels, denn der Höker war sowohl kennzeichnend für den Mimus als auch für den Karagöz/Karagiozis und vieler andere Hauptfiguren von Puppentheatern.

<sup>76</sup> «Greetings, gentlemen! May you continue to live in prosperity and happiness. You must learn that each character in this shadow play has its likeness in real life». Das ist nicht unbedingt wörtlich zu nehmen, denn die Figuren sind z. T. absurd-grotesker Art; viele der Gedichte

allerdings, die in die Handlung eingebaut sind, sind auf existierende Persönlichkeiten verfaßt. «Underneath every shadow play, a profound truth is to be found» (8). Die «Weisheiten», die er in der Folge von sich gibt, sind z. T. witzige Banalitäten originell formuliert.

<sup>77</sup> Und nach dem Ende des langen Monologs folgt der Vortrag der «Elegie des Satans» (eines der Poeme, die der Hofdichter in die Trilogie integriert hat), wo sein Tod beklagt wird (11-12). Vgl. Li Guo, «The Devil's Advocate: Ibn Dāniyāl's Art of Parody in His *Qasidah* No 71», *Mamlūk Studies Review* 7 (2003), S. 177-209.

<sup>78</sup> «An armored, braggart soldier wearing a three-cornered hat comes out on stage. He is wearing shabby attire, has shaggy hair, a matted beard, and a messy bristling moustache» (13).

sowohl in Lyrik wie in Prosa, um sein nun vergangenes turbulentes Liebesleben (13-20). Szene III: sein Diener wird gerufen (ein junger Kirkasse), der die Besitzliste seines Herrn und ein Sultansdekret vorlesen soll, was aber in eine satirische Beschimpfung ausartet. Dann erscheint ein Hofdichter und trägt ein satirisches Lobgedicht auf den Prinzen vor (seine Besitzungen sind alles Ruinen usw.). Als der Bucklige über die Anspielungen in Lachen ausbricht (Bühnenanweisung BA S. 27), verjagt der Prinz den Hofpoeten und läßt ihn durch den Polizeileutnant festnehmen. In Szene IV rechtfertigt sich der verhaftete Hofdichter in Versform.<sup>79</sup> Der Hofpoet erzählt in Prosa und Vers verschiedene Geschichten, in denen delikate oder brutale Obszönitäten offen oder versteckt dominieren. Der Prinz läßt sich endlich mild stimmen und gibt dem Buckligen Anweisung, den Hofpoeten mit Geschenken zu belohnen (in Wirklichkeit hat er nichts zu geben), damit er aufhöre, ihn zu verspotten (34). Dies ist wiederum deutlich eine selbstreferentielle Anspielung. Der Hofpoet fällt in Dankbarkeit auf die Knie (BA 34), überschüttet des Prinzen Füße mit einem Schauer von Küssen und geht. Szene V:<sup>80</sup> Der Prinz läßt die *ruffiana* holen, um seine Heirat zu organisieren.<sup>81</sup> Eine BA (36) kündigt ihr Kommen an; in einem Gespräch mit dem Buckligen (das der Prinz offenbar nicht hören kann, die Figur placiert am Bühnenrand) erinnert sie sich an den Prinzen («while shedding some fake tears», BA 37) und seine Bordellbesuche. Der Bucklige warnt sie, nicht zu laut zu sprechen, sonst könne sie der Prinz hören. Doch sie lacht nur und erzählt eine Episode aus ihrer Wohnung mit dem Lehrer 'Aflaq, die plötzlich auf der Bühne dargestellt wird, wo eine dralle Dirne dem Lehrer in Versform einen schönen Jungen anpreist, doch dieser trinkt Wein und fällt in Schlaf (BA 39). Diese eingeblendete Szene, wo die Erzählung in eine gespielte Szene übergeht, birgt einige Darstellungsprobleme; der Autor übernimmt offenbar ein bestehendes fertiges Gedicht.<sup>82</sup> In der Folge normalisiert sich die

<sup>79</sup> Die BA nehmen hier den Charakter von Sprecherindikationen an, oder markieren den Übergang von Prosa in Versrezitationen.

<sup>80</sup> Bis zu diesem Punkt sind die BA funktionell, inkonsequent gehandhabt, und betreffen Vortragsweise, Kommunikationsrichtung, Sprecherindikation und seltener Bühnenhandlung. Am Beginn der Szene V finden wir zum erstenmal eine BA, die über diese Funktionen hinausgeht und an den Leser gerichtet ist: «Now thoroughly weary of all vice and deception, Prince Wişāl addresses Tayf al-khayāl in a somber [sober] tone» (35). Der erste Satzteil der BA ist in seiner begründenden Ironie nicht mehr vorstellungsbezogen.

<sup>81</sup> Zur Gestalt der Vermittlerin vgl. V. De Lama, «Un antecedente de Celestina a finales del siglo XIII: Es teatro de sombras de Ibn Dāniyāl», *Actas del Congreso Internacional de la Literatura*

*en la época de Sancho IV (21-24 de febrero 1994)*, Madrid 1996, 300-313 und M. Kotzamanidou, «The Spanish and Arabic Characterization of the Go-Between in the Light of Popular Performance», *Hispanic Review* 48 (1980), S. 91-109.

<sup>82</sup> Die bühnenmäßige Verlebendigung von erzählten Szenen, etwa in Botenberichten, ist an sich nichts Ungewöhnliches; sie findet sich z. B. auch im mittelalterlichen *Christus patiens* (Walter Puchner, «*Christus patiens* und antike Tragödie. Vom Verlust des szenischen Verständnisses im byzantinischen Mittelalter», *Von Herodas zu Elytis. Studien zur griechischen Literaturtradition seit der Spätantike*, Wien-Köln-Weimar 2011, S. 41-86). Die Textstelle wirkt allerdings etwas verdorben durch die Kopistentradiation, und die Übersetzer haben einige Mühe, zu erklären, was vor sich geht. Die bühnenmäßige Darstellung auf der Leinwand

Bühnenkommunikation wieder, der Prinz trägt sein Anliegen vor, die Heiratsvermittlerin preist die Schönheit der Braut in Versen und Prosa, erinnert sich nostalgisch an das Liebesleben in ihrer Jugend, die Liebesnächte mit ihrem Gatten und beweint den Verlust ihrer Jugend und Liebeslust. Szene VI: man ruft den Notar für das Aufsetzen des Heiratsvertrages: die BA (43) führt auch den Brautvater und die Trauzeugen an.<sup>83</sup> Das Aufsetzen des Vertrags endet mit der Festsetzung des vor der Hochzeit zu erlegenden Brautpreises und während der Hochzeitszeremonie (?)<sup>84</sup> fragt sich der Prinz in einem von den Übersetzern angezeigten *aside*, womit er denn nun bezahlen soll, denn er habe ja nichts.<sup>85</sup> Es folgt noch ein zweites *aside* und die Rezitation eines langen Gedichtes über seine Armut und fehlendes Glück im Leben, was in ein Gespräch mit dem Buckligen übergeht und in eine lange Szene in Vers und Prosa mit Erzählungen und Lamentationen über den Tod seines Pferdes, Preisgedichte auf den Wesir, der ihm ein neues geschenkt hat, die Geschichte, wie er dieses neue Pferd verkauft hat usw. Schließlich fragt er den Buckligen, ob er ihm Geld leihen könne, worauf dieser mit einer Furz antwortet (BA 54), er habe seit drei Tagen nichts gegessen, und in einem Gedicht seine Armut besingt; in der Folge tadelt der Prinz in einem langen Gedicht seinen agilen Penis, der ihm diese Armut verursacht habe, und erinnert sich im Detail an erotische Liebesnächte. Die lange Szene endet mit einer Aufforderung an das Publikum (BA 61), ihm aus der Schwierigkeit herauszuhelfen. Die in BA 44 angezeigte Hochzeitszeremonie ist lange vergessen.

Szene VII bringt die Hochzeitszeremonie, eingeleitet von der Kupplerin, die dem Publikum erzählt, welche Vorbereitungen sie getroffen habe, wann und wo

bietet einige Probleme: textmäßig evident ist nur die Sprecherindikation für den Lehrer und die BA, daß er Wein aus dem Pokal trinkt und sofort in Schlaf fällt, sowie das an ihn gerichtete Gedicht. Auf der Bühne anwesend sind bei dieser verschachtelten Episode der Bucklige und die alte *ruffiana* mit ihrer Erzählung, sowie der Prinz, der abseits steht und nicht hört, denn kurz darauf wird die Kommunikation wiederhergestellt, als die *marriage broker* nach ihm fragt und er (BA 39) vorgibt, sie nicht zu hören; die eingblendete Episode braucht aber mindestens eine attraktive Frau, die das Gedicht an den Lehrer spricht, und diesen selbst. Dieses Gedicht bringt selbst wieder eine Dialogszene zwischen den Schülern und dem betrunkenen Lehrer, bleibt jedoch narrativ. Die Verschachtelung der Wirklichkeits- und Narrationsebenen ist ein beliebter Effekt der arabischen mündlichen Narratologie. Doch wie ist dies darzustellen auf einer Bühne mit fünf Personen, von denen einer das Gespräch nicht hören darf, im Rahmen des Gesprächs eine Erzählung zum Vortrag kommt, die in Dialogform und direkter

Rede verlebendigt wird, also ein doppelter Kommunikationsbruch vorliegt? Die Annahme einer zweiten Leinwand als Nebenbühne ist eher auszuschließen, da die Szene ganz kurz und handlungsarm ist. Auch der Verdacht einer Textkorruption ist nicht ganz von der Hand zu weisen. In jedem Fall stellt die Szene hohe Ansprüche an die Stimmkapazität des Schattenspielers, da in dem vorgetragenen Poem auch Schüler und Lehrer in direkter Rede Dialog halten.

<sup>83</sup> Massenszenen erfordern eine breite Leinwand und mehrere Helfer des Puppenspielers. Solange es sich jedoch nicht um Sprechpersonen handelt, gibt es kaum Schwierigkeiten.

<sup>84</sup> BA 44 «The wedding ceremonies start. Umm Rashīd burns incense and sprinkles scented rose water on the attendants». In Wirklichkeit handelt es sich um die Feier des Abschlusses des Ehevertrags.

<sup>85</sup> Dieses direkt ins Publikum gesprochene *aparte* läßt sich darstellen, indem die Figur zur Seite tritt an den Bühnenrand und sich umdreht und nach außen spricht.

die Zeremonie statte und was noch zu tun sei.<sup>86</sup> Dann wird die Leinwand jedoch voll: «On the wedding day, Prince Wiṣāl appears dressed in his best attire as a bridegroom and is escorted by the *zaffah* (wedding procession). He is surrounded by an array of candles and men singing folkloric songs in praise of the bridegroom. Prince Wiṣāl, who is luxuriously seated on a gorgeous, noble Arabian steed, is escorted by a musical procession with men beating tambourine drums and blowing trumpets. Then, he politely dismounts his horse. The hairdressers and maids escort the bride to him. She is heavily painted with cosmetics. She is dressed up in her wedding gown, her head is covered by a light mantilla and her face is covered by a gold-embroidered veil» (BA 62).<sup>87</sup> Unabhängig vom Grad der illusionistischen Realistik der Darstellung, die beim Schattentheater ja *a priori* beschränkt ist, stellt diese BA ein bemerkenswertes Stück Prosa dar, denn sie fährt nun noch weiter fort: «When Prince Wiṣāl unveils her face, she haws and brays like a female donkey. To his astonishment, she is monstrously ugly; a serious misfortune. She has a big nose and her lips are like those of a camel. The color of her complexion is as black as a beetle. Her eyelashes are nastily smeared with *kohl*. Her cheeks are spotted with leprous freckles. Her protruding teeth are as sharp as the teeth of a crocodile and she smells nastily like the smell of an outdoor lavatory. Her hand is like that of a rat and her feet are like those of a mule. She has huge crossed, boggled eyes. Her eyelids are spotted with awful spices. When Prince Wicāl sees her, he faints and falls down to his knees in shock» (BA 62-63).<sup>88</sup> Doch die absurde Groteske der alpträumhaften Szene steigert sich noch weiter. Die BA sind nun häufig, detailliert und konsequent in ihrer Anwendung. Das Brautmonster fragt die *ruffiana*, schnaufend und mit gebrochener Stimme (BA 63), warum der Bräutigam in die Knie gehe, diese entschuldigt ihn (BA) damit, daß er betrunken sei. Dann strebt die abstoßende Groteske ihrem absoluten Höhepunkt zu: der debile Enkel (!) der Braut erscheint, dessen Sprechweise zum Teil

<sup>86</sup> Dies ist im Imperativ ans Publikum selbst gesprochen. Diese Techniken der Miteinbeziehung des Publikums in die Bühnenillusion ist für den Zeitraum von 1300 bemerkenswert. Zu diesem Aspekt auch Buturović, «The Shadow Play in Mamluk Egypt». Der appellative Monolog an das Publikum überbrückt einen Zeitsprung und eine Bühnenortänderung, die mit einem Wechsel des Bühnenbildes anzuzeigen wäre.

<sup>87</sup> Bei der Vorstellung muß es sich um eine breitere Leinwand gehandelt haben; Braut- und Bräutigamszug kommen jeweils aus der Gegenrichtung aufeinander zu. Der Prinz als schmucker Bräutigam muß nun wegen der geänderten Kleidung mit einer neuen Figur gespielt werden, das Schlachtroß, auf dem er sitzt, wird in der Folge weggenommen. Das Publikum hat sich offenbar als spendenfreudig erwiesen, denn

die Hochzeit ist prunkvoll. Auf der Leinwand, auf der bisher kaum Aktion zu sehen war, sondern nur Sprachwitz, Satire und Obszönitäten zu hören waren, geht es nun spektakulär zu. Dies ist ganz im Sinne der ästhetischen Möglichkeiten des Schattentheaters, und tatsächlich ist die Hochzeitszeremonie (und ihr grotesker Ausgang) gleich in mehreren Stücken sowohl in der osmanischen wie in der griechischen Tradition auf die Leinwand gebracht.

<sup>88</sup> Hier hat sich die BA in ihrer satirischen Detailfreude verselbständigt zu einer deskriptiven Prosapassage; die Realistik dieser hochzeitlichen Monsterfigur kann nur im Film adäquat wiedergegeben werden. Auf die Ausformung dieser Lederfigur wird viel Kunstfertigkeit verwendet werden müssen, um die Kleinigkeiten dieser Häßlichkeit optisch faßbar zu machen.

unverständlich ist. Er wird mit einer BA eingeführt: «The bride's grandson appears. He is ugly and misshapen to the extent that when even Satan beholds him, he seeks the protection of God from him. Those who come near him, immediately flee in horror».<sup>89</sup> Weiter geht es mit ausführlichen BA: «The lunatic boy joyfully but foolishly sways and chants, then lies on the floor like a hunchback». Verdrießlich fordert er von der Großmutter «a leak», beschnüffelt die Genitalien des Prinzen, und bekommt einen Husten- und Furzanfall (BA 63).<sup>90</sup> Das ist dem perplexen Bräutigam nun doch zuviel und er kommt zu sich. «Having recovered his consciousness from the shock, Prince Wiṣāl angrily jumps to his feet and like a lion leaps on the boy and beats him with his cudgel. Then, he beats the hairdressers, the ladies-in-waiting and the bride. They immediately disperse in terror» (BA 65). Nach diesem Intermezzo von Aktion und Spektakel gewinnen der verbale Wortwitz und die obszönen Erzählungen wieder die Oberhand. Szene VIII: der außer sich geratene Prinz beordert den auf der Bühne erscheinenden Buckligen, ihm sofort die *ruffiana* und ihren alten Mann, den Lehrer, zur Bestrafung zu bringen. Es erscheint allerdings nur der alte Lehrer:<sup>91</sup> in einer längeren Szene beklagt der Greis in langen Versmonologen, z. T. an seinen verschrumpelten Penis adressiert, seine verlorene Jugend und Potenz, träumt von den vergangenen Liebesnächten im Bordell usw., bis ihm der Prinz die exemplarische Strafe seiner Frau ankündigt, doch der Bucklige mischt sich nun ein, und in langatmigen Repliken in Vers und Prosa beschreibt er satirisch das schwierige Leben des Alters (hier beschränken sich die BA auf die Ankündigung von Gedichtversen bzw. auf Sprecherindikationen), gefolgt wiederum von dem Greis, der seinen schlafenden Penis beklagt und eine Szene aus dem Ehebett erzählt, wo seine Frau vergeblich versucht, seine ehemalige Potenz zu wecken. Dies erstreckt sich über ganze 13 Seiten, wobei auch der bereits aufgetretene Hofdichter Gedichte rezitiert, und Ibn Dāniyāl offenbar eine ganze Reihe seiner bereits existierender Poeme unterbringt. Hier ist jegliche szenische Ökonomie völlig aus den Fugen geraten. Die Erinnerung an die Szene des gerontalen Sexlebens im Ehebett ruft dem alten Lehrer in Erinnerung, daß seine Frau eigentlich vor kurzem verstorben sei (Szene IX). Dies impliziert einen

<sup>89</sup> Auch hier ist die Funktionalität einer BA in der Beistellung zusätzlicher Informationen bereits überschritten. Doch Ibn Dāniyāl geht in der Demolierung der Bühnenillusion noch weiter. Eine weitere BA (63) kündigt an, daß der Prinz nun aus der Rolle fallen werde: «Prince Wiṣāl recites poetry describing the devil-possessed boy»; das Kurzgedicht, direkt an das Publikum gerichtet, beschreibt den Satanssohn als so häßlich, daß selbst ein Affe vor ihm eine Schönheit sei, und beim Sprechen käme Kot aus seinem Mund.

<sup>90</sup> Aus seiner Babysprache ist doch soviel zu entnehmen, daß er sexuell schon ziemlich entwickelt ist; die liebevolle Großmutter hole ihn unter den Bettlaken, er dürfe ihre Brüste

betasten und sie messe mit ihrem Finger die Länge seines Glieds und prüfe das Gewicht seiner Hoden. Das geht aus den liebevollen Worten der «Braut» und dem Geplapper des debilen Satanssohns hervor. «Then, he takes out a leg-length penis, shakes it and agitatedly says» (BA 65): «Oh, my bad luck, I shat under my ass».

<sup>91</sup> «Having nished his threats, an old man, who has lost life's two uttermost pleasures [Tafeln und Sex] is summoned. He is a feeble, old man. To hide the disgrace of old age and look younger, he has had his white hair and beard dyed with the black henna. The aged man coughs and farts as he comes in» (BA 65).

Zeitsprung zwischen Szenen VII und VIII bzw. eine Zeitraffung, die die langatmigen Potenzklagen des alten Lehrers in Szene VIII decken. An dieser Stelle unterbricht Ibn Dāniyāl spielerisch die Bühnenillusion, denn er läßt den Prinzen das Wort direkt an den Puppenspieler Al-Rayyis richten, er solle ihm den Arzt rufen, damit er den Tod der alten *ruffiana* bestätige. Dieser erzählt umständlich den Tod der alten Bordellmutter, wobei auch ihre Sterberede an den Zuhälter und die Dirnen in direkter Rede wiedergegeben werden (d. h. Stimmverstellung des Puppenspielers und Verschachtelung der Erzählebenen, aber nicht bühnenmäßige Darstellung), in einem umfangreichen Gedicht besingt er ihre Kupplerdienste und ridiculisiert ihren Tod und ihr Begräbnis. In einem kurzen Epilog erinnert der Bucklige das Publikum daran, daß allen Reue nottue, *memento mori* wird in einem Poem thematisiert, und der Prinz kündigt an, daß er zum Grab Moham-meds pilgern wolle und verabschiedet sich.<sup>92</sup>

Speziell dieses bemerkenswerte Stück ist Gegenstand verschiedenster Studien geworden, die den Text aus den unterschiedlichsten Perspektiven analysieren.<sup>93</sup> Hier wird jedoch nur der theaterwissenschaftliche Aspekt der Spielbarkeit auf der Leinwand des Schattentheaters untersucht. Bis auf die eine Stelle in Szene IV, die kommunikationsmäßig ziemlich kompliziert ist, ist eigentlich alles ohne unüberwindliche Schwierigkeiten auf der Schattentheaterleinwand mit den gegebenen Techniken spielbar. Die Breite und Varianz der Stimmimitation des Schattenspielers ist durch die Anzahl der Sprechpersonen nicht übermäßig überlastet und das spektakuläre Element der Hochzeitszeremonie mit ihrer gewaltsamen Auflösung entspricht durchaus dem Mediencharakter des Schattenspiels. Ansonsten dominiert das Wortmedium in Narration und Poetik; von einer kalkulierenden Dramatik und Handlungsführung kann nicht die Rede sein: die satirische Detailfreude, der Wortwitz mit seinen Anspielungen bzw. die offene Obszönität der Eroshelden, die ihr verschwundenes Liebesleben wortreich beklagen und in

<sup>92</sup> «They exit» (BA 85). «The end of the first *bābah* [shadow play] *Tayf al-Khayāl*».

<sup>93</sup> Zu diesem in vieler Hinsicht bemerkenswerten Stück vgl. folgende Literatur: F. M. Corrao, «The Congress of the Union Européenne des Arabisants and Islamisants held at the Katholieke Univesiteit Leuven (September 3-9, 1996)», Leuven 1998, S. 123-133 (siehe auch dies., «Laughter, Festival, and Rebirth: Ibn Dāniyāl's Shadow Plays, an Example of Cultural Tolerance in the Early Mamlūk Ages», *The Arabist: Budapest Studies in Arabic* (18) (1996), S. 13-28); M. Savioli, «Cultura scientifica e farsa popolare: *Tayf al-Ḥayal* e *Pantagruel*, le Vicente di due eroi "trasgressivi" a confronto», *Anali. Sezione Romanza XLIV/2* (2002), S. 641-686; C. A. Zargar, «The Satiric Method of Ibn Dāniyāl: Morality and Anti-morality in *Tayf al-Khayāl*», *Journal of Arabic Literature* 37/1 (2006), S. 68-108; Ahmed Shafik, «Ibn Dāniyāl's Shadow

Plays in Egypt: The Character of *Tayf al-Khayāl*», *Al-Andalus Magreb: Estudios árabes e islámicos* 21 (2014), S. 117-136 (sowie auch seine übrigen Arbeiten: «Ibn Dāniyāl (646/128-710/1310): poeta y renovador del teatro de sombras», *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos* 61 (2012), S. 87-111; «La idea del teatro en el Medioevo islámico», *Cuadernos del Minotauro* 7 (2009), S. 75-107 (bes. 99-105); «Onomástica literaria y traducción: La motivación de los nombres propios en *Tayf al-Jayāl* "sombra de la Fantasia" de Ibn Dāniyāl (m. 710/1311)», S. M. Saad (coord.), *Estudios de lingüística y traductología drabe*, Madrid 2010, S. 151-225; «El saber médico en las obras literarias: es caso de la trilogía de Ibn Dāniyāl», *Revista del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos* 39 (2011), S. 15-48; «Fiesta y carnaval en el Egipto mame-luco», *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos* 63 (2014), S. 189-208).

Erinnerungen der Sexfreuden schwelgen, sprengt jegliche quantitative Relationalität der Teile zum Ganzen. Das Stück ist durchzogen von autobiographischen Anspielungen des Autors in Motiven und Figuren, und besteht streckenweise aus einer Aneinanderreihung von bereits fertiggestellten Poemen, verbunden durch Übergänge in Prosaerzählung und Anekdoten. Die Bühnenhandlung wird diesen bereits bestehenden Literaturprodukten angepaßt und beschränkt sich eigentlich auf den Heiratsentschluß des Prinzen, die katastrophale Hochzeit und den Entschluß seiner Pilgerfahrt zum Grabe des Propheten. Hie und da greift der Autor auch zur spielerischen Durchbrechung der Bühnenillusion. Das Werk ist durchzogen von nostalgischen Anamnesen gealterter Personen, die der einstigen großen Zeit ihrer Erosperformanz nachträumen.<sup>94</sup>

«*Der seltsame Prediger und der Fremde*». Das zweite Stück ist, trotz seines bedeutend geringeren Umfangs und der unilinearen Reihenstruktur von Episoden, personenreicher und von bühnentechnischer Seite her spektakulärer, sprachlich allerdings noch schwieriger. Zwei Hauptpersonen kommen auf die Bühne, ein fahrender, von Heimweh befallener Trickster aus Mosul, Gharīb (auch eine *persona* des Dichters) und ein muslimischer Prediger, der die nötige religiöse Note in das Stück bringt, in dem die Spezialisten des *show business* vom Zigeunerclan Banū Sāsān von Kairo in ihrem Dialekt vorgestellt werden. Prologsprecher ist wiederum der Autor, der auch ein Lobgedicht an sein generöses Publikum richtet. Ohne jede weitere Rahmenhandlung tritt der Schelm auf (Szene I) und bezeichnet sich als einen der Söhne von Scheich Sāsān (BA 91), von Heimweh geplagt (Gedicht) und wendet sich in zarter Unanständigkeit an das gebildete Publikum. Das geht seitenlang so dahin in Vers und Prosa mit Geschichtchen und Publikumslob,<sup>95</sup> bis (Szene II) der fromme Prediger ‘Ajīb-al-Dīn auftritt, sich auf eine Kanzel stellt und in Vers und Prosa predigt. Szene III richtet er sein Wort an die «Verwandten» vom Stamm der Banū Sāsān. «He advises them how to eke out a living in a foreign country» (BA 100). Der Unterricht in Betteltechniken und Mitleiderregung für die Fremden und Heimatlosen endet mit einer Aufforderung, ihm Kleidungsstücke zu geben. «Having been given what he wished for, and having filled his right hand with favors and alms, he dismounts from his

<sup>94</sup> Puchner, «Theaterwissenschaftliche Untersuchungen», S. 114. Die Übersetzer datieren das Stück um 1267, in der Zeit in der der Mamlukensultan Baybars I. (1260-77) eine Kampagne gegen Lasterleben und Genußsucht in Ägypten in Szene setzt und Tavernen und Bordell schließen läßt. Das war auch die Ansicht von Georg Jacob, ist aber nach den Forschungen von Li Guo nicht mehr stichhältig (vgl. wie oben); aufgrund der Verwendung eines datierten Gedichtes kann das Stück nicht vor 1299 entstanden sein, eher nach 1300.

<sup>95</sup> «God bless all these gentlemen watching the play. You are the elite of the country. You are

the best audience one can entertain. Gentlemen! Kindly know that I am a member of the tribe of Banū Sāsān. Our people have turned to trickery to eke out a living because time forced upon us a wretched way of living and we lost hope in the generosity of men around us. Our people, who are known for their literary wit and humor, have been brought low by idle living, leisure time, and heavy drinking. We have become street vendors of sumac, spices, and herbs» (S. 93-94). Der ehemalige Hofdichter placiert sich spielerisch unter die fahrenden Zigeuner. Dies ist auch ein interessanter Beleg für die frühe Zigeunerwanderung aus Indien schon vor 1300.



horse, stops preaching, and keeps his tongue that looks like a sharp sword in his cheeks. He departs» (BA 102). Vorher war von einer Kanzel die Rede. Szene IV bringt die Parade der über 20 fahrenden Zigeuner und Schausteller; jeder einzelne erklärt seine Spezialisierung und demonstriert sein Talent in Gesang, Tanz und Zauberkünsten. Als erster erscheint der Schlangenbeschwörer mit dem Korb, der die Arten der Giftschlangen aufzählt und auch Gegengift verkauft. Die BA beschränken sich auf deiktische Minimalfunktionen (zeigt den Korb, geht stolz herum, sammelt Geld ein und geht). Es folgt der Quacksalber «holding a vial and a jug with a small spout. He places several containers, vessels, trays, and bowls on a stool in front of him. He points to a vessel containing a salty liquid and start reciting some poetry» (BA 105), der die Personen im Publikum nach ihren Leiden befragt und seine Kräuter anpreist; dann der Kräutersammler. Der Augenchirurg wird vom Puppenspieler höchstpersönlich angekündigt, handelt es sich doch um eine *persona* des Dichters;<sup>96</sup> wortreich preist er seine Künste an. Beim Seiltänzer werden die BA umfangreicher, da er seine Künste demonstriert.<sup>97</sup> Das erfordert eine spezielle Figur mit mehreren Ösen, die ein solche akrobatische Kinetik ermöglicht. Der Akrobat preist wortreich seine Fähigkeiten an, wie auch sein Meister (BA 111), der ihn von der Schwertklinge nicht heruntersteigen läßt, bis das Publikum ausreichend bezahlt hat. Hier gibt es einige Schwierigkeiten der Darstellbarkeit.<sup>98</sup> Mit dem Akrobaten beginnt eine Reihe der spektakuläreren Auftritte; dies betrifft vor allem den Zauberer in der folgenden Nummer, der

<sup>96</sup> Das ist an einer Stelle auch augenfällig: «He is the ophthalmic surgeon, the eloquent speaker, the kind-hearted, the silent, and the deceitful» (S. 109).

<sup>97</sup> «The handsome equilibrist acrobat Ḥassūn appears on the screen. He is a pretty, delicate lad with a slim gure like that of a snake. The contortionist prances joyfully, twists his flexible body into unusual positions. He then bends his body and starts turning over and over. Then, he walks like a scorpion and boastfully says: "This is called the flexing of muscles and the dislocation of joints". Then, he rolls over and over like a wheel and says: "This is love's rolling cartwheel". Then, he starts beating some bowls with a staff as if they were drums. Then, he walks on tall walking stilts and stands on several layered pieces of wood. He even stands on one foot on the blade of a sword. He bends his body flexibly into different shapes and his cheeks blushing with shyness and his waist aching as a result of twisting and bending his body» (BA 111).

<sup>98</sup> Das Ende der Szene indiziert, daß auch einige Zuschauer auf der Leinwand anwesend sein müssen. Der Akrobat auf der Schwertklinge wendet sich an das Publikum: «Oh, generous and noble men! I beg you and appeal to your

mag-nanimity and generosity to save me and help me sit near you». Noch steht er auf der Klinge. Es folgt die BA «Then, he recites some poetry» mit folgendem Wortlaut: «Save my insignificant self from this suffering. Save me, / Save me by giving my master some of your coins and then take me away». Und dann die BA: «A gentleman whose generosity has been moved by fervent desire for the lad calls him. He holds a dirham [Drachme] between his teeth and approaches the pretty lad who immediately takes the coin in his mouth and departs» (112). Das geschieht offenbar auf der Leinwand, denn sonst müßte man parallel zum Schattenspiel lebendige Schauspieler annehmen, wofür es keine Anhaltspunkte gibt; d. h. wenn das Publikum von den Schaustellern angesprochen wird, wenden sich diese sowohl an das Schattentheaterpublikum als auch an ein Bühnenpublikum, das auf der Leinwand zu sehen sein muß. Also eine Technik «Theater auf dem Theater». Könnte es sein, daß sich Ibn Dāniyāl der bühnentechnischen Konsequenzen dieser Demonstration homoerotischer Zuneigung nicht bewußt gewesen ist? Das Finale dieses Auftritts könnte ja auch ohne dieses Detail auskommen.

verschiedene Tricks vorführt.<sup>99</sup> Die Bühnendarstellung auf der Schattentheaterleinwand ist hier in manchen Details doch deutlich überbeansprucht; an dieser Stelle formuliert der Dichter seine BA ohne Rücksicht auf die Darstellbarkeit und fordert Dinge, die in ihrer Detailliertheit auf der Leinwand nur mehr schwer verständlich sind. Eine Konfusion zwischen Bühnenwirklichkeit und Zuschauerwirklichkeit ist auch in der folgenden Nummer evident, dem Astrologen, der mit Buch, Sanduhr, einem Hocker und Winkelmesser erscheint (BA 114): nach einem frommen Prolog unterhält er das Publikum mit witzigen Prophezeiungen, Wahrsagungen und Schicksalsvohersagen, ruft zwei Männer auf, die dasselbe Schicksal haben aber völlig verschiedene Charaktere, und: «He addresses one of the two gentlemen he called forth on the platform in front of the screen» (BA 115) und erstellt ihm elf Horoskope, bevor er das Publikum um den Obulus bittet. Das ist nicht gut möglich, es sei denn man nimmt eine aktive Involvierung des Zuschauerpublikums an, dann ist aber die Kußszene mit der Übermittlung der Münze bei der vorhergehenden Nummer nicht möglich, weil solches Zuschauerverhalten nicht vorhersehbar ist (Anm. 98). Das Wahrscheinlichste ist, daß sich der Autor über die szenischen Konsequenzen seiner BA keine Rechenschaft abgibt, was einen gewissen Zweifel daran aufkommen läßt, ob die drei Stücke, trotz aller Beteuerungen, Einleitungen, Involvierung des Puppenspielers usw. überhaupt für das Schattentheater geschrieben sind. Eine andere hypothetische Lösung ist, diesen Zusatz einem Kopisten anzulasten, doch läßt die unklare Texttradition, die zahlreiche fragwürdige Passagen geschaffen hat, keine klaren Aussagen zu. Es folgt ein übermäßig umfangreicher Auftritt des Amulettverkäufers, wo wiederum Interaktion mit dem Publikum angesagt ist: nach seinem frommen Prolog fordert er das Publikum auf, Amen zu sagen. Die einzige BA vom Autor selbst betrifft Papyri, die er in einer Reihe auflegt (BA 118); bei für den Kauf zögernden Kunden werden seine Anpreisung hartnäckiger. Das kann auch rein verbal oder auf der Leinwand geschehen, ebenso wie die Heilung des epileptischen Jungen, den er heimlich mitbringt. In der Folge werden die Schaustellungen kürzer und das optische Element überwiegt. Es folgt der Löwendompteur, der gleich mehrere

<sup>99</sup> «Sham'oun al-Musha'bed appears on the creen carrying a box, a drum and some vials. He is accompanied by a lad. He makes the lad lie on the floor. He waves a long wooden staff and stirs the sparrows in a cage. He beats the drum furiously. Then, he holds up a rope as if it were a dangling snake. He knocks on a thimble. He performs some tricks. He transforms a pile of earth into wheat and an orange into a duck. He pierces the cheek of the lad with a long pin. He then vomits up a rope with spittle from his mouth. Then, he vomits up some entrails and guts of animals from his mouth and pours them all over the face of the lad who is still stretched out on the floor» (BA

112). Dann wendet er sich ans «Publikum». «Then he beats the handles of his vessels and spits out tiny golden coins from his mouth. Then, he puts the blade of the curved knife on his neck and hangs an iron chain between his two mandibles» (BA 113). Weiters: «Sham'oun al-Musha'bed shows the lad a date. The lad opens his mouth to eat the date, but the juggler puts in his mouth an animal dropping instead» (BA 113). Aus dem folgenden Dialog wird der Sachverhalt aber auch ohne deutliche Darstellung klar. Dasselbe kann man nicht von allen oben angeführten Zaubertricks sagen. Freilich können diese für die Vorstellung vereinfacht oder geändert werden.

wilde Tiere in Ketten auftreten läßt; die BA beschreibt im Detail die Dressurnummern, und am Ende der Vorführung kettet sich der Dompteur vor den Tieren an und hält das Publikum an, ihn zu befreien (das geschieht eindeutig auf die Leinwand). Diese und die folgenden Nummern sind spektakuläre Elemente der unterhaltsamen Schattentheatervorstellung, erfordern aber eine Vielfalt von geschabten Lederfiguren. So geht es mit dem Elefantendompteur und dem Ziegenbockführer. Anders ist die Nummer mit der drallen und koketten Zigeunerdirne, die auch zur Ader läßt und kosmetische Mittel verkauft, welche die Männer auffordert, ihr ein Lied zum Preis ihrer Schönheit zu singen, was sie schließlich selber tut (mit dem Refrain «Hey! Girls! I am the coquettish phlebotomist!»), um schließlich unter den lüsternen Blicken der männlichen Zuhörerschaft abzugehen. Es folgen weitere Kurznummern: der Katz- und Mäuse-Dompteur, der Hundedompteur, der Tanzbären-Führer, der sudanesishe Clown, der Schwertschlucker, der Affen-Dompteur, der Seiltänzer, der Selbstverstümmeler, der Kesselschmied und Fackelträger (etwas umfangreicher) und der Kameltreiber. Es folgt noch der kurze Epilog mit einer Rede des Fremden an den Puppenspieler (nun spricht unverhohlen der Autor aus ihm): er habe sich kurz gehalten, wie es die «guidelines of writing shadow plays» vorsehen. Ein kurzes Gebet endet das Stück und sogleich wird das dritte mit dem Titel angekündigt.

Die Zigeunergruppe der Gaukler und Schausteller<sup>100</sup> bietet ein spektakuläres exotisches Schauspiel für das Schattentheater, ganz im Gegensatz zum ersten Stück. Bezüglich der Spielbarkeit der Texte auf der Schattentheaterleinwand anhand der Bühnenanweisungen ist man diesmal eher geneigt, die Zweifel hintanzustellen, denn die vielen Bühnenaktionen (und detaillierten Anweisungen und Deskriptionen) ergeben ohne Aufführung wenig Sinn. Trotzdem ist an ein-zwei Stellen unklar, ob das Bühnenpublikum oder das Zuschauerpublikum gewisse Handlungen ausführt. Doch mag dies auch der Texttradition anzulasten sein. Wesentlich ist immerhin, daß nun auch Publikumsreaktionen in das Spiel miteinbezogen werden, die höchstwahrscheinlich auf der Bühne dargestellt sind, so daß sich ein «Theater auf dem Theater»-Effekt ergeben könnte. Hinsichtlich der dramatischen Strukturierung ist das Stück archaisch und primitiv zu nennen; es gibt keinerlei dramatische Ökonomie, überhaupt keine Handlung, die Nummernstruktur ist nur unzulänglich begründet. Es dominiert der Spektakel-Effekt; unter dramaturgischen Gesichtspunkten ist dieses Stück das simpelste der Trilogie, aber auch das spektakulärste, das die Schaulust des Schattentheaterpublikums befriedigen soll. Dieses Element fehlt im ersten Stück fast zur Gänze, nicht aber im dritten. Die Aufführung ist anspruchsvoll in der Verwirklichung, unzählige Lederfiguren mit geschnitzten Details werden gebraucht, mit zahlreichen Ösen und

<sup>100</sup> Zu diesem kulturhistorisch interessanten Dokument über Gaukler und Schausteller im mittelalterlichen Ägypten gibt es eine Reihe von

Studien. Vgl. vor allem C. E. Bosworth, *The Medieval Islamic Underworld: The Banū Sāsān in Arabic Society and Literature*, Leiden 1976.

Gelenken für die Beweglichkeit, mit bunten und variierenden Farben usw., zweifellos eine kostspielige Aufführung, wie es einer Hofunterhaltung angemessen ist. Dieses Stück ist völlig unterschiedlich zu den beiden anderen Stücken, so daß man vielleicht von einer kalkulierten Varianz innerhalb der Trilogie sprechen kann. Nach der Beschreibung des schönen Sündenlebens der Vergangenheit mit Sex und Alkohol und der grotesken Hochzeitsparodie im ersten Teil, der Parade der Zigeuner-Schausteller in Kairo des 13. Jahrhunderts im zweiten, ist der dritte Teil der Homoerotik und dem Totentanz gewidmet.

«*Der Erosgeplagte und der verlorene Angebetete*». Den Prolog spricht wiederum der Autor.<sup>101</sup> In Szene I wird der Erosgeplagte vorgestellt<sup>102</sup> sowie ein ehemaliger Geliebter.<sup>103</sup> Szene II bringt: «Heart-broken, Al-Mutayyäm nostalgically recalls the day he met Al-Yutayyim in the public bath» (BA 157). Die Erzählung, mit Lobgedichten auf die Schönheit des jungen Mannes, erstreckt sich über einige Seiten, bis der Diener des Angebetenen erscheint und ihm darlegt, wie er seinen Herrn bedrängt habe, nachzugeben. Dies ruft einen Freudentanz mit Weingenuß hervor, bis der Angebetete selbst erscheint und mit einem Ständchen begrüßt wird. Der Flirt endet mit einem koketten Duett mit jeweils verschiedenem Text, wo die Wette mit dem Hahnenkampf geschlossen wird. Das ist ein Darstellungsproblem, nicht nur weil ein Puppenspieler als Stimmenimitator aller Figuren kein Duett singen kann (das könnten beige stellte Sänger tun), aber auch inhaltlich, denn jeder Liedteil stellt die Replik auf die Verse des Partners dar. Sollte hier die bekannte Operntechnik anzunehmen sein, so geht der Wortwitz und die Poetik verloren, die die Verse beinhalten. Szene III bringt dann den Hahnenkampf, wiederum mit Bühnenpublikum.<sup>104</sup> Nun gibt es wieder etwas zu sehen; nach der Begrüßung der Kampfparteien und des Publikums, «The referee, carrying his sticks and on a war footing, takes his position between the two gamecocks in the cockpit. The two roosters peck him in his butt. Before the cockfight starts, the referee delivers this pious preamble» (BA 168). Das Schauspiel beginnt: «Then the referee releases the two roosters and the cockfight starts. The two cocks appear fighting

<sup>101</sup> «This shadow play recounts the weird quirks and jests of the conditions of lovers. This shadow play also relates some anecdotes that depict the conditions of lovers involved in the business of flirting and courting which, to them, has the effect of powerful magic on the beloved. The play also includes unashamed and barefaced witty anecdotes of frisky playboys and buffons» (150). Das sexuelle und obszöne Element ist hier wieder stärker vertreten.

<sup>102</sup> «A pale and skinny man appears on the screen. He is al-Mutayyäm who has been physically weakened by intense affection and lovesickness. He has declined as his vigor has faded away through sleeplessness. His body has

become thin and skinny. He howls noisily and wails bitterly while he desperately chants this lyric» (BA 150-151). Diese deskriptive BA erweist sich als redundant, denn im folgenden Monolog in Vers und Prosa erfahren wir genau dies.

<sup>103</sup> «A detestable, ugly, young man appears on the screen. He addresses Al-Mutayyäm lovingly and coquettishly: "I am your former boy". He lets out a tongue fart from his mouth that has a wistling sound and follows it with a snort» (BA 155).

<sup>104</sup> «Al-Yutayyim's rooster appears on the screen, followed by Al-Mutayyäm's rooster. People watching the cock fight in the ring make their wagers on the outcome of the match to the referee Zayhoun» (BA 167).

behind the lit screen. Al-Yutayyim's cockerel becomes fainthearted, retreats from the fight ring, and runs away» (BA 169). Szene IV folgt der Bockskampf. Hier erscheint sogar des Angebeteten Mutter, um seinen Bock zu beweihräuchern und vom bösen Blick und Behexung zu befreien (BA 171).<sup>105</sup> Nach der Einleitung hält der Schiedsrichter die beiden Böcke an den Hörnern und spricht ein Gebet. Wiederum siegt der Erosgeplagte. Szene V bringt die Vereinbarung der dritten Wette: Stierkampf. Schiedsrichter ist wieder Zayhoun. «Everyone drags his bull to the bull butting arena. The referee takes his position between the two infuriated charging bulls and addresses the attendants by delivering a sermon» (BA 177). Dann geschieht folgendes: «The two bulls turn tails and run away, but then come back to face one another and start butting each other fiercely. Al-Mutayyam's bull is defeated and its horn gets broken. Overcome by fatigue the injured bull falls down on the ground on the openings of its ears almost dead. Its nose is smashed, and its shoulder dislocated. The bettors who placed their bets on Al-Yutayyim's bull make a joyful uproar, dance happily and take the bets from Al-Mutayyam, who in turn sits near the dying bull's head, weeps und recites some poetry» (BA 178). Nach dem Klagelied beschließt er, den Kadaver im Kochtopf landen zu lassen. Szene VII bringt in einer einleitenden BA die Ereignisse, die auf der Schattenbühne wohl nicht dargestellt wurden: «The dying bull is slaughtered, its skin is stripped off, its beef is cut into pieces and is cooked in a boiling cauldron. It is then served for the guests at a great banquet. The food is laid on the table and the guests are served with jars of wine» (BA 180). Das setzt einen Bühnenbildwechsel und einen Zeitsprung voraus, der durch die BA gedeckt wird, die demnach nicht darstellungsbezogen ist, sondern narrativ. Der Erosbefallene hat alle eingeladen und hofft, auch der Angebetete werde kommen. «Then, he opens the door of the house, places the cups and goblets of wine on the table, perfumes the entire house with aloe wood and incense burned in a censer and chants with a loud voice accompanied by Andalusian music» (BA 180). Wie sich später herausstellen wird, ist der Ort des Festes ein Männerbordell. Sodann erfolgt das totentanzartige Finale: die Nummern der jeweils Eintretenden beginnen (Szene VII) mit «The hermaphrodite Narjis [Narcissus] followed by the womanish coquette Bishneinah appear on the screen. They merrily approach Al-Mutayyam. The hermaphrodite coquettishly shakes his hips, dances his shoulders, and shakes his hips. While coquettishly dancing and laughing, he veils his nose with the palm of his hand» (BA 181). Seine Worte in Vers und Prosa sind voll von zarten Unanständigkeiten und groben Obszönitäten, der Erosgeplagte ist bereits erregt, doch betrunken fällt der Hermaphrodit in Schlaf. Dies wiederholt sich nun einigemal: Szene VIII tritt ein Jüngling mit dem Namen Mr. Easy Penile Penetration ein: «A

<sup>105</sup> Zum bösen Blick vgl. die Bibliographie in Walter Puchner, *Performanz und Imagination in der Oralkultur Südosteuropas*, Wien-Köln-Weimar 2017, S. 434-446, indizierend auch ders.,

«Strategien zur Entzauberung vom Bösen Blick in Südosteuropa. Anhand einer griechischen Dialektkomödie aus dem 19. Jahrhundert», *Zeitschrift für Balkanologie* 51/2 (2015), S. 225-235.

soft, beardless young man who looks like a long, erect penis appears on the screen. He has a buxom, chubby, and curvy body» (BA S. 184).<sup>106</sup> Dann kommt (Szene IX) «a bushy-browed lean man, who is as slim as a gazelle and as brunette as a wolf [...]» (BA 186), der dasselbe Schicksal hat. Szene X ist es ein «swapper», der seine Dienste anbietet, dann der Masturbator und noch weitere (Szene XI). Eine düstere Aufeinanderfolge von homoerotischer Abartigkeit und Ausschweifung, die den Erosgeplagten und Festveranstalter einsam zurückläßt. Im Epilog tritt der Todesengel auf,<sup>107</sup> der sich auch selber vorstellt.<sup>108</sup> Der einsam Feiernde im Homosexuellenbordell ist sofort reuebereit und wendet sich in einem Abschiedsgebet an Gott. «Having humbly made his supplication to God, Al-Mutayyam turns towards al-Qibla [die Himmelsrichtung der Ka'ba in Mekka] with the intention of saying his prayers, but soon dies and returns to God. The revelers awake from their sleep, drunkenness, recklessness, and ignorance and take notice of Al-Mutayyam's sudden death and they disperse in horror at such an exemplary punishment. Al-Mutayyam's corpse is carried to his house where he is washed, placed in a white coffin, and his funeral marches to the cemetery where he is buried» (BA 197). Dies ist eine großartige Szene, mit dem Umschlag von äußerster Fleischeslust und Dekadenz zu Reue, Einkehr und Tod. Was von dem Begräbnis zur Darstellung auf die Schattenbühne gelangt, muß offenbleiben. Des Autors Bühnenanweisungen gehen in einigen Fällen über die Darstellbarkeit der Schattenbühne hinaus und erlangen narrativen und zusätzlich informativen Charakter. Die Schlußnotiz des Autors bestätigt, daß die drei Stücke als einheitlich konzipierte Trilogie aufzufassen sind.<sup>109</sup>

Als Ergebnis dieser kurzen Untersuchung bleibt festzuhalten, daß der Verdacht, daß diese Stücke der Trilogie gar nicht für das Schattentheater geschrieben sind, sich nicht ganz abweisen läßt und in den Bühnenanweisungen einige stützende

<sup>106</sup> Dies ist ein satirisch-optisches Element, das sich auf der Schattenbühne gut darstellen läßt, wie überhaupt die ithyphallischen Effekte, die sich nun in Wort und Bild häufen. Auch dieser trinkt zuviel Wein und schläft ein.

<sup>107</sup> «A pious man with a nice physical appearance and decorum worthy of reverence approaches Al-Muttayyam and the sleeping debauched drunkards. The man seems abstemious in both food and drink. He utters a loud shout that awakens all the sleepers of the brothel from their deep slumber and instantly rejuvenates them from their drunkenness and restores their sobriety. Horrified, Al-Mutayyam inquires: "Who are you, sir?"» (BA 195).

<sup>108</sup> Die Vorstellung des Todesengels ist durchaus der christlichen und jüdischen vergleichbar (Azrael): «I am the angel of death; the angel who is never asleep and never ignores any living soul. I am the angel who cuts short people's hopes

and age, the angel who sends people into panic and increases their apprehension. The angel who puts an end to people's deeds, vanishes their power and wealth, the angel of death who puts an end to people's indulgence in bodily senses and separates people. I snatch the soul, traverse with it through empty space and hand it in to my Protector God the Owner of Sovereignty» (196).

<sup>109</sup> «This is the end of the third shadow play of Ṭayf al-Khayāl. It is thorough and complete. Glory be to Allah, Our Benefactor who endowed us with the faculties of the mind and bestowed on us His generosity» (197). Siehe auch Everett K. Rowson, «Two Homoerotic Narratives from Mamlūk Literature: al-Ṣafadī's *Law'at al-shāki* and Ibn Dāniyāl's *al-Mutayyam*», J. W. Wright – Everett K. Rowson, *Homoeroticism in Classical Arabic Literature*, New York 1997, und ausführliche Inhaltsangabe in Carlson, «The Arab Aristophanes».

Anhaltspunkte findet, die Dinge beschreiben, die auf der Leinwandbühne kaum darstellbar sind. Dies kann freilich auch der an manchen Stellen unklaren Texttradition zuzuschreiben bzw. mag auf Eingriffe der Kopisten zurückzuführen sein, die ähnlich wie im mittelalterlichen und nachmittelalterlichen Europa und Byzanz ja nicht nur passiv abschreiben sondern auch nach ihrem Geschmack und Verständnis «verbessern» bzw. die Textstellen nicht verstanden haben,<sup>110</sup> oder der Tatsache anzulasten sein, daß manche Bühnenanweisungen narrativ gehalten sind und über den bloßen Informationswert einer praktischen Anleitung bzw. Beschreibung, was auf der Bühne gerade zu sehen sein muß, weit hinausgehen;<sup>111</sup> dies mag man auch der Tatsache zuschreiben, daß die Bühnenanweisungen in den Handschriften in den Haupttext integriert sind und von diesem kaum zu unterscheiden.

Was jedoch schwerer wiegt und in die gegenteilige Richtung weist, daß die Stücke der Trilogie sehr wohl für das Schattentheater konzipiert sind und daher auch eine zuverlässige Quelle für die Rekonstruktion der ägyptischen Schattenspieltradition im Mittelalter darstellen, ist die Tatsache, daß vor allem im zweiten und dritten Teil spektakuläre Bühnenaktion beschrieben bzw. nur angedeutet wird, die ohne eine intendierte Aufführung auf der Schattentheaterleinwand keinen Sinn ergibt.<sup>112</sup> Bei der Einführung einer neuen Sprechperson wird fast

<sup>110</sup> Dazu die Bemerkung von Li Guo: «This might help to explain the messy and confusing state of the manuscripts of the shadow plays, insofar as the scribes were not necessarily equipped with the multilingual virtuosity to handle Ibn Dāniyāl's Mamluk Cairene idioms. It appears that even in times closer to the original production of the texts, not everyone was able to get the joke. Drastically different variants arise in the extant manuscripts with regard to the spelling of these names, a fact that underscores the uncertainty even among the medieval scribes» (*The Performing Arts in Medieval Islam*, *op. cit.*, 130). Zur Kunst der sprechenden Namen auch Jacqueline Sublet, «Nom écrit, nom dit: Les Personnages du théâtre d'ombres d' Ibn Dāniyāl», *Arabica* 44 (1997), S. 545-552.

<sup>111</sup> Es gilt auch zu bedenken, daß in einer Zeit, die einen Theaterbegriff im heutigen Sinne nicht gekannt hat, die festgelegten Funktionen der Bühnenanweisungen als nicht gesprochene Sekundärtexte des Sprechdramas nicht bekannt waren (dazu Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen 1960, S. 402-425).

<sup>112</sup> Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt auch Buturović, die zwar die interaktive Beziehung des Schauspiel zum Publikum betont, jedoch an den praktischen Fragen der Spielbarkeit auf der Schattentheaterleinwand vorbeidiskutiert. Ihre Konklusion beantwortet die Frage, ob Ibn Dāniyāl's Trilogie jemals aufgeführt worden ist

(eine Frage, die sich wohl nicht beantworten läßt) oder besser intentional formuliert: tatsächlich für eine Schattentheateraufführung geschrieben worden ist, eher positiv: «It seems, however, that nothing in the dramaturgic organization of the trilogy Ṭayf al-Khayāl suggests the contrary, namely, that the plays were only intended to be read as texts. Besides, as Ibn Dāniyāl's own statement makes clear, the play's value was to be assessed first and foremost in relation to their performance. Their eclectic style and linguistic vitality, as well as some pointers to the interaction between the stage and audience, all suggest that the plays' meaning was to evolve *in the course* of their performance. Part of this process, as this article has tried to argue, has to do with the fact that Ibn Dāniyāl's protagonists embody some of the common stereotypes about different collectives – ethnic, religious, professional – that are readily recognized by the audience [...]. The goal of such dramaturgic strategy is a narrative and visual immediacy that allows different relations and situations to be realized through the audience's interactive response: laughter, tipping, and/or cheering in approval or disapproval. This leads to the collectivization of the aesthetic experience of the plays. The assignment of meaning is unmediated in that it is constructed as a stage-audience dialogue, rather than as an individual endeavor» («Shadow Play in Mamluk Egypt», *op. cit.*, 175).

immer darauf hingewiesen, daß sie auf der Leinwand erscheine, und sogar das auf das Schauspiel reagierende Publikum wird auf der Schattenbühne phasenweise abgebildet. Nach Maßgabe der Tatsache, wieviele Personen auftreten und wieviele verschiedene Lederfiguren (vor allem im zweiten Teil) gebraucht werden und was sie alles auf der Bühne tun, muß zugegeben werden, daß es sich um eine außerordentlich anspruchsvolle Aufführung gehandelt haben muß, mit einer Vielzahl von im Detail hochelaborierten Farbfiguren mit zahlreichen Ösen und Gelenken, um die erforderliche somatische Kinetik zu gewährleisten, mit einigen Helfern des Spielers, Musikanten und Sängern, Anforderungen also, die man für eine Aufführung am Sultanshof der Mamluken oder im Hause wohlhabender Mäzene in Kairo durchaus annehmen darf, wahrscheinlich nicht aber für Volksvorstellungen auf den Straßen und in den Spelunken,<sup>113</sup> wie dies nachmals von der osmanischen und griechischen Schattenspieltradition bekannt ist. Auch die sprachlich-literarische Gestaltung läßt eine solche Annahme eher nicht zu.

### 1.2.3. *Textinterne Informationen über die Schattentheatertradition von 1300*

Ob Ibn Dāniyāls Trilogie jemals auf einer Schattentheaterleinwand zu sehen war, wissen wir nicht. Die eher positive Diagnose für eine mehrfach nachzuweisende szenische Intentionalität der Texte erlaubt es jedoch, die wenigen Hinweise auf die Schattentheaterpaxis der Zeit für die Geschichte des altägyptischen Schattenspiels heranzuziehen. Details über die bestehende Spieltradition sind z. B. im Prolog zum «Schattengeist» zu erfahren, wo (in spielerischem Selbstlob) angeführt ist, daß man sich an den Autor gewandt habe, weil die Leute der Schattenspiele überdrüssig geworden seien, da sie sich wiederholten.<sup>114</sup> «You have asked me to compose for you, in this literary genre, shadow plays different from the common run to be performed with puppets with well-portrayed characters showing a mean and despicable diversity». Wenn die Apostrophierung des Schattentheaters als literarisches Genres wörtlich zu nehmen ist, so wurden die ägyptischen Aufführungen nach festen Texten gespielt, wofür es in der mediterranen Spieltradition jedoch keine Anhaltspunkte gibt. Seine Stücke seien verschieden von den üblichen. Zuerst habe er gezögert, dann aber nachgegeben und seinen

<sup>113</sup> Dies widerspricht z. T. der Annahme, daß Schattentheater Vorstellungen sowohl als Volksbelustigungen in der Öffentlichkeit zu sehen waren als auch in geschlossenen Palastvorstellungen. Ibn Dāniyāls Trilogie weist zumindest auf ein Elitepublikum und ist vom Aufwand her nur in gehobenen Kreisen spielbar. Eine Typisierung der Figuren, wie sie Buturović zu sehen vermeint, vermag ich nicht zu erkennen; die «Karnevalisierung» der Gesellschaft ist in den parodistischen Genres der arabischen Hochdichtung verankert. Der Kommunikationsaspekt ist

z. T. überinterpretiert, denn interaktive Kommunikationstätigkeit, auch verbal improvisiert, ist in fast allen voraufklärerischen Theater Vorstellungen nachzuweisen.

<sup>114</sup> «Hey, creative master, witty wanton buffoon and wag! May God continue to protect you and preserve your lofty rank, keep your curtain raised and your veil impenetrable. You have written to me, complaining that people have gotten tired of shadow plays (*khayāl al-zill*) and have started to dislike them for their repetitiveness and tediousness» (S. 4 der Textausgabe).



ganzen Witz für das Unternehmen bereitgestellt. Er habe die drei Stücke im komischen Genre gedichtet im literarischen Hochstil, der dem eklektizistischen Geschmack von Literaturkennern entspräche. Ihre Charaktere auf der wachspolierten Leinwand überträfen an Wahrheit und Kunstfertigkeit alle bisher dagewesenen Schattenspiele.<sup>115</sup> Der Wahrheitswert dieser Selbsteinschätzung ist im Sinne der spielhaften Parodie relativiert. Nur soviel ist sicher: Es handelt sich also um eine Privataufführung, in deutlichem Kontrast zu den üblichen komischen Vorstellungen im «niedrigen» Literaturstil. Während das Selbstlob des Autors konventionell wirkt, scheinen die Detailangaben zur Aufführung (Lederpuppen auf wachspolierter Leinwand mit Kerzenlicht beleuchtet) nach 200 Jahren Schattenspieltradition eher überflüssig. Auch im Versprolog des Theaterdirektors und Puppenspielers al Rayyis, der in einem lyrischen Part dem gebildeten Männerpublikum das Stück wie auch seinen Erzähler, den buckligen Ṭayf al-khayāl aus Mosul, dessen Höker er gleich ein ganzes Gedicht widmet, vorstellt, finden sich einige Informationen. Es geht um eine Elite-Vorstellung von hoher Kunstfertigkeit und voll von Wundern und Weisheiten; wenn ein Bühnencharakter seinen Part gesprochen bzw. gesungen habe, solle man ihn mit Goldmünzen überschütten.<sup>116</sup> Das kann nur metaphorisch gemeint sein, denn der Puppenspieler ist als Stimmenimitator nur einer. Der Autor spielt auf die naive Illusion an, daß die Lederpuppen selbst sprechen. Dann stellt er den Conferencier vor: «The narrator of our shadow play is Ṭayf al-khayāl, a witty, humorous hunch-back / Who, in physical appearance, looks like a shining crescent».

Auch dem Prolog des Autors im zweiten Stück –die Rede ist wiederum an den Puppenspieler gerichtet– sind einige inhaltliche Details zu entnehmen. Diesmal wird der realistische Dokumentarwert der Bilder aus der Welt der fahrenden Gaukler und Schausteller der Zigeunergruppe von Banū Sāsān in Kairo herausgestellt, dessen spezifischer Dialekt auch auf der Bühne reproduziert wird, in Kontrafaktur zum Hocharabisch der lyrischen Teile.<sup>117</sup> Die Kenntnis dieser

<sup>115</sup> «I have composed for you three shadow plays in the genre of buffoonery [ich lasse die arabischen Originalausdrücke aus], not in the low or inferior literary style [...], but rather in the refined poetic and dramatic form [...]. They are of high quality, appealing to those of refined literary taste. When their characters, in the form of leather puppets, are portrayed, and projected, and their plots are theatricalized on a wax-polished screen illuminated by candles before your confidentially assembled audience, you will see that they are splendid instances of their art, surpassing in truth and artistry all shadow plays staged so far» (S. 4).

<sup>116</sup> Jeder Vers besteht aus zwei Halbversen, getrennt durch einen Trennstrich: «This shadow play of ours is meant for noble men, / For virtuous, generous men, and men endowed with

literary taste. / Though its dramatic form is full of levity and humor, its content is serious, / It has surpassed the artistry of all arts and has tackled topics of all types of wonders. / Watch the play, you who have shrewd minds, / Then with gratitude you will see in it all types of wisdom. / When an actor has nished performing his role, / On behalf of every character, generously shower him with coins of gold» (S. 5).

<sup>117</sup> «[...] This play contains an account of the living conditions of deceitful strangers, tricksters, and impostors living in Egypt [...]. This shadow play offers a vivid account of the living conditions of con men among us literary people who lived by their wits, and who spoke with the argot of Sheikh Sāsān» (S. 90), dem Anführer des Zigeunerclans, der sich dem *show business* der Zeit gewidmet hat.

«Unterwelt» der fahrenden Zirkus-Künste stammt aus Ibn Dāniyāl's ophthalmologischer Quacksalberzeit und dürfte ein witziger Einfall des bejahrten Autors sein, der seine eigene Autobiographie auf mehreren Ebenen in das Stück einbringt (auch ein Augenarzt mit seinen Rezepten tritt auf), was den üblichen Schattenspielen offenbar nicht entsprechen kann. Wenn trotzdem im Schlußmonolog des Autors/Fremden festgehalten ist, daß er sich diesmal an die «guidelines of writing shadow plays» (143) gehalten habe, so mag dies eine gewisse indirekte Information über die üblichen Schattenspielstücke der ägyptischen Tradition von 1300 bieten: demnach wären die Spiele in linearer Episodenform mit Nummernstruktur gehalten, z. T. nur lose aneinandergereiht (z. B. ist die Rahmenhandlung des Predigers, der immerhin auch im Titel erscheint, am Ende vergessen), vielfach werden Auftrittslieder oder Gedichte verwendet, und das spektakuläre optische Element bietet ein wichtiges Ingredienz des ganzen Schauspiels. Vielleicht bezieht sich die Angabe aber auch auf die Länge des Stücks: es ist mit Abstand das kürzeste der Trilogie und das handlungsärmste. Die Frage nach einem Vergleich mit den osmanischen Stücken stellt sich fast von alleine. Eine ähnliche Information über die «üblichen» Schattenspiele findet sich im dritten Stück beim Bockskampf: der Schiedsrichter hält die beiden Böcke an den Hörnern fest. Doch dann folgt eine bemerkenswerte Bühnenanweisung: «In the manner of all the anecdotes of shadow plays, the referee comically releases the two rams which instantly start head-butting each other» (BA 173), wobei der Bock des Erosgeplagten siegt. Sollten solche Widderkämpfe Bestandteil der ägyptischen Schattentheatertradition vor 1300 gewesen sein? Daß Tiere und Jagden ein vielfach variiertes Thema der Schattenspiele bildet, war aus den Notizen der Historiker und Poeten bekannt (vgl. oben). Aus ästhetischer Sicht sind solche optisch rezipierbaren Agone, begleitet von entsprechenden akustischen Signalen, ein attraktives Element des Schattenspiels. Zusammenfassend ließe sich vielleicht sagen, daß Ibn Dāniyāl sowohl konventionelle Elemente des altägyptischen Schattenspiels verwendet als auch innovative Kreationen einbringt, wie die fahrenden Zirkuskünstler mit ihren Nummern und ihrem Zigeunerndialekt; der Literarisierungsgrad ist wahrscheinlich ziemlich hoch zu veranschlagen, das witzige Sprachspiel mit seinen satirischen Spitzen und der parodistischen Laune, die deftigen Obszönitäten und die umfangreichen lyrischen Teile stammen aus seiner bereits bestehenden poetischen Produktion; insofern hat die Trilogie auch einen gewissen *cento*-Charakter der Selbstzitationen aus dem Eigenwerk. Daß es sich nach all dem Gesagten um keine Dramenwerke im modernen Sinne handeln kann, ist selbstverständlich; aber das gilt bis zu einem gewissen Grad für das gesamte Genre «traditionelles Schattenspiel in der Levante» in seiner tausendjährigen Geschichte. Ibn Dāniyāl's Nachleben als panegyrischem Hofdichter für das Mamlukenregime und als virtuosen Libertinisten in der Normüberschreitung von Poesie und Moral bezieht sich vorwiegend auf sein lyrisches Werk. Die Anthologie der *Tadhkira* von al Šafadī wurde schon bald nach 1336 zusammengestellt und die 171 Gedichte des *dīwān* beinhalten vorwiegend die panegyrischen Gedichte und Lobverse auf das militärische und

zivile Establishment der Mamluken-Sultane. In dieser zweigesichtigen Rezeption zwischen gefeiertem Hofdichter und zwielichtigem *bohème* spielt die parodistische Schattentheater-Trilogie keine führende Rolle, ganz im Gegensatz zur Forschungslage seit etwa zwei Jahrzehnten.

### 1.3. Vom Nil zum Bosphorus (1517): Argumente pro und contra

Es gibt Anzeichen dafür, daß Schattentheater bis zum Ende der Mamlukenherrschaft gelegentlich im Sultanspalast in Kairo gespielt wurde. Der Historiker Ibn Yīās hat eine solche Nachricht für 1489 festgehalten.<sup>118</sup> Ibn Yīās ist auch der einzige Historiker,<sup>119</sup> der konkrete Angaben zur Übernahme des Schattentheaters durch das Osmanische Reich bei der Einnahme Kairos durch die Osmanen macht. «On several evenings [the sultan Selim] attended the shadow performances. When he sat for the entertainment he was told that the performer was going to produce for him the figure of Bāb Zuwaylah and the figure of Ṭūmān Bāy as he was hanged and as the rope was cut twice in this process. This delighted Ibn ‘Uthmān. That evening he rewarded the performer with 200 dinars, presented him with a velvet robe embroidered in gold, and said to him: “Travel with us to Istanbul and stay with us to entertain my son with this”».<sup>120</sup> Diese Angabe ist in einem großen Teil der einschlägigen Literatur zu finden<sup>121</sup> und bis zu einem gewissen Grad zum Streitpunkt der Interpretation geworden. Ursprungsfragen sind häufig nationalideologisch belastet. Buturović schließt nicht aus, daß es zu diesem

<sup>118</sup> Sultan al-Malik al-Nāsir «sent someone to fetch Abū al-Khayr with his props for a shadow play, the group of Arab singers, and the chief buffoon, Burraywah» (zitiert bei Buturović, «The Shadow Play in Mamluk Egypt», S. 159, nach Ibn Yīās III 401). Vgl. auch die deutsche Ausgabe Abu al-Barakat Muḥammad Muṣṭafa b. Aḥmad ibn Yīās, *Die Chronik des Ibn Ijās*, Muḥammad Muṣṭafa – Moritz Sobernheim – Paul Kahle (eds), 5 Bde., Kairo 1974.

<sup>119</sup> Der Ausdruck «Historiker» ist, ganz ähnlich wie für das byzantinische Jahrtausend, mit einiger Vorsicht zu gebrauchen; es geht nicht um Historiker im heutigen Sinn (seit dem Begriff der Faktizität im 18. Jh.), sondern um Mythographen, Paradoxographen, Anekdotologen und Chronisten, die aufzeichnen, was an Gesprächsstoffen, Erzählungen, Geschichten und Legenden in ihrer Zeit zirkulierte.

<sup>120</sup> Zitiert nach Buturović, «The Shadow Play in Mamluk Egypt», S. 159, Ibn Yīās, *Die Chronik des Ibn Ijās*, V 192.

<sup>121</sup> Metin And, *Karagöz: Turkish Shadow Theatre*, Istanbul 1979, S. 25; Moreh, *Live Theatre*

*and Dramatic Literature in the Medieval Arabic World*, S. 136; Robert Irwin, *The Arabian Nights: A Companion*, London 1994, S. 158; Li Guo, *The Performing Arts in Medieval Islam*, S. 107 usw.

<sup>122</sup> Wofür allerdings handfeste Belege fehlen. «Reflecting on this account, is it possible to argue that the Mamluk shadow play ceased in Egypt in its existing form and became reincarnated as, or at least absorbed into, the Ottoman *Karagöz*? While it is hard to speculate on the historical journey of the performance art, the above references make it important to acknowledge the shadow play’s integration into the cultural fabric of Mamluk Egypt at both popular and courtly levels. Ibn Dāniyāl’s plays may be the only surviving testimony to the relative popularity of this genre, but its historical association with different spheres of Mamluk public life requires us to acknowledge its accessibility to both illiterate masses and educated elite both before and during Mamluk times. While the contents of Ibn Dāniyāl’s play certainly reveal a rich referential value for reconstructing popular life in Cairo, the awareness of the shadow play

Zeitpunkt bereits eine osmanische Tradition des Schattenspiels gegeben habe,<sup>122</sup> die türkische Forschung spricht bis heute mit Vorbehalten von der These,<sup>123</sup> die internationale Forschung nimmt in manchen Fällen eine eher diplomatisch-abwartende Haltung ein,<sup>124</sup> allerdings mit bemerkenswerten Ausnahmen, die die Ost-West-Wanderung des osmanischen Schattentheaters aus Beweismangel für unwahrscheinlich halten.<sup>125</sup> Doch ist dieses Hypothesengeflecht mit seiner schillernden unsicheren Terminologie und den «Lückenbezirken» der Quellenlage nicht Gegenstand dieser Ausführungen.<sup>126</sup>

by dignitaries and intellectuals – including, somewhat earlier, the great Sufi poet Ibn al Fariḍ [Ibn al Fariḍ, *Nazm al-Sulūk*, vv. 679-714, transl. Th. Emil Homerin, ‘Umar ibn al Fariḍ: *Sufi Verse, Sainly Life*, New York 2001, 269-279], who mentions in some detail different shadow plays – testifies to its thematic and social diversity» (Buturović, «The Shadow Play in Mamluk Egypt», *op. cit.*, 159-160).

<sup>123</sup> Vgl. z. B. Daryo Mizrahi, «One Man and His Audience: Comedy in Ottoman Shadow Puppet Performances», Arzu Öztürkmen – Evelyn Birge Vitz (eds), *Medieval and Early Modern Performance in the Eastern Mediterranean*, Turnhout 2014, S. 271-286: «If we accept the Egyptian-origin theory, it is still necessary to address one important issue - the different techniques of carving the puppets. The Egyptian puppets are opaque, whereas the Turkish ones are made of translucent material. If the medium was borrowed from Egypt, then how did the Turkish tradition develop into a different technique?» (S. 271-272). Doch die altägyptischen Schattenspielfiguren von Paul Kahle (dazu noch in der Folge), die schon Jacob als wahre Kunstwerke bezeichnet hat, stammen aller Wahrscheinlichkeit nach aus einer späteren Epoche. Sowohl die Notizen der Historiker wie auch Ibn Dāniyāl selbst sprechen übrigens von durchscheinenden Figuren (vgl. wie oben).

<sup>124</sup> Ein bemerkenswertes Beispiel ist Fan Pen Chen, «Shadow Theaters of the World», *Asian Folklore Studies* 62 (2003), S. 25-64 von der State Univ. of New York, der in unkritischer Weise praktisch alle bestehenden Ursprungstheorien des ostmediterranen Schattentheaters kombiniert. Gestützt auf eine Interneteintragung (Alfred Mikhail, «Shadow Plays in Egypt», *News From the Joyous Dragon*, autumn 1996, S. 3, offenbar zurückgehend auf seine Dissertation *L'Influence du Théâtre d'Ombres et d'Aragöz sur le Théâtre et le Cinéma en Égypte*, Thèse, Paris VII 1983-1984, S. 3-4) gibt er einen noch früheren, jedoch völlig konfusen Beleg für das

Einsetzen des ägyptischen Schattentheaters an: «According to Mikhail, the first reference was in a poem by El Shabashty (n. d.) who wrote of an earlier poet, Debel (d. 864 CE). The poet supposedly said, «Nobody defeated me but a bisexual to whom I said “I will call you names”. The bisexual replied, “If you do, I would put your mother in the shadow”». Mikhail is the only scholar to have alluded this reference. He does not cite a textual source for this poem and it is not certain that the “shadow” mentioned here is in fact a shadow show» (S. 37). Offensichtlich ist das Schattenreich der Unterwelt gemeint. Im Hypothesengeflecht der Ursprungsthesen wird nach diplomatischen Lösungen gesucht; anders ist der folgende Passus kaum zu erklären: «The use of the shadow theatre as a literary metaphor during earlier centuries suggests however, that the shadow theater most likely existed in Turkey before its importation from Egypt, but it was not a popular form of entertainment until the Ottoman court popularized the well-developed Egyptian Shadows» (S. 39). Auch die Mamluken selbst als turkstämmige Militärsklaven werden bemüht: «The Mameluke Shadows of medieval Egypt may have been brought by the nomadic Turkish military slaves from the steppes who eventually became the rulers of Egypt. This steppe connection may also account for the similar modes of decoration found in the mostly static Indian and Mameluk Egyptian shadow figures» (S. 47). Aber die These Jacobs wird selbst von Metin And nicht mehr akzeptiert, der auf arabische Kolonisten tippt.

<sup>125</sup> Die ersten grundsätzlichen methodologischen Bedenken gegen die Weitwanderungstheorie von Jacob hat bereits Günter Schnorr 1958 formuliert («Aspekte der Puppen- und Schattenspielforschung», *Quand les Marionnettes du Monde se donnent la Main...*, Liègeoise 1958, S. 157-169).

<sup>126</sup> Dazu kritisch Walter Puchner, *Das neu-griechische Schattentheater Karagiozis*, München 1975, S. 18-38 (Wien 2014, 37-50). Einen

Die Ursprungslegenden der osmanischen Spielerzunft führt neben Bursa auch eine ägyptische Herkunftssage an: nach dieser Erzähltradition sei Karagöz selbst ägyptischer Herkunft – er sei hoher Reichsbeamter unter Sultan Saladin gewesen, mit Namen Baha ed-Din Qaraqus (gest. 1201) und habe als Richter durch seine paradoxen Sprüche Berühmtheit erlangt.<sup>127</sup> Besuche ägyptischer Schattenspieler am Bosphorus sind nach 1517 nachgewiesen.<sup>128</sup> Doch die Zugänglichmachung der Texte der Schattenspieltrilogie von Ibn Dāniyāl und die Auflistung der einschlägigen Stellen bei ägyptischen Historikern und Poeten erlaubt nun einen profundere Komparation, die sich freilich auf der Ebene typologischer Strukturen zu bewegen hat, da über die frühosmanischen Schattenspiele wenig bekannt ist aber viel spekuliert wird. Nach Ansicht mancher Forscher, sollte sich das bekannte Typenrepertoire bereits im 17. Jh. ausgeformt haben.<sup>129</sup> 1612 werden allerdings noch ägyptische Schattenspieler eingeladen; zu diesem Zeitpunkt sind aber osmanische Vorstellungen bereits nachweisbar.<sup>130</sup>

Das Vergleichsmaterial ist allerdings chronologisch weit gestreut, die meisten Quellen beziehen sich auf das 19. und frühe 20. Jahrhundert, die erhaltenen und textlich edierten Stücke stammen vom letzten Palastspieler und wurden kurz vor Einrichtung der kemalistischen Republik 1923 in die Feder diktiert. Trotzdem stechen gewisse strukturelle Similitäten ins Auge, die hier kurz aufgezählt seien: die Nummernstruktur aufeinanderfolgender Episoden in variierender Reihung (die 22 Zirkusnummern der Schausteller des zweiten Stückes, die drei Tierkämpfe um die Gunst des Angebeteten und die Reihenfolge der seltsamen Besucher im Männerbordell im dritten Stück), das Auftrittslied der Selbstvorstellung von Figuren, die erstmalig auf der Leinwand erscheinen, der religiöse Prolog mit seiner Licht- und Schattenmetaphorik, die Sprachspiele der absichtlichen und unabsichtlichen Mißverständnisse als Versagen elementarer Kommunikationsformen, die

summarischen Überblick aus heutiger Sicht über die übrigen Thesen gibt Mizrahi, «One Man and His Audience», S. 272. Metin And hat auch für die Araber in Spanien plädiert, doch betrifft dies eigentlich das *orta oyunu* («Wie entstand das türkische Orta Oyunu (Spiel der Mitte)?», *Maske und Kothurn* 16 (1970), S. 201-216). Bereits Nureddin Sevin hatte das nähere Indien für die Verpflanzung des Schattenspiels in den Ostmitteleerraum auf dem Landweg durch die Turkvölker oder Zigeuner ins Auge gefaßt (*Türk Gölge Oyunu*, İstanbul 1968). Zum Überblick auch P. N. Boratav, «Karagöz», *Encyclopedia of Islam* IV, Leiden 1978, S. 601-603.

<sup>127</sup> Růžena Dostálová-Jeništová, «Das neugriechische Schattentheater Karagöz», Joh. Irmscher et al. (eds), *Probleme der neugriechischen Literatur*, Bd. 4, Berlin 1959, S. 185-197, bes. 193. Jacob führt eine Erzähltradition an, die sich auf einen

griechischen Arzt Jarqīfnūs bezieht, der im 11. Jh. in Kairo gelebt haben soll (vgl. E. Littmann, *Arabische Schattenspiele*, Berlin 1901, S. 75).

<sup>128</sup> 1612 werden Schattenspieler aus Ägypten zu den Hochzeitsfeierlichkeiten der Sultansschwester an den Bosphorus eingeladen (Sabri Esat Siyavuşgil, *Karagöz*, Ankara 1941, S. 24; And, *Karagöz*, S. 27; ders., «Karagöz», Hochman S. (ed.), *McGraw-Hill encyclopedia of world drama*, New York-London 1984, S. 127-132). Dazu noch in der Folge.

<sup>129</sup> Jacob berichtet, daß der erste historisch belegte Spieler Kör-Hasan-zade Mehmed Tschelebi im 17. Jahrhundert bereits die um 1900 bekannten Typen verwendete (Georg Jacob, *Türkische Literaturgeschichte*, Heft 1: *Das türkische Schattentheater*, Berlin 1900, S. 64-66; ders., *Geschichte des Schattentheater im Morgen- und Abendland*, Berlin 1925, S. 145-147).

<sup>130</sup> Vgl. dazu in der Folge.

karnevaleske Übertretung von Sprachusancen und Moralnormen, Obszönitäten und Beschimpfungen, Satire und Parodie, der Sprachwitz der sexuellen und skatologischen Anspielungen (u. a. in sprechenden Namen), die lustvolle Demolierung der geltenden gesellschaftlichen Wirklichkeit, Absurdität und Grotteske eines asymmetrischen Seinsverständnisses, hemmungsloses Triebleben, der Gegensatz von Hochsprache und Vulgärsprache, Dialektgebrauch usw. Die ithyphallische Note wird am Bospurus zur Dauereinrichtung in der Subkategorie des *toramanlı karagöz* mit dem ithyphallischen Karagöz, doch gibt es auch gravierende Unterschiede: soweit die Quellen ein solches Urteil erlauben, dürfte das ägyptische Schattentheater keine elaborierte komische Figurentypologie gekannt haben. Bei anderen Elementen wie Bühnenbildwechsel, Massenszenen, Tierkämpfe, große Anzahl von Lederfiguren mit vielen Details und großer Beweglichkeit usw. ist schwer einzuschätzen, inwieweit es sich um spezifische optische Attraktionen der Sondervorstellungen in den Palästen der Mäzene handelt (die Trilogie des *Schattengeistes*) oder inwieweit es um Standardelemente der Volksvorstellungen geht. Das farbenprächtige *göstermelik* der osmanischen Vorstellungen wird manchmal bewundert. Die Abhängigkeit der osmanischen Hochkultur von arabischen und persischen Vorbildern mag bei dieser Übernahme auch eine Rolle gespielt haben, eventuell auch das Vorbild von Ibn Dāniyāl selbst: eine der Handschriften der Trilogie ist in Kostantiniyye aufbewahrt sowie zwei Handschriften seiner Anthologie und Gedichtsammlung.<sup>131</sup> Alle diese relativen Argumente zusammengenommen, vor allem aber die Strukturanalogien, ergeben doch eine gewisse Plausibilität der Übernahme der halbtausendjährigen Schattenspieltradition seitens des Osmanischen Reiches vom Mamlukenhof am Nil und ihre Verpflanzung an den Bospurus, eine Wahrscheinlichkeit, die sich auch in den Meinungstendenzen der rezenten Forschung widerspiegelt.

#### 1.4. Das weitere Schicksal des ägyptischen Schattentheaters

Wie die Einladung von 1612 an den Bospurus zeigt (vgl. wie oben), besteht die ägyptische Schattenspieltradition auch nach 1517 weiterhin, wahrscheinlich ohne den Glanz der Palastaufführungen, denn Kairo ist nun keine Reichsmetropole mehr, sondern eine der vielen Provinzstädte des Osmanischen Reichs. Wann diese Spieltätigkeit erloschen ist, darüber kann man nur ungefähre Vermutungen anstellen; daß mit einer Unterbrechung zu rechnen ist, dafür bürgt die Tatsache, daß das Schattentheater mit Namen, die auf den Karagöz zurückgehen, im 19. Jahrhundert in Ägypten, wie auch in anderen Reichsprovinzen, wiedereingeführt wird.<sup>132</sup> Doch gibt es gewisse datierungsmäßige Anhaltspunkte, die mit den berühmten altägyptischen Schattenspielpuppen zusammenhängen, die der

<sup>131</sup> Li Guo, *The Performing Art in Medieval Islam*, S. 221-226.

<sup>132</sup> Dazu noch in der Folge. Vgl. John Feeney,

«Shadow of Fancy», *Saudi Aramco World* (March-April 1999), S. 14-21 (<http://www.saudiaramco-world/issue/199902/shadows.of.fancy.htm>).

bekanntes Orientalist und Schüler von Georg Jacob, Paul Kahle (1875-1964),<sup>133</sup> 1909 von einer Familie im Dorf Menzaleh (al-Manzala) nahe Damietta erworben hat zusammen mit den Manuskripten einiger Stücke;<sup>134</sup> es handelt sich um etwa 80 Figuren, von denen einige fragmentarisch sind und z. T. im nachhinein ergänzt wurden.<sup>135</sup> Der Fund galt als sensationell, denn Figuren aus dem älteren Schattentheater sind kaum erhalten;<sup>136</sup> darüberhinaus ist diesen geschabten Lederfiguren eine eigene Ästhetik eigen, die selbst in der modernen Kunst Beachtung gefunden hat: mehrere Figuren wurden sogar in die Abbildungen des «Blauen Reiters» (1912 und 1914) von Wassily Kandinsky und Franz Marc aufgenommen.<sup>137</sup> Kahle datierte diese Figuren in die Zeit der Mamlukenherrschaft (1250-1517), höchstwahrscheinlich zwischen 1290 und 1370, eine These, die weiteste Zustimmung gefunden hat.<sup>138</sup> Die

<sup>133</sup> Paul Kahle war protestantischer Pastor und Spezialist für semitische Sprachen. Ab 1923 lehrte er an den Universitäten von Giessen und Bonn, 1938 emigrierte er nach England und hielt Vorlesungen an der Oxford University. Ab 1945 ist er emeritierter Professor an der Univ. Bonn und hat ein Ehrenprofessorat für Textgeschichte des Alten Testaments an der Univ. Münster. Seine breiten Forschungsinteressen umfassen die Textgeschichte der jüdischen Bibel, Dokumente der jüdischen Gemeinde Geniza in Kairo, Aspekte der arabischen Literatur, u. a. auch das Schattenspiel und Volksdichtung. Seine signifikantesten Artikel sind wiederabdruckt in Paul Kahle, *Opera Minora*, Leiden 1956. Zu Biographie und Publikationen in größerer Detailliertheit Frank Reininger, «Paul Kahle», *Biographisch-bibliographisches Kirchenlexikon* ([http://www.bautz.de/bbkl/k/Kahle\\_p\\_e.shtml](http://www.bautz.de/bbkl/k/Kahle_p_e.shtml)).

<sup>134</sup> Diese unverhofften Funde wurden zusammen mit den Abbildungen mehrfach ediert: Paul Kahle, «Islamische Schattenspielfiguren aus Ägypten I», *Der Islam* 1 (1910), S. 264-299; «Islamische Schattenspielfiguren aus Ägypten II», *Der Islam* 2 (1911), S. 143-195; Paul Kahle, «Das islamische Schattentheater in Ägypten», *Orientalisches Archiv* 3/3 (1912), S. 103-109; «The Arabic Shadow Play in Medieval Egypt», *Journal of the Pakistan Historical Society* (April 1954), S. 95-115. Daneben auch Paul Kahle, *Zur Geschichte des arabischen Schattentheaters in Ägypten*, Leipzig 1909 und eine Textedition Georg Jacob / Paul Kahle (eds), *Der Leuchtturm von Alexandria: Ein arabisches Schattenspiel aus dem Mittelalterlichen Ägypten*, Stuttgart 1930.

<sup>135</sup> Die folgenden Angaben stammen aus der sorgfältig redigierten Studie von Marcus Milwright, «On the Date of Paul Kahle's Egyptian Shadow Puppets», *Muqarnas: An Annual of the Visual Culture of the Islamic World* 28 (2011), S. 43-68.

<sup>136</sup> Das weitere Schicksal dieser einmaligen Figurensammlung stimmt eher melancholisch: «The collection of shadow puppets is now dispersed, and it is not clear how many survive to the present. In 1913, twenty-six puppets were donated (presumably by Kahle) to the Linden Museum in Stuttgart. In 1933, Kahle gave four more to the Deutsches Ledermuseum in Offenbach, Hesse[n], and other to the Staatliches Museum in Berlin. Other donations to German museums may have occurred in the years before Kahle and his family emigrated to Britain in 1938. It would appear that the rest remained in Kahle's own collection. Derek Hopwood saw these puppets in Kahle's house opposite Christ Church College in Oxford in the early 1960s. While Kahle's books and papers were sent after his death to the library of the University of Turin [vgl. dazu jetzt Roberto Tottoli (ed.), *Orientalists at Work: Some excerpts from Paul E. Kahle's papers upon Ibn Dāniyāl kept in the Department of Oriental Studies of the University of Turin*, Alexandria 2009], his family retained the puppets. A few are still owned by various relatives, though others were sold in Germany and the U.S.A. and now reside in museums, and perhaps in private collections» (Milwright, *op.cit.*, S. 43-44).

<sup>137</sup> S. 75, 95, 170, 178, 194, 201, 214, 225 der Ausgabe von Klaus Lankheit (ed.), *The Blaue Reiter Almanac*, London 1974 (New York 1989), allerdings ohne irgendwelche Explikationen seitens Kahles, der einen eigenen Artikel für den 2. Band des Almanachs 1914 schreiben wollte (dazu ausführliche Jessica Horsley, *Der Almanach des Blauen Reiters als Gesamtkunstwerk: Eine interdisziplinäre Untersuchung*, Frankfurt/M. 2006, S. 161-177; auf Seiten 477-478 weitere Publikationen von Kahle zu diesen Figuren).

<sup>138</sup> Vgl. And, *Karagöz*, S. 23-29 (Bilderklärungen); Robert Irwin, «Islam and the Crusades,

Figuren, deutlich unterschiedlich von denen die Hasan al-Qashshash (†1902) bei der Wiedereinführung des Schattentheaters in Kairo 1870 verwendet hat, waren für einige Generationen im Familienbesitz des Eigentümers Hajj ‘Abdu; nach seinen Angaben hat ein Vorfahre diese Figuren aus Kairo gebracht, die er von einem Pascha gekauft hatte, der sie loswerden wollte, weil sein Sohn, der mit diesen gespielt hatte, verstarb.<sup>139</sup> Aus den erworbenen Manuskripten und anderen von Schattenspielern eingeholten Informationen schließt Kahle, daß das traditionelle arabische Schattentheater um die Mitte des 18. Jahrhunderts zum Erliegen gekommen sein müßte.<sup>140</sup> Demnach müssen die impressiven Lederfiguren älter sein.<sup>141</sup> Kahles Datierung stützt sich vor allem auf ein heraldisches Emblem, das aus der Mamlukenzeit stammt und auf mehreren Abbildungen zu sehen ist, Milwright hingegen kann auf einer kunstvollen Abbildung eines Flußschiffes einen wasserpfeifenrauchenden Pascha oder Wesir ausmachen, doch das Tabakrauchen kam nach Ägypten und Syrien erst Ende des 16. Jahrhunderts. Also könne die Schiffsfigur nicht vor 1620 gefertigt worden sein.<sup>142</sup> Die Verwendung der Heraldik der Mamlukenzeit und die eigenartige Ästhetik dieser sorgfältig geschabten und geschnitzten Lederfiguren deuten nach Milwright auf eine nostalgische Attitüde der Schattenspielvorstellungen während der Osmanischen Herrschaft.<sup>143</sup> Daß in

1096-1699», J. Riley-Smith (ed.), *The Oxford Illustrated History of the Crusades*, Oxford-New York 1995, Bilderklärung zu S. 239; Carole Heltenbrand, *The Crusades: Islamic Perspectives*, Edinburgh 1999, fig. 8.46 usw.

<sup>139</sup> Kahle, «Arabic Shadow Play in Medieval Egypt», S. 94, mit mehr Details in ders., «Islamische Schattenspielfiguren aus Ägypten II», S. 183. Der Kauf müßte um 1750 oder etwas später stattgefunden haben. Aus Reiseberichten entnimmt Kahle, daß gegen des 18. Jahrhunderts Schattenheater in Ägypten unbekannt war, erst Edward Lane, *Manners and Customs of the Modern Egyptians Written during the Years 1833-1835* [1836], reprint The Hague-London 1978, erwähnt das Karagöz-Spiel für die Dreißiger-Jahre des 19. Jahrhunderts.

<sup>140</sup> Eines der erworbenen Manuskripte war 1707 verfaßt, die genannten Namen verweisen jedoch auf den Beginn des 16. Jahrhunderts. Der Spielleiter Dawud war derjenige, der mit seiner Truppe 1612-1613 in Kostantiniyye und Edirne Vorstellungen vor dem Sultan Ahmed I. (reg. 1603-1617) gegeben hat. Das Abkopieren dieses Manuskripts hundert Jahre später (Anfang 18. Jahrhundert) kann nicht aus rein antiquarischem Interesse vorgenommen worden sein, sondern deutet auf noch lebendige Spieltätigkeit.

<sup>141</sup> Die wichtigsten Figuren sind übrigens mühelos

aus dem Internet unter verschiedenen Adressen herunterzuladen.

<sup>142</sup> Die heraldischen Zeichen aus der Mamlukenzeit sind Kopien aus der großen Vergangenheit, die auch in Volksepen besungen wird. Vgl. z. B. Malcolm Lyons, *The Arabian Epic: Heroic and Oral Storytelling*, 3 vols, Cambridge-New York 1995, vol. 3, S. 77-236.

<sup>143</sup> «In this context, one can imagine how shadow puppets replete with recognizably “Mamluk” features like those of the Menzaleh group would find a ready audience in the mid-seventeenth or early eighteenth century. Whether this was to be found in the taverns and coffeehouses of the streets of Cairo, among the brigades of Mamluk households, or in more elevated gathering can only be speculated upon. Although plays often dealt with low-life themes and incorporated coarse language, this form of entertainment attracted viewers from all levels of society. Reviewing the evidence from the Ayyubid and Mamluk sultanates, it is apparent that shadow puppet troupes might be called upon to perform for elite audience. [...]. As already noted, Sultan Selim I enjoyed performances of Egyptian shadow plays following the conquest of Cairo in 1517, and Dawud al-‘Attar already enjoined a high reputation among the political classes of the Ottoman provinces of



diesen Aufführungen über die Alte Herrlichkeit auch anachronistische Elemente auftauchen, wie Tabakrauchen, ist auch in den späten Fassungen der Mamluken-Epen und in den Geschichten um *Tausend und eine Nacht* üblich. Milwright schließt seine Umdatierung mit der Bemerkung, daß der Mamluken-Stil der Figuren im 17. / frühen 18. Jahrhundert noch von einem hohen handwerklichen Können und einem weiteren gesellschaftlichen Interesse an der eigenen Vergangenheit des «Goldenen Zeitalters» zeugen, in einer Periode, wo die Eliten am Nil eine gewisse politische und ökonomische Unabhängigkeit von der Hohen Pforte erreicht hatten. Es ist plausibel anzunehmen, daß die Vorbilder für diese Figuren noch ins 14. Jahrhundert zurückgehen.

## 2. Das osmanische Schattentheater<sup>144</sup>

Damit kommt das nächste Halbttausend der Schattentheaterentwicklung in das Blickfeld,<sup>145</sup> von dem nur das 20. Jh. mit seinen einschneidenden Reformen besonders zu behandeln ist. Die aufgezeigten typologischen Strukturanalogien der arabischen und osmanischen Stücke, deren Analyse noch weiter verfeinert werden kann, sowie die historischen Eckdaten von 1517 und 1612, für die Übernahme der ägyptischen Schattenspieltradition durch die Osmanen, bezeugt einzig vom detailliertesten aller Historiker der Mamluken-Zeit Ibn Iyās, und die Einladung des ägyptischen Schattenspielers Dawud al-ʿAttar, mit seiner Truppe, an den Hochzeitsfeierlichkeiten der Schwester von Sultan Selim I im Serail am Bosphorus

Egypt. One possible location for shadow performances was the literary "salon" (*majlis*). During the seventeenth and eighteenth centuries, salons were cultivated by members of the Mamluk elite in Cairo, the principal activities being the recitation of poetry, verse improvisation, and singing. These evening gatherings appear to have ranged from rather serious academic forums of discussions to more bawdy venues for entertainment (the latter conceivably a place where shadow plays could have been performed)» (Milwright, «On the Date of Paul Kahle's Egyptian Shadow Puppets», S. 59). Zu diesen Literatursalons vgl. Nelly Hanna, «Cultural Life in Mamluk Households (Late Ottoman Period)», Th. Philipp – U. Haarmann, *The Mamluks in Egyptian Politics and Society*, Cambridge 1998, S. 196-197 und Nelly Hanna, *In Praise of Books: A Cultural History of Cairo's Middle Class. Sixteenth to the Eighteenth Century*, Syracuse, N. Y. 2003, S. 72-76, 140-141.

<sup>144</sup> Ich verwende in dieser Studie den Terminus osmanisches, und nicht türkisches Schattentheater, wie dies in der türkische Schattenspiel-forschung üblich ist, um damit die Phänomene, die sich auf das multiethnische und polyreligiöse

Osmanische Reich bis 1923 beziehen von den national-türkischen der republikanischen Zeit abzuheben. Die Bezeichnung «türkisch» ist insofern auch irreführend, als es im gesamten Reich fast ausschließlich nichttürkische Spieler gewesen sind, die die Tradition weitergetragen haben, in der Mehrzahl sogar nicht einmal Muslime; nämlich Hebräer, Armenier, Roma und Griechen.

<sup>145</sup> Zum osmanischen Schattentheater existiert eine umfangreiche Literatur. Vgl. in Auswahl: Metin And, *A History of Theatre and Popular Entertainment in Turkey*, Istanbul 1963-64, S. 54-56; ders., *Karagöz: Turkish Shadow Theatre*, Ankara 1975 (²1979); ders., *Geleneksel Türk Tiyatrosu: Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri* (Traditional Turkish Theater: Traditions of Peasant and Folk Theatre), İstanbul 1985; Cevdet Kudret, *Karagöz*, 3 Bde., Ankara 1968-1970; Nicholas N. Martinovich, *The Turkish Theatre*, New York 1933; Nureddin Sevin, *Türk gölge oyunu*, İstanbul 1968; Andreas Tietze, *The Turkish Shadow Theatre and the Puppet Collection of the L. A. Mayer Memorial Foundation*, Berlin 1977 usw.

teilzunehmen, liefern ein weniger mechanistisches Modell der «Verpflanzung» als dem eines einmaligen historischen Kraftaktes, indem diese Übertragung als kontinuierlicher Prozeß eines Kulturaustausches begreifbar wird, der sich über das ganze 16. Jahrhundert hingezogen hat und Anfang des 17. Jahrhunderts noch keineswegs abgeschlossen scheint. Daß die Schattenspieler vom Nil eher der gebende Teil gewesen sind, wie die arabische Kultur im allgemeinen für die türkische, dafür ist der Beleg von 1612/13 ein schwer zu umgehendes Indiz. Es ist denkbar, daß der einzige historisch bezeugte Besuch ägyptischer Schattenspieler an der Hohen Pforte keineswegs eine isolierte Erscheinung gewesen ist, und daß bei den Palastfeierlichkeiten der Sultane am Bosphorus schon im 16. Jahrhundert möglicherweise auch ägyptische Schattenspieler ihre Künste gezeigt haben: Schattentheater wurde vielleicht noch nicht bei den anzweifelbaren Nachrichten von 1530 und 1539 gezeigt,<sup>146</sup> aber mit einiger Sicherheit beim Beschneidungsfest im Sultanspalast 1582.<sup>147</sup> Mit diesem afrikanischen Kulturimport aus dem Ostmittelmeer könnte sich auch der Usus herausgebildet haben, daß die Schattenspiele während der Osmanenzeit fast ausschließlich in den Händen von Fremden bzw. Andersgläubigen (Juden, Armenier, Griechen, Zigeunern) gelegen hat. Thévenot berichtet um die Mitte des 17. Jahrhunderts, daß die Spieler fast ausschließlich hebräischer Glaubenzugehörigkeit seien.<sup>148</sup> Daß diese spektakulären Spiele des Sultanspalastes schon bald von den Provinzeliten der osmanischen Reichsverwaltung nachgeahmt wurden, dafür ist der Beleg aus der Donaustadt Ilok im kroatischen Teil von Syrmien bereits 1608 ein signifikanter Beweis.<sup>149</sup>

Der Diffusionsdynamik der Imitation der Hofhaltung am Bosphorus durch die osmanischen Provinzeliten vor allem im Balkanraum ist eine zweite Diffusionsdynamik an die Seite zu stellen, die die Imitation der Elitekultur durch die Volkskultur betrifft: das Schattentheater als traditionellem Bestandteil der osmanischen Kaffeehauskultur.<sup>150</sup> Dies könnte bereits für das mittelalterliche arabische

<sup>146</sup> Joseph von Hammer-Purgstall, *Geschichte des Osmanischen Reiches*, 3 Bde., Pest 1828, bes. S. 99 und 213.

<sup>147</sup> Nic. Haunoldt, *Particular Verzeichnusz...*, Frankfurt/M. 1590, S. 489. Vgl. auch And, *A History of Theatre and Popular Entertainment in Turkey*, S. 7. Ebenso Aik. Mystakidu, *Karagöz. Το θέατρο σκιών στην Ελλάδα και στην Τουρκία*, Athen 1982, S. 68.

<sup>148</sup> M. Thévenot, *Relation d'un voyage fait en Levant*, Paris 1665, S. 66-68; ders., *Voyage de M. Thévenot tant en Europe qu'en Asie et en Afrique*, 5 vols., Paris 1689, vol. 1, S. 109-111.

<sup>149</sup> Maximilian Brandstetter, Begleiter des kaiserlichen Botschafters Adam Freiherr von Herberstein, reist mit dem Schiff die Donau hinab zu einem offiziellen Besuch an der Hohen Pforte. Der Pascha der Stadt lädt sie zum Abendessen ein. «Nach dem

Essen hat der Ali Passa Chiaï zu im geschickt, ob er was Kurtzweilig sehen wolte, das Ir Gnaden gewilliget und zu ime kommen. Da hat ein Gaukler in einem verborgenen Gezelt, bey einem Licht durch ein durchsichtig Tuch mit geschürzten Weibl und Mändl allerley Possen getrieben, und er selbst auf allerley Arth von Mann und Weib geredet» (K. Nehring, *Adam Freiherr zu Herbersteins Gesandtschaftsreise nach Konstantinopel*, München 1981, S. 101; vgl. auch Dragoslav Antonijević, «Karadoz», *Gradska kultura na Balkanu (XV - XIX vek)*, Beograd 1984, S. 395-412, bes. 390 und Walter Puchner, «Schwarzauge Karagöz und seine Geschichte auf der Balkanhalbinsel zur Zeit der Türkenherrschaft», *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, Bd. 1, Wien-Köln-Weimar 2006, S. 97-132, bes. 102).

<sup>150</sup> Vgl. dazu in Auswahl: Ralph Hattox, *Coffee*

Schattenspiel in Ägypten angenommen werden, wofür sich auch ein Teil der Forschung ausgesprochen hat<sup>151</sup> und wofür die historischen Quellen zusammen mit der Trilogie von Ibn Dāniyāl auch einige Indizien bereitstellen,<sup>152</sup> doch ist dieser Prozeß nicht so einfach und nur lückenhaft zu belegen. Man ist hier vielfach auf die Reiseberichte angewiesen, deren kritische Interpretation ihrer Informationen immer ein separates methodologisches Risiko darstellt.<sup>153</sup>

## 2.1. Rekonstruktionsversuch der Entwicklungen aufgrund von Reiseberichten

Mit der Auswertung von Quellen aus der historischen Reiseliteratur begibt man sich auf einen aletisch schlüpfrigen Boden, doch handelt es sich vielfach um die einzig vorhandenen Informationstexte. Neben dem bereits angeführten Beleg von 1608, der in den Norden des Balkanraums führt, ist wiederum Thévenot (um die Mitte des 17. Jahrhunderts) zu zitieren, der jedoch auch so etwas wie ein Hand-schattenspiel beschreibt, das Tiere darstellt. Er ist auch der erste, der die Obszönität der Gesänge hervorhebt und den Zuschauergenuß, den das Schauspiel hervorruft.<sup>154</sup> Ob das «allerhand Frewdenspiel», das die Türken 1652 in Iași, der Hauptstadt der Moldau, anlässlich einer Aristokratenhochzeit aufführen, unbedingt das Schattentheater betrifft, mag dahingestellt bleiben; immerhin führt die Angabe wiederum an die Reichsgrenzen im Norden.<sup>155</sup> Ähnlich unsicher ist die

*and Coffeehouses: The Origins of a Social Beverage in the Medieval Near East*, Seattle, Univ. of Washington Press 1996, C. Kirli, *The Struggle Over the Space: Coffeehouses of Ottoman Istanbul*, 1780-1845, PhD Diss., Binghamton University 2000, U. Kömeçoğlu, *Historical and Sociological Approach to Public Space: The Case of Muslim/Islamic Coffeehouses in Turkey*, PhD. Diss. Boğaziçi University, İstanbul 2001, Cemal Kafadar, «How Dark is the History of the Night, How Black the Story of Coffee, How Bitter the Tale of Love: the Changing Measure of Leisure and Pleasure in Early Modern Istanbul», Arzu Öztürkmen / Evelyn Birge Vitz (eds), *Medieval and Early Modern Performance in the Eastern Mediterranean*, Turnhout 2014, S. 243-269.

<sup>151</sup> Vgl. vor allem Buturović, «The Shadow Play in Mamluk Egypt».

<sup>152</sup> Vgl. wie oben.

<sup>153</sup> Dazu gibt es inzwischen eine ausgedehnte Literatur, die hier allerdings ausgespart bleiben muß. Die Qualität der Quellen ist sehr unterschiedlich, sowohl was die Beobachtungsgabe betrifft als auch die Stichhaltigkeit der vermittelten Informationen.

<sup>154</sup> «They ... place themselves in a corner of a room, with a cloth hung before them; and in the upper part of that piece of hangings there is a

hole or square window, about two foot every way, with a piece of thin white stuffe over it; behind this they have several candles, and having with the shadow of their hands represented many animals upon this cloth. They make use of little flat figures, which they move so dexterously behind the cloth, that in my opinion it makes a prettier show, than our way do; and in the mean time they sing several pretty songs in the Turkish and Persian Languages, but on most nasty subjects, being full of obscenities; and nevertheless the Turks take great delight in seeing them» (*The Travels of Monsieur de Thevenot into the Levant*, London 1686, S. 34-35, nach Jean Thévenot, *Relation d'un voyage fait au Levant*, 3 vols, Paris 1665, vol. 1, S. 66-67; Übersetzung auch in And, *A History of Theater and Popular Entertainment in Turkey*, S. 36-38). Auf Kreta (Candia) wird der Reisende von Hüaseyin Pasha, dem Kommandeur der Truppen in Candia, nach dem Essen zum Ansehen einer Schattenspielvorstellung eingeladen, deren Inhalt er als «sehr schmutzig» und voll von «unehrenhaften Brutalitäten»; hinter einem Vorhang habe die Frau des Paschas und der ganze Harem zugehört (Jean Thévenot, *Voyage du Levant*, St. Yerasimos (ed.), Paris 1980, S. 83).

<sup>155</sup> Es handelt sich um die Hochzeit zwischen Ruxandra, der Tochter des Hospodaren Vasile

Information von Evlija Çelebi, der 1666 auf dem Jahrmarkt von Doliani (das zentralbalkanische Banjsko, südöstlich von Strumica) unter anderem auch «Puppentheater» und «Schattentheater» gesehen haben will.<sup>156</sup> Seine Angaben über den Stand der Schattenspielenwicklungen am Bosphorus sind zuverlässiger: unter den etwa dreihundert Szenen, die Kör Hasan für das Schattentheater erfunden haben soll, befindet sich auch eine, wo Karagöz mit einem an seinen Phallus gebundenen Strick aus dem Badehaus gezogen wird.<sup>157</sup> Ende des 17. Jahrhunderts dürfte der Diffusionsprozeß von der Bosphorus-Metropole bis an die Reichsgrenzen abgeschlossen sein, aber auch das sukzessive Kulturgefälle von den Eliten zu den Unterschichten: 1695 bringen türkische Händler anatolische Waren in das osmanisch besetzte Belgrad, worunter sich auch Karagöz-Figuren befinden, zusammen mit Kerzen zur Beleuchtung der Leinwand.<sup>158</sup> Bereits im 18. Jahrhundert werden im muslimischen Viertel von Skopje Schattentheatervorstellungen in Kaffee- und Teehäusern gegeben.<sup>159</sup>

Doch auch in Elitekreisen wird das Schattenspiel im Jahrhundert der Aufklärung weiterhin gepflegt. Als quellenmäßig besonders ergiebig erweisen sich dabei die Transdanubischen Fürstentümer mit ihren Phanariotischen Hofhaltungen; dort ist auch der bruchlose Übergang von Elite-Unterhaltungen zu Volksbelustigungen in den Kaffeehäusern quellenkundig. 1715 sieht der Sekretär des Fürstenhofes der Walachei, Del Chiaro, in Bukarest eine Vorstellung mit «obszönen Farcen»,<sup>160</sup> die zuerst in den Bojarenhäusern und im Fürstenpalast gespielt wurden, später auch in den Kaffeehäusern in Stadt und Land.<sup>161</sup> Der gelehrte und vielsprachige Dimitrie Cantemir (1673-1723) beschreibt das Schattentheater in seiner *Geschichte des Osmanischen Reiches*<sup>162</sup> und führt Karagöz in seiner *Istoria*

Lupu (1634-1653) und Timuş, dem Sohn des Bogdan Hmjelnizkij, Hatman der Kozaken von Saporosch, wobei vlachische und türkische Musikanten aufspielen und die Türken «allerhand Fremdenspiel» treiben (*Beschreibung der Solemnitäten, so bey der Hochzeit des Chmielnizken Sohns, Timoszek mit des Hospodarn in Wallachey Tochter vorgegangen...* (N. Iorga, *Acte și fragmente en privire la Istoria Românilor*, vol. 1, Bucureşti 1895, S. 208-214, bes. 211, was Iorga als «Celebrul Karagöz, de unde "caraghiosul" nostrum» interpretiert). Diese Angabe wird von der rumänischen Forschung in dieser Form aufgegriffen und wiederholt (N. Radulescu, «Musikalische Puppenspiele orientalischer Herkunft in der rumänischen Folklore», *Zeitschrift für Balkanologie* 14 (1978), S. 83-98).

<sup>156</sup> Die Beschreibung ist sehr ausführlich, aber ebenso undeutlich, was die Details betrifft, und läßt gewisse Zweifel aufkommen an der Authentizität des «Augenzeugenberichtes» (V. Dimitriadis, *Η κεντρική και δυτική Μακεδονία κατά τον Εβλιγιά Τσελεμπή*, Thessaloniki 1973, S. 347; dort auch die Zweifel des Übersetzers an der Authentizität des Berichts).

<sup>157</sup> Evliya Çelebi, *Seyahatname*, 10 vols., İstanbul 1896/1897-1938, vol. 1, S. 654.

<sup>158</sup> Tričković, *Beogradski pašalik*, unveröff. Diss., Beograd, 132 (nach Antonijević, «Karadoz», S. 390).

<sup>159</sup> P. Stefanovski, *Teatarot vo Makedonija*, Skopje 1976, S. 25.

<sup>160</sup> A. M. del Chiaro, *Istoria delle moderne rivoluzioni della Valachia*, Venezia 1817, S. 3.

<sup>161</sup> Ein ausländischer Besucher der Transdanubischen Fürstentümer im 18. Jahrhundert vermerkt den zotenhaften Dialog zwischen den beiden Protagonisten einer Theateraufführung. Die rumänische Forscherin Popescu-Judetetz hält diese Angaben für Nachweise der Existenz des Schattentheaters in Rumänien im 18. Jahrhundert (E. Popescu-Judetetz, «L'influence des Spectacles Populaires Turcs dans les Pays Roumains», *Studie et Acta Orientalia* 4-5 1967, (337-355), bes. S. 343). Die Sache ist freilich nicht so sicher, da wie Sulzer später ausführlich beschreibt, auch «Komödien» mit lebendigen Schauspielern gegeben wurden (vgl. dazu noch in der Folge).

<sup>162</sup> D. Kantemir, *Geschichte des osmanischen Reiches...*, Hamburg 1745, S. 377-379.

*Ieroglifică*<sup>163</sup> als Maske mit schwarzen Augen an (Kara - göz = Schwarz - Auge).<sup>164</sup> Die ausführlichste Beschreibung des 18. Jahrhunderts gibt jedoch der Schweizer Franz Joseph Sulzer, Offizier der österreichischen Armee und nachmals Beirat am Militärgericht, 1776 vom Fürsten Alexandros Ypsilantis nach Bukarest eingeladen, um hier eine juristische Schule einzurichten, im zweiten Band seiner kulturgeschichtlich wertvollen *Geschichte von Dacien* (Wien 1781).<sup>165</sup> Diese Schaustellungen finden nach dem Essen zur Unterhaltung und zum Zeitvertreib des Hofes statt, oder bei Gelegenheit eines hohen Besuches. Sulzer sieht zwei Arten von Vorstellungen: zuerst eine improvisierte Komödie mit verkleideten Çausen in «vlachischer», griechischer und türkischer Sprache im zotigen Stil des Karagözspiels, die allerdings sehr kurz sind, nicht viel Gelächter hervorrufen und nur selten gegeben werden<sup>166</sup> und dann eine Schattentheatervorstellung:

Man ist ihrer gleich müde, und will eine Opera haben. / Dieses türkische Schauspiel, welches die Griechen uns zu Gefallen Opera nennen, ist nichts anderes, als eine Art von Marionettenspiel und besteht darinn: Man verfinstert den Saal (wird es bey der Nacht aufgeföhret, so ist diese Mühe erspahret), spannet vor eine Ecke, oder den einen Winkel desselben eine feine Leinwand, stellet hinter diese einen Tisch, und beleuchtet diesen also eingeschlossenen Winkel mit einigen Lichtern. In diesem engen Umfange steht hinter dem Tische ein einziger Tschausch, der gewisse flache Puppen, die aus Pappendeckel oder Kartenblättern verfertigt, und mit Schnüren zur Bewegung ihrer Gelenke versehen sind (nach welcher Art wir unsern Kindern zum Spielen den papiernen Hannswurst zu kaufen pflegen), auf dem Tische herum gehen, und nach den Worten, die

<sup>163</sup> Vgl. die ausführliche Beschreibung in K. Bochmann – H. Stiehler, *Einführung in die rumänische Sprach- und Literaturgeschichte*, Bonn 2010, S. 151-152 (auch Puchner, *Die Literaturen Südosteuropas*, S. 46).

<sup>164</sup> Radulescu, «Musikalische Puppenspiele», S. 84.

<sup>165</sup> Franz Joseph Sulzer, *Geschichte des transalpinischen Daciens, das ist: der Walachey, Moldau und Bessarabiens, im Zusammenhange mit der Geschichte des übrigen Daciens als ein Versuch einer allgemeinen Geschichte mit kritischer Freyheit entworfen von...*, Zweeter Band, Wien 1781. Sulzer bleibt bis zu seinem Tod 1791 am phanariotischen Hofe der Walachei in Bukarest und beschreibt in seinem dreibändigen Werk unter anderem auch die Schaustellungen und Unterhaltungen am Hof; er gibt unter anderem eine ausführliche Deskription einer Schattentheatervorstellung.

<sup>166</sup> Sulzer, *op. cit.*, 401-402, auch in Puchner, «Schwarzauge Karagöz», S. 104-106. Es handelt sich um das osmanische *orta oyunu*, das nach neueren Ansichten die Sefarden aus dem Westen in den Ostmittelmeerraum gebracht haben (Metin And, «Wie entstand das türkische Orta

Oyunu (Spiel der Mitte)?», *Maske und Kothurn* 16 (1970), S. 201-216). Zum improvisieren Volkstheater des *orta oyunu* vgl. in Auswahl: C. Kudret, *Orta oyunu*, Ankara 1973, W. Duda, «Das türkische Volkstheater», *Bustan* 2 (Wien 1961); A. Bombaci, «Orta oyunu», *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes* 56 (1960), S. 285-297; I. Kunos, *Das türkische Volksschauspiel - Orta Ojun*, Leipzig 1908, S. N. Gerçek, *Türk Terasaşı (Meddah - Karagöz - Orta Ojun)*, İstanbul 1942, E. Saussey, *Littérature populaire turque*, Paris 1936, 74-82, R. A. Sevengil, *Türk tiyatrosu Tarihi. I*, İstanbul 1959, S. 66-73; B. Atsız, «Orta Oynu», *Kindlers Literatur-Lexikon*. Bd. 5 (München 1969), S. 1114-1118; And, *History*, S. 39-42; M. Meinecke, «Die türkische Theaterliteratur. Ein Reservoir des Komödiantischen», *Maske und Kothurn* 11 (1965), S. 120-133; O. Spies, «Die türkische Volksliteratur», *Handbuch der Orientalistik I/5/1. Altaistik*, Leiden-Köln 1952, S. 383-417; H. Uplegger, «Das Volksschauspiel», *Philologiae Turcicae Fundamenta*, J. Deny et al. (eds), 2 Bde., Wiesbaden 1959-1964, Bd. 2, S. 147-168; Th. Menzel, *Meddah, Schattentheater und Orta Oyunu*, Prag 1941 usw.

er in walachischer und griechischer, grösstentheils aber in türkischer Sprache darzu sagen will, sich geberden lässt, so dass diese papiernen Figuren von dem Zuseher gleichsam im Schatten durch die Leinwand gesehen werden. / Wie ein, mit so vielem Pöbelwitz redendes Schattenspiel (denn so glaube ich es nennen zu müssen) einmal gesehen, das zweytemal auch nur halbdenkende Menschen vergnügen könne, wird nur derjenige fragen, der von der tödtenden Langeweile der walachisch-griechischen Höfe noch nicht unterrichtet ist...<sup>167</sup>

Im Zuge der Nachahmung des griechischen Fürstenhofes begann auch die moldo-walachische Bojarenaristokratie, solche Schattenspiel zu veranstalten: der Bojare Costache Conache in der Moldau um 1806 verfertigte selbst kleine Stücke für das Schattentheater, die er in seinem Herrenhaus zu eigenem Vergnügen und dem seiner Freunde aufführte.<sup>168</sup> Doch der früheste Beleg des 19. Jahrhunderts fällt in die Hauptstadt von Epirus, Ioannina: 1809 sieht hier der Begleiter von Lord

<sup>167</sup> Sulzer, *op. cit.*, 402-403. Diese Beschreibung ist der Schattenspielforschung von Şainean um die Jahrhundertwende von 1900 bis zu Metin And hin geläufig (L. Şaineanu, «Jocul papuşilor și raporturile sale en farsă Karagöz», *Lui Titu Maiorescu omagiu*, Bucureşti 1900, 281-287 (auch *Keleti Szemle* I, Budapest 1900, S. 140-144); ders., *Influența orientală asupra libei și culturai Române* I, Bucureşti 1900, CLXX ff.; ders., «Les marionettes en Roumanie et Turque», *Revue des traditions populaires* 16 (1901), S. 409-419; Metin And, *Dünyada ve Bizde Gözge Oyunu*, Ankara 1977, S. 370). Wenige Jahre später weiß ein Reisender von der dalmatinischen Küste zu berichten, daß unter den Çauşen auch Armenier seien, die türkische Komödien mit obszönen Gebärden und zotigen Worten zum Besten gäben; diese Armenier erzählten auch in den Kaffeehäusern verschiedene Geschichten, um ihre Zuhörer zu unterhalten (Raicevich, *Osservazione storiche, naturali e politiche intorno la Valachie, e Moldavia*, Napoli 1788, S. 244, Originaltext in Puchner, «Schwarzauge Karagöz», S. 106).

<sup>168</sup> H. B. Oprüşan, «Das rumänische Volkspuppenspiel», *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* 84 (1981), S. 84-106, bes. 86 (auch in ders., *Teatrul fără scena*, Bucureşti 1981, S. 56-58). Manche Belege lassen sich auch für die dem Sultan tributpflichtige freie Küstenstadt Ragusa/Dubrovnik nennen, die offiziell dem Osmanischen Reich angehörte, aber unter starkem venezianischen Einfluß stand. 1786 ist hier ein gewisser Josip Škubenta nachzuweisen, der eine Vorstellung mit «ombre cinesi» gibt (Nikola Batušić, *Povijest Hrvatskoga kazališta*, Zagreb 1978, S. 155) und 1798 eine Schattentheateraufführung «in platea prope Orlandum» (Z.

Muljačić, «Dopune rad N. Beritić», *Prilozi* 22, Beograd 1956, S. 84-86). Ob das Karagöz-Spiel auch die Grenzen des osmanischen Herrschaftsbereiches auf der Balkanhalbinsel überschritten hat, ist ein Fragepunkt; das «Schattentheater», das Bonifačić-Rožin für Kroatien beschreibt, ist eher ein Handschattenspiel als ein Figurenspiel (Nikola Bonifačić-Rožin, *Narodne drame, poslovice i zagonetke*, Zagreb 1963, S. 128-130). Aber bekannt war die Spielgattung offenbar doch: denn Ivo Andrić, der in seiner Erzählung *Prokleta Avlija* («Der verfluchte Hof», Zagreb 1963) das Leben der Insassen eines Istanbuler Gefängnisses beschreibt, gibt dem Haupthelden der Erzählung, einem unmenschlichen Gefängniswärter, den Namen «Karadoz»; doch hier verbindet sich der Name nicht mit Lächlichkeit, sondern mit dämonischen, grotesken und sadistischen Charaktereigenschaften (dazu R. Lauer, «Das Osmanische Reich als Weltmodell. Zur parabolischen Struktur von Ivo Andrićs Erzählung "Der verfluchte Hof"», *Die Türkei in Europa. Südosteuropakongress der AIESEE in Ankara 1979*, Göttingen 1979, S. 151-166 und Dagmar Burkhart, «Das künstlerische Weltmodell in der Prosaerzählung. Am Beispiel Ivo Andrićs "Prokleta Avlija"», *Zeitschrift für Balkanologie* 18/1 (1982), S. 1-21 sowie im Band *Kulturraum Balkan. Studien zur Volkskunde und Literatur Südosteuropas*, Berlin/Hamburg 1989, S. 239-256. Vgl. auch Panagiotis Asimopoulos, «Πολυεδρική προσέγγιση στον πρωτεύϊκο Καραγκϊόζη της Καταραμένης Αυλής», M. Morfakidis – P. Papadopoulou (eds), *Ελληνικό θέατρο σκιών. Άύλη πολιτιστική κληρονομιά. (Προς τιμήν του Βάλτερ Πούγγερ*, Granada 2016, S. 497-508).

Byron auf seiner ersten Balkanreise,<sup>169</sup> John Cam Hobhouse in einem schmutzigen Kaffeehaus einen Hebräer zur Zeit des Ramadan Schattentheater spielen; Zuschauer waren hauptsächlich die Kinder.

An evening of two before our departure from Ioannina, we went to see the only advance which the Turks have made towards scenic representations. This was a puppet-show, conducted by a Jew who visits this place during the Ramazan, with his card performers. The show, a sort of ombre Chinoise, was fitted up in a corner of a very dirty coffee-house which was full of spectators, mostly young boys. The admittance, was two paras for a cup of coffee, and two or three more of those small pieces of money put into a plate handed round after the performance. The hero of the piece was a kind of punch, called Cara-keus, who had, as a traveller has well expressed it, the equipage of the God of Gardens, supported by a string from his neck. The next in dignity was a droll, called Codja-Haiivat, the Sancho of Cara-keus; a man and a woman were the remaining figures, except that the catastrophe of the drama was brought about the appearance of the Devil himself in his proper person. The dialogue, which was all in Turkish, and supported in different tones by the Jew, I did not understand; it caused loud and frequent bursts of laughter from the audience; but the action, which was perfectly intelligible, was too horrible to be described. If you have ever seen the morris-dancing in some countries of England, you may have a faint idea of it. / If the character of a nation, as has been said, can be well appreciated by a view of the amusements in which they delights, this puppet-show would place the Turks very low in the estimation of any observer. They have none, we were informed, of a more decent kind.<sup>170</sup>

Hier sind immerhin bereits wesentliche Details der osmanischen Kaffeehausaufführungen genannt: die zahlenmäßig wenigen Figuren, die Hauptfiguren Karagöz und Haçivat, Obszönität, das Kinderpublikum, die Fastenzeit des Ramadan, ein Hebräer als Spieler. Hobhouse sieht ein Stück der Subkategorie *tormanlı karagöz* mit dem ithyphallischen Karagöz, der sein überdimensionales Zeugungsorgan an ein um den Hals geschlungenes Seil gebunden hat.

Neben dem bekannten Zeugnis von Pouqueville 1799, das sich wahrscheinlich auf Tripolis der Peloponnes bezieht,<sup>171</sup> gelang es Vangelis Galanis vor kurzem, auch einen Beleg für Thessaloniki ausfindig zu machen: um 1810 sieht der englische Reisende J. Galt ein Schattenspielvorstellung in Thessaloniki und hebt vor allem ihre Obszönität (Vergleich mit dem Priapos-Kult) hervor.<sup>172</sup> Weit

<sup>169</sup> Zu den Umständen und Aufhalten dieser Reise sowie dem Begleiter von Lord Byron nun ausführlich Richard Beaton, *Byron's War. Romantic Rebellion, Greek Revolution*, Cambridge 2013.

<sup>170</sup> J. C. Hobhouse, *A Journey Through Albania, and Other Provinces of Turkey in Europe and Asia, to Constantinople, During the Years 1809 and 1810*, London 1813, S. 183-185; gekürzte griechische Paraphrase bei K. Simopoulos, *Ξένοι ταξιδιώτες στην Ελλάδα*, Bd. 3/2 (1810-1821), Athen 1975, S. 82). Vgl. auch L. Myrsiades, «The

Karaghiozis Performance in Nineteenth Century Greece», *Byzantine and Modern Greek Studies* 2 (1976), S. 83-97.

<sup>171</sup> F. C. H. L. Pouqueville, *Voyage en Morée à Constantinople et en Albanie*, Paris 1805, vol. 2, S. 134-135.

<sup>172</sup> D. Galt, *Voyages and travels in the years 1809, 1810 and 1811*, London 1812, S. 235. Nach Vangelis Galanis, *Ο Καραγιοζής και η ιστορία του*, Athen 2017, S. 69.

ausführlicher ist der Bericht eines anonymen englischen Reisenden, der sich 1828 in der thrakischen Stadt Didymoteichon befindet, und die Vorstellungen von zwei professionellen Armeniern in einem griechischen Kaffeehaus besucht, welche Spieler von Smyrna aufgebrochen sind, um die Dardanellen auf dem Weg nach Adrianopel/Edirne zu überschreiten; auf der gesamten Wanderung haben sie sich ihren Lebensunterhalt durch das Karagöz-Spielen erworben. Er sieht auch eine Privatvorstellung von drei Armeniern, zu Gast in einem griechischen Familienhaus am Bosphorus nahe der Hauptstadt, wo die von Kerzen beleuchtete Leinwand in einer Zimmerecke aufgespannt wurde, auf der die kleinen Pappfiguren sich bewegten: Karagöz, Haçivat, ein armer Mekka-Pilger. In einer anderen Vorstellung sind die beiden Hauptfiguren Pantoffelhelden und das Stück endet nach vielen Streitereien damit, daß ein Heiratsvermittler den Frauen verspricht, ihnen bessere Ehemänner zu finden; die beiden verdingen sich als Bootsmänner am Bosphorus, wo die Dialektfiguren als Kunden auftreten: ein Araber, ein Kurde, ein tscherkessischer Sklavenhändler, ein *arnaout* (Arvanite), ein Perser und ein Jude. Hauptattraktion des handlungsarmen Stückes waren die witzigen Dialoge der beiden Hauptfiguren und die obszönen Anspielungen. Dann kommen persische Adelige, die in einem Baumschatten am Bosphorus feiern wollen, man bestellt Musik und Tänzer, doch die Betrunkenen geraten in Streit und die osmanische Polizei verhaftet alle und führt sie dem Kadi vor. Nach seiner Bestechung findet die Feier im Gerichtssaal ihre Fortsetzung.<sup>173</sup>

Weitere Zeugnisse des 19. Jahrhunderts sind zwar zahlreicher, aber auch detailloser. Mit dem Ende der Phanariotenherrschaft in den transdanubischen Fürstentümern 1821 verschwinden auch die Palastunterhaltungen, dafür gibt es einige Nachrichten aus den Kaffeehäusern: in der Stadt Gîmpulin wird 1834 *papuși la perdea* (Puppen der Leinwand)<sup>174</sup> gespielt, und der moldauische Komödienautor Vasile Alecsandri bringt die Hauptfigur Karagöz selbst auf die Theaterbühne, und zwar in seiner Komödie *Iași in Carnaval*.<sup>175</sup> In der Dobrudscha gab es Schattentheater bis zum Ende des 19. Jahrhunderts.<sup>176</sup> In den Kaffeehäusern von Bukarest ist ein Spiel mit großen grotesken Puppen nachgewiesen, die die Namen «Geamale» und «Hagi Ivat» haben und deutlich vom Schattentheater beeinflusst

<sup>173</sup> «Passages from the journals of an old traveller», *The home friend*, vol 4., fasc. 81 (1854), S. 65-68. Auch dies eine Entdeckung von Galanis, *op. cit.*, S. 68-72 (72ff. Kommentare).

<sup>174</sup> *Istoria Teatrului în România* 1 (1965), S. 117.

<sup>175</sup> Akt 3, Szene 3 und 8. Zu Vasile Alecsandri vgl. Walter Puchner, *Historisches Drama und gesellschaftskritische Komödie in den Ländern Südosteuropas im 19. Jahrhundert. Vom Theater des Nationalismus zum Nationaltheater*, Frankfurt/M. etc. 1993, S. 41-43, 87-89, 106-107, 128, 133 (mit weiterer Literatur).

<sup>176</sup> Autopsie 1879, die Figuren sind Türken und Haremsfrauen, gespielt wird von Zigeunern (T. T. Burada, *Călătorie în Dobrogea*, Iași 1880, S. 18). Derselbe Theaterhistoriker gibt auch für die Moldau zu Beginn des 19. Jhs eine Komödie an, «Hagi Ivat» genannt, wobei es wohl eher um narrative und pantomimische Vorführungen mit Gesang und Musik geht (auch in Kaffeehäusern von Bukarest T. T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, Tom. I, Iași 1915, S. 79-81). Die Kontamination der Spielgattungen *Orta oyunu*, *Karagöz* und des Märchen-erzählers *meddah* sind geradezu symptomatisch.



sind.<sup>177</sup> In der Hafenstadt Constanța an der Schwarzmeerküste und im Hinterland ist das Schattentheater im Zeitraum von 1895 bis 1913 nachzuweisen, und zwar sowohl auf Türkisch, wie auch auf Griechisch und Armenisch.<sup>178</sup> Prägend scheint das Vorbild des osmanischen Schattentheaters auch auf das lokale Puppentheater, *jocul papușilor* oder *papușile*, gewesen zu sein, das über längere Zeit hinweg deutliche Einflußspuren aufweist.<sup>179</sup> Dem Weihnachtsspiel *vicleim* (Bethlehem),<sup>180</sup> das die Ereignisse der Christgeburt bis zum Bethlehemitischen Kindermord verfolgt, ist eine kurze satirische Farce angehängt, die einige Elemente des Schattenspiels assimiliert hat.<sup>181</sup> 1885 wird eine Textvariante dieser Satire veröffentlicht<sup>182</sup>, die insgesamt 16 Puppen umfaßt;<sup>183</sup> am Dialog nehmen aber auch zwei lebendige Schauspieler außerhalb der «Szene» teil, die deutlich der Kommunikationsachse Karagöz-Haçivat des osmanischen Schattentheaters entnommen sind.<sup>184</sup> T. T.

<sup>177</sup> D. C. Ollanescu, *Teatrul la Români*, București 1895, S. 27-29.

<sup>178</sup> Im Jahre 1905 kommt ein türkischer Schattenspieler aus Istanbul und gibt Vorstellungen im Ovidi-Viertel. Es gibt auch eine griechische Truppe («Marika», Vater und Sohn), die zwischen 1903 und 1908 in der Sommersaison griechischen Karagioz spielen (Popescu-Judet, «L'influence des Spectacles Populaires Turcs», S. 351). Doch betrifft dies bereits den reformierten hellenisierten Spieltyp.

<sup>179</sup> Vgl. auch Puchner, *Performanz und Imagination in der Oralkultur Südosteuropas*, im Erscheinen.

<sup>180</sup> Zur etwas komplizierten Verbreitung und Geographie des *vicleim* in Rumänien vgl. Oprișan, «Volkspuppenspiel», *op. cit.*; es entspricht dem ukrainischen *vertep* (E. A. Warner, *The Russian Folk Theatre*, The Hague-Paris 1977, S. 81-83 mit weiterer Bibliographie) und dem polnischen *szopka* (Ollanescu, *op. cit.*, 102-104) bzw. auch dem in Ungarn verbreiteten «Herodeskasten» (L. Köldu, «Krippenspiel», *Ethnographia* 69 (1958), S. 209-259, R. Gragger, «Deutsche Puppenspiele aus Ungarn», *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 148 (1925), S. 161-180).

<sup>181</sup> Radulescu, «Musikalische Puppenspiele», S. 88. Darüberhinaus schreibt Iordache Golescu (1768-1848) zwischen 1818 und 1840 sechs dramatische Satiren auf die politischen und gesellschaftlichen Zustände der Walachei, die deutlich die Karagöz-Komödie zum Vorbild haben; Zentralfigur ist ein Zigeuner-Clown, der Karagöz gleicht, die Akte werden *perdele* genannt. Das satirische Puppentheater behält seinen ätzend kritischen Charakter das ganze 19. Jahrhundert hindurch.

<sup>182</sup> Die erste detaillierte Beschreibung des *vicleim* findet sich bei G. D. Teodorescu, *Incercări critice asupra unor credințe, datine și moravuri ale poporului român*, București 1874, S. 50-52, der Volltext dann in ders., *Poesii populare române*, București 1885, S. 120-132 (französisch von M. Vulpescu in *Revue d'ethnographie et des traditions populaires*, Paris 1926, S. 363-407; eine «gereinigte» Version auch in ders., *Irozii. Papușile. Teatru țărănesc al Vicleimului. Scaloianul și Paparudele*, București 1941, S. 49-92). Auf diesen Text stützt sich auch Ollanescu, S. 95-101.

<sup>183</sup> Genauere Angaben in Puchner, «Vergleichende Beiträge zum traditionellen Volkspuppenspiel auf der Balkanhalbinsel», *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, Bd. 1, Wien-Köln-Weimar 2006, S. 73-96, bes. 90-92).

<sup>184</sup> Das ist der *Moșul di Vicleim*, ein buckliger Alter mit Maske, Bart und umgedrehtem Schafspelz, und *Paița* (Bajazzo) mit buntem Flickenkostüm und Papierhelm; beide kommentieren die Bühnenhandlung und greifen häufig in den Dialog der Figuren ein, ähnlich wie Karagöz und Haçivat (der «Alte aus Bethlehem» entspricht darüberhinaus einem Verkleidungstyp rumänischer Maskenumzüge, siehe O. Flegont, «The Moș in the Romanian popular theatrical art», *Revue roumaine d'histoire de l'art* 3 (1964), S. 119-131). Die soziale Satire ist derart scharf, daß zwischen 1864 und 1879 das Puppentheater in Iași überhaupt verboten war (was den Komödiendichter Vasile Alecsandri dazu veranlaßt hat, das Puppentheater in seinem Monodrama *Ion Papușilor* 1864 auf die Theaterbühne zu bringen). In Bukarest gibt es zwischen 1865 und 1869 Polizeiberichte über die Störung der öffentlichen Ordnung während solcher

Burada veröffentlicht 1915 eine zweite Variante dieses satirischen Spiels, das er schon 1875 aufgenommen hatte.<sup>185</sup> Eine gezielte Autopsie in der Stadt Țirgu Jiu 1932 zeigt, daß sich der konventionelle Rahmen des satirischen *vicleim* bereits aufgelöst hat: die lebenden Schauspieler *Moș di Vicleim* und *Paița* sind fortgefallen, von den Figurentypen der Puppen haben nur wenige überlebt. Das osmanische Schattentheater in seiner traditionellen Form gehört in dieser Phase bereits der Geschichte an.

Eine ähnliche Entwicklung läßt sich auch für den Zentralbalkan nachweisen: zwischen 1820 und 1850 ist das Schattenspiel auch in den Kaffeehäusern von Belgrad<sup>186</sup> und in den Städten Prizren, Peć und Priština anzutreffen, wo sich die Bewohner noch im 20. Jahrhundert an diese Vorführungen erinnern. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts spielen türkische Karagözspieler aus Skopje am Amselfeld; in den Kaffeehäusern von Skopje werden Vorstellungen noch bis zum Vorabend des Zweiten Weltkrieges gegeben.<sup>187</sup> Aber auch in anderen Städten wie Ohrid, Bitola, Veleš, Štip usw. lebt das osmanische Schattentheater noch bis ins 20. Jahrhundert.<sup>188</sup> Auch im bosnischen Sarajevo sind die derbzoitigen Dialoge der Leinwandfiguren zu hören, so daß es 1868 wegen seiner Anstößigkeit für eine gewisse Zeit verboten wird.<sup>189</sup> Das öffentliche Publikum besteht aus Bauern und Angestellten. 1870 finden sich in der Presse von Sarajevo, ganz ähnlich wie in Griechenland zur selben Zeit, zwei Artikel, die Kritik an dem «anatolischen» Schauspiel üben; der Spieler ist ein Armenier aus Istanbul.<sup>190</sup>

Derartige Proteste sind auch im unabhängigen Königreich Griechenland nach der Revolution von 1821 und der gewaltsamen Trennung vom Osmanischen Reich zu hören, wo noch das ganze 19. Jahrhundert hindurch der «anatolische» Typ des Schattentheaters zu sehen war. Das sich formierende, aufgeklärte, westorientierte und nationalistisch gesinnte Bürgertum mit dem Wunsch der De-Osmanisierung beginnt sich an dem grotesken und obszönen Schauspiel, als einem Symbol der Rückständigkeit und Bildungslosigkeit zu stoßen, wie letztendlich auch die Türkei selbst, nach dem Fall des Osmanischen Reichs. Doch noch bis Ende des 19. Jahrhunderts finden die Schauspiele von breitem Unterschichtenpublikum Zulauf. Nach dem Wegfall der osmanischen Dominanz im weiten Gebiet des Balkanhalbinsel, des Mittelmeerraums und des Vorderen Ostens ergeben sich im

Puppentheatervorstellungen (Radulescu, «Musikalische Puppenspiele», S. 95).

<sup>185</sup> Burada, *Istoria*, S. 36-44.

<sup>186</sup> V. T. Stefanović, «Stari Beograd», *Glasnik* 1911 (Beograd), S. 149.

<sup>187</sup> T. Vukanović, «Studije iz balkanskog folklor», *Vranjski glasnik* V (Vranje 1969), S. 337-339.

<sup>188</sup> Antonijević, «Karadoz», S. 391 (ohne spezifische Quellenangaben).

<sup>189</sup> Z. Ilić, «Jena zabrana izvočenja "Karadoz" pozorišta u Sarajevu», *Politika* (30. 1. 1966), S. 20.

<sup>190</sup> *Sarajevski cvetnik za 1870 godini*, 47. Nach

Antonijević, «Karadoz», S. 391-392. In Sarajevo sieht auch Georg Jacob noch 1904 das Schattenspiel (Jacob, *Geschichte des Schattentheaters*, S. 130-132 mit einem Photo), wie schon andere Reisende vor ihm (F. Kanitz, *Donau-Bulgarien und der Balkan*, Leipzig 1877, Bd. 2, (191-193), im Café des Hussein Pasalić, wo ein gewisser Samuel Gracijan seine Vorstellungen zum besten gibt (N. Kurspahić, «Karadoz tursko pozorište senki», *Pozorište* 1-2 (Tuzla 1981), S. 42. Gerade für Sarajevo gibt es noch weitere Quellen (V. Jevtić, *Izabrana djela*, Sarajevo 1982, S. 357-361).

wesentlichen zwei Entwicklungsachsen: die Degeneration und das Verschwinden des Schauspiels, oder die Reformierung und Integration in eine neue gesellschaftliche Realität. Aufgrund dieser historischen Dynamik überlebt das traditionelle Schattentheater nur in zwei Ländern: Griechenland und der Türkei, allerdings auf ganz verschiedenen Wegen.

Diese Proteste, zusammen mit den abfälligen Bemerkungen über das «unzüchtige» Schauspiel der «Asiaten» durchziehen das gesamte griechische Schriftwesen des 19. Jahrhunderts. Es beginnt chronologisch mit einer Reportage zum griechischen Laientheater in Odessa 1817 in einer Wiener griechischen Zeitschrift, wo auf die Nützlichkeit dieser Tätigkeit hingewiesen wird, ganz im Gegensatz zu den «unzüchtigen und obszönen Sachen», die beim Karagöz-Spiel in Konstantinopel zu sehen wären.<sup>191</sup> Diese Hinweise haben wenig realen Quellenwert, sondern spiegeln bloß den Bekanntheitsgrad des osmanischen Karagöz im hellenophonen Raum. Eine etwas unsichere, viel spätere Quelle berichtet über einen Schattenspieler nach 1834 in Athen, bei dem auch Höflinge und Botschafter verkehrt haben sollen; der österreichische Botschafter Prokesch-Osten habe ihn sogar in sein Haus eingeladen.<sup>192</sup> Der mögliche Wahrheitsgehalt der Quelle wird durch andere Angaben erhärtet: in der Regierungszeitung wird 1836 bekanntgegeben, daß die «öffentlichen Spiele» und «mobilen Theater» in Bezug auf ihre

<sup>191</sup> *Ερμής ο Λόγιος*, Beiheft 1, 1. 1. 1817, S. 8. Die Stelle zuerst bei G. Veloudis, *Der neugriechische Alexander. Tradition in Bewahrung und Wandel*, München 1968, 259 Anm. 2. Zum griechischen Laientheater in Odessa vgl. Irena Bogdanović – Walter Puchner, *Ελληνικό Θέατρο στην Οδησό 1814-1914. Αγνοστα στοιχεία για ελληνικές παραστάσεις στην πόλη της Φυλικής Εταιρίας και τις Παρεξέιινες Χώρες από ρωσικές και ελληνικές εφημερίδες της Οδησσού*, Athen 2013 und Walter Puchner, *Hellenophones Theater im Osmanischen Reich (1600-1923). Zur Geschichte und Geographie einer geduldeten Tätigkeit*, Berlin-Wien 2012, S. 140-146. Solche Hinweise auf den osmanischen Karagöz finden sich mehrere: in der *Γενική Εφημερίς* in Nauplion wird am 17. 12. 1827 jemand als «Karagiozis» apostrophiert, mit einer erklärenden Fußnote, was der Karagöz in der Türkei darstelle (Nachweis bei Athanasios Fotiadis, *Καραγκιόζης ο πρόσφυγας*, Athen 1977, S. 73); Anspielungen auf die Bekanntheit der Figur des Haçivat finden sich in den *Ελληνικά Σύμμεικτα* von Mavromichalis (1831) (Paris 1831, I 47); in einer Theaterkritik zur «Fragwürdigen Familie» von Rizos Nerulos (1837) wird der Autor als Phanariote, «geboren und aufgezogen in den Armen von Karagöz und

Haçivat», verspottet (*Θεατής* 20. 7. 1837; Fotiadis, *Καραγκιόζης ο πρόσφυγας*, S. 73)

<sup>192</sup> Th. Vellianitis, «Τα θέατρα επί Όθωνος», *Εστία εικονογραφημένη* 1893, S. 321-324. Darüber ist in den Schriften von Prokesch-Osten selbst nichts zu erfahren (Walter Puchner, *Οι βαλκανικές διαστάσεις του Καραγκιόζη*, Athen 1985, S. 31), doch unwahrscheinlich ist dies beim Interessensprofil des orientbewanderten Grazers nicht (zur Frühzeit von Prokesch von Osten vgl. G. Pfligersdorffer, «Philhellenisches bei Prokesch von Osten», E. Konstantinou (ed.), *Europäischer Philhellenismus. Die europäische philhellenische Literatur bis zur ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt/M. etc. 1992, S. 73 ff.; Fr. Engel-Janosi, *Die Jugendzeit des Grafen Prokesch von Osten*, Innsbruck 1938). Die konkrete Ortsangabe des «ρουπαρόν τι καφενειόν» (schmutzigen Kaffeehauses) läßt die Angabe auch nicht unwahrscheinlich erscheinen, die «Zoten» (βωμολοχίας) weisen auf das Schauspiel osmanischen Typs; gerne hätte man mehr über die Satire der «fränkischen» (westlichen) Sitten und Gebräuche erfahren, die da zu sehen sein sollten. Bei der Publikumszusammensetzung (in Europa studierte Griechen, ausländische Botschafter, Höflinge) ist sicher übertrieben worden.

«Sittlichkeit» der Aufsichtspflicht der Polizei unterstünden;<sup>193</sup> das kann sich eigentlich nur auf das Schattentheater beziehen.<sup>194</sup> Schon fünf Jahre später, 1841, kommt aus Nauplion der erste unanzweifelbare Beleg,<sup>195</sup> der sich deutlich auf den osmanischen Typ des Schattenspiels bezieht.<sup>196</sup> 1852 wird das «ανατολικόν θέατρον» dann im Stadtviertel der Plaka unter dem Akropolisfelsen nachgewiesen: gespielt wird «Die Hochzeit des Karagiozis»; aus der etwas wirren, ironischen Beschreibung geht doch soviel hervor, daß es sich um den traditionellen osmanischen Karagöz gehandelt haben muß;<sup>197</sup> manche Forscher weisen darauf hin, daß hier der legendäre Barbagiannis Brachalis am Werk gewesen sein könnte,<sup>198</sup>

<sup>193</sup> *Εφημερίς της Κυβερνήσεως* Nr. 85, 1. 12. 1836, 439, Artikel 5 Paragraph 8 (zitiert bei Fotiadis, *Καραγκιόζης ο πρόσφυγας*, S. 33, 1).

<sup>194</sup> Das Puppentheater des *Fasulis* erscheint erst bedeutend später (vgl. Walter Puchner, *Fasulis. Griechisches Puppentheater italienischer Herkunft aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Bochum 1978; Apostolos Maguliotis, *Ιστορία του νεοελληνικού κωνσταντινούπολιτικού θεάτρου (1870-1938)*, Athen 2012).

<sup>195</sup> «Am 21. des Monats wird in Nauplia die Komödie des Karagiozis präsentiert werden, mit der Figur des Hatz-Avatis und des Kuszuk Meimetis» (*Ταχύπτερος Φήμη*, Nr. 130, 18.8.1941; Spalte «Verschiedenes», S. 525 (deutsche Übersetzung und Kommentar bei Puchner, *Das neugriechische Schattentheater Karagiozis* (1975), S. 65). Kommentar auch bei Kostas Biris, «Ο Καραγκιόζης», *Νέα Εστία* 52 (1952), S. 1066.

<sup>196</sup> Die Figur des Kuszuk Mehmet ist im griechischen Schattentheater unbekannt; vermutlich handelt es sich um den Burnusuz Mehmet, eine Spielart des Tuszus Deli Bekir (Metin And, *Geleñksel Türk Tiyatrosu*, Ankara 1969, S. 303). Vgl. dazu auch Puchner, *Οι βαλκανικές διαστάσεις*, S. 33.

<sup>197</sup> «Im Wohnbezirk der Plaka hat das anatolische Theater seine Bühne aufgeschlagen; zu bezahlen nur zehn Lepta, fünf nämlich für den Eintritt und andere fünf für ein Nargileh, imstande drei Stunden zu unterhalten, anhaltend und pausenlos wird während dieser ganzen Zeitspanne gelacht. In der letzthin abgehaltenen Vorstellung wurde die Hochzeit des Karagiozis gefeiert, der, nach eigenen Worten, sich bereit erklärt hat, Verschiedene aus dem Okzident und Orient, der Arktis und den Tropen, sowie von allen Zwölf Inseln [Dodekanes] einzuladen; dort sah man Menschen der verschiedenen Völker mit den verschiedensten Kleidern als da sind... [ - es folgt eine Aufzählung überwiegend anatolischer Kleidungsstücke - ]. Selbiger Karagiozis mit

einem goldbestickten Seidenschal auf dem Kopf und den offiziellen Bräutigamsstaat tragend (*in fustibus*) begrüßte die Geladenen oft wiederholend “da Du zu meiner Hochzeit geladen, mach mir keinen Kuddel-Muddel”. Der Nastradin Hotzas, reitend auf einem Kamel, das zwischen vier Minaretten steht, und umgeben von zwölf Derwischen, war beauftragt, die Hochzeitszeremonie auszuführen. Beistand ist der Hatz Apturachmanis, tragend einen noch offizielleren Staat als der Karagiozis und den Beistandshut. In unserem folgenden Blatt wollen wir die Einzelheiten der Hochzeit und das also mutmaßliche Fest ins Auge fassen, bei dem der Karagiozis zu den Speise Verlangenden “Schluck runter!” sagte und im Verfolg der Hatz Aivatis die Beweisführungsfrage auf dem Grund der Stoischen Philosophie entwickelte, ob die Gesamtheit des Seienden von den Ideen zuwege gebracht werde. Während der Zeremonie spielte der Neffe des Karagiozis, der Kutszuk Antrias, das Kumuzulupe Maskaratzik mit der Zimbel anhand der Oktave makam atzirem, oder das Lied, erstmals aufgegriffen von Kutuzelis, das dem Duett der Nora gleicht» (*Ταχύπτερος Φήμη*, Nr. 955, 9. 2. 1852, S. 3; deutsch bei Puchner, *Das neugriechische Schattentheater*, S. 66-67). Das nächste Blatt bringt allerdings keine Fortsetzung der Beschreibung. Der Schwankheld Nasreddin-Hodscha als Zeremonienmeister (im osmanischen Schattentheater allerdings unbekannt), der unbekanntere Beistand, der unbekanntere Kutszuk Antrias, der anatolische Melodien spielt, - all das deutet auf die anatolische Herkunft der Vorstellung, die wahrscheinlich eine Variante von «Büyüç Evlenme» ist (And, *History*, S. 51).

<sup>198</sup> Brachalis soll zwischen 1850 und 1860 in Piräus gespielt haben; es gibt nur wenig gesicherte Nachrichten über ihn (Thodoros Hatzipantazis, «Αναζητώντας τον Πάννη Μπράχαλη. Οι όροι και τα όρια της προφορικής ιστορίας στην περίπτωση του ελληνικού Θεάτρου Σκιάων»,

der nach der Sage das Schattenspiel aus Istanbul nach Griechenland gebracht haben soll.<sup>199</sup> Auf die Obszönität des «asiatischen» Schauspiels (τα βωμολοχικά τούτα των Ασιατών θέατρα) verweist ein Protestschreiben der guten Gesellschaft Athens an das Polizeiprädisium 1854:

Wir bedauern, die Leitung der Polizei hinnehmen zu sehen und zu entschuldigen die Vorstellung des sogenannten Karagiozis in irgendwelchen Kaffeehäusern, während diese früher streng verboten wurde. Uninformiert scheint der Herr Direktor zu sein, welche Szenen obszöner und unschicklicher Handlungen mit Hilfe von Marionetten in diesen possenreißerischen Theatern der Asiaten gezeigt werden, und welche Verderbnis hieraus in unsere ganze Gesellschaft sich ausgießt, nachdem eine unabsehbare Vielzahl verschiedener Kinder, ja sogar viele von den Schülern der Gymnasien und unserer übrigen Schulen, nicht aufhören ständig des abends an jenen Örtlichkeiten zu verkehren.<sup>200</sup>

Weitere Belege beziehen sich auf die Hauptstadt der Insel Euböa, Chalkis 1856,<sup>201</sup> auf Athen 1864,<sup>202</sup> während eine Aufführungsbeschreibung von Chalkis 1879 etwas detaillierter ist.<sup>203</sup> Trotz der satirischen, die Tatsachen entstellenden

Στέφανος. *Τμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούγγερ*, Athen 2007, S. 1337-1345; V. Galanis, «Ο μύθος του Γιάννη Μπράχαλη. Μια απόπειρα προσέγγισης του μύθου μέσα από την ιστορική πραγματικότητα και τις συνθήκες που τον διαμόρφωσαν», *Parabasis* 10 (2010), S. 45-54). Gesichert ist die Obszönität seiner Vorstellungen, die Spieler wie Agiomavritis und Sotiris Spatharis noch gesehen haben (Kostas Biris, *Καραγκιόζης. Ελληνικό λαϊκό θέατρο*, Athen 1952, S. 25-26).

<sup>199</sup> Überlegungen zur möglichen Stichhaltigkeit dieser Thesen und Angaben zur weiteren Biographie von Brachalis bei Puchner, *Das neugriechische Schattentheater*, S. 68-69. Agiomavritis beschreibt diesen osmanischen Spieltyp (das «Hamam») folgendermaßen: «In der Mitte der Szene war die Szenographie eines Gebäudes mit Kuppel aufgestellt. Das ist die Moschee. Von der einen Seite kommen Frauen, die baden gehen, auf der anderen Seite steht Karagiozis und spricht jede einzelne, die vorgeführt wird, mit Worten an, deren Obszönität nicht zu beschreiben ist. Am Ende erscheint Bekri Mustaphas und gibt das Finale der Vorstellung mit der bekannten Verprügelung des Karagiozis» (Biris, *op. cit.*, S. 27). Im Osmanischen endet das Stück mit einem Brand des öffentlichen Bades, der jedermann nackt auf die Straße laufen läßt (And, *A history*, S. 51). Er behält weiter den besoffenen Gendarmen Deli Bekir (unter dem Namen Bekri Mustaphas, «Säufer-Mustafa») bei,

den opiumberauschten Zwerg Beberuhi und den europäischen («fränkischen») Griechen Phring oder Phreng (was nicht gerade für sein Publikumsgespür spricht).

<sup>200</sup> *Αθηνά*, 4. 1. 1854, deutsch bei Puchner, *Das neugriechische Schattentheater*, S. 68-69. Vgl. Biris, *Καραγκιόζης*, S. 26 f.).

<sup>201</sup> Im anonymen Roman *Η στρατιωτική ζωή εν Ελλάδι* («Das Militärleben in Griechenland») 1870, der die Zustände in der Armee sehr kritisch beschreibt (*Η στρατιωτική ζωή εν Ελλάδι*, Braila 1870, kommentierte Ausgabe von Mario Vitti Athen 1970), wird ohne weitere Erklärung angegeben, daß der Erzähler in das «obere» Kaffeehaus gegangen sei, wo fast jeden Abend Schattentheateraufführungen stattgefunden hätten (S.107).

<sup>202</sup> Im Jahre der Parlamentsauflösung vermerkt die Athener Zeitung *Ανγή* ironisch, daß die Hauptstadt noch ein zweites «Melodram» (neben der italienischen Oper) erhalten habe; die Eröffnung sei notwendig gewesen, weil das andere «Theater» (das Parlament) geschlossen worden sei, nämlich die Eröffnung des Karagöz-Theaters, wo «zuhöchst sittliche Vorstellungen» (ηθικώτατα παραστάσεις) stattfänden, was sicherlich zu den Kulturfortschritten des 19. Jahrhunderts zu rechnen sei.

<sup>203</sup> Der Redakteur der Zeitung *Εύβοια* besucht die traditionelle Vorstellung «Hamam»: sie findet in jüdischen Viertel statt, vorgestern sei die «Schöne Sirene» gegeben worden (wahr-

Deskription<sup>204</sup> sind einige konkrete Punkte festzuhalten: das Kaffeehaus im jüdischen Viertel,<sup>205</sup> die klassenmäßige und religiöse Vielfalt des Publikums, die Mischsprache der Vorstellung, das Fehlen der Frauen unter den Zuschauern und der Hinweis endlich, daß viele griechische Städte noch kein besseres Schauspiel besäßen als das Schattenspiel.<sup>206</sup> Es geht ohne Zweifel um den osmanischen Karagöz<sup>207</sup> traditionellen Typs und die Beschreibung spiegelt die üblichen gemeinbalkanischen Verhältnisse. Ein auf die Vergangenheit bezogener Artikel von Babis Anninos 1888 hebt die Obszönität des Schauspiels hervor und bezeichnet es als Erbe der Osmanischen Herrschaft.<sup>208</sup> Unter der Vorherrschaft des Puppentheaters «Fasulis» italienischer Herkunft<sup>209</sup> und der bürgerlich-aufklärerischen Weltsicht der Gebildeten geht der ithyphallische Leinwandheld aus dem Osten in der griechischen Hauptstadt schweren Zeiten entgegen. Die Verbote der folgenden Jahre weisen darauf hin, daß Karagöz immer noch in der «unzüchtigen» Art gespielt wird.<sup>210</sup> Noch 1892 werden Karagözspieler in Piräus als «eben aus

scheinlich «Alexander der Große und die verfluchte Schlange», *Εύβοια*, Nr. 197, 24. 10. 1879; vgl. Spyros Kokkinis, *Αντικαραγκιόζης ή αρνητικές κριτικές για παραστάσεις του θεάτρου σκιών στο τελευταίο τέταρτο του περασμένου αιώνα μαζί με εννέα πρωτότυπα σχέδια του ζωγράφου Σταμάτη Λαζάρου και παράρτημα βιβλιογραφίας*, Athen 1975, zweite erweiterte Auflage Athen 1985). In der nächsten Nummer wird er Augenzeuge des Publikumszulaufes in den Nebelschwaden der Nargilehpfeifen, Männer aus allen gesellschaftlichen Klassen, auch Bauern, die zum erstenmal ein «Theater» sehen und fortwährend laut lachen, Türken, Juden und Christen; der Redaktor unternimmt einen eher ungenügenden Versuch, das Schauspiel zu beschreiben, denn die Rauchschwaden vertrieben ihn rasch aus dem «lehrreichen Schauspiel» (*Εύβοια*, Nr. 198, 1. 11. 1879, der gesamte Text auch bei Puchner, *Οι βαλκανικές διαστάσεις*, S. 36-39).

<sup>204</sup> In diesen Jahrzehnten werden sowohl der Karagöz wie auch die italienische Oper von den Intellektuellen und Zeitungsredakteuren in Hauptstadt und Provinz als «fremde» Schauspiele verdammt und das einheimische Theater wird forciert (Kokkinis, *op. cit.* und Chr. Stamatopulu-Vasilaku, *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη το 19ο αιώνα*, Bd. 1, Athen 1994, S. 75-80, sowie Walter Puchner, «Το θέατρο στην ελληνική επαρχία», *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, Athen 1992, S. 331-371, bes. S. 360-365 (mit einschlägigen Artikeln aus Patras). Weitere Material bringt nun die Studie von Ioannis Plemmenos,

«Η Ελληνική σκηνή ετάφη υπό του Τουρκικού μπερντέ!»: Κοινωνικές και ιδεολογικές διαστάσεις της συνάντησης του Καραγκιόζη με το συμβατικό θέατρο στην ελληνική επαρχία της μελ-επόν (1890-1912)», M. Morfakidis – P. Papadopoulou (eds), *Ελληνικό θέατρο σκιών. Άλλη πολιτιστική κληρονομιά (Προς τιμήν του Βάλτερο Πούγγρο)*, Granada 2016, S. 367-414.

<sup>205</sup> Genau das hatte Antonijević für die südslavischen Gebiete festgestellt («...primarily in the Moslem and Jewish quarters of the towns», S. 404).

<sup>206</sup> Dazu Walter Puchner, *Die Literaturen Südosteuropas*, S. 204-206; Giannis Sideris, *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου*, Bd. 1, 1794-1908, Athen [1951], S. 169-171, erweiterte Neuauflage Athen 1990; und vor allem Eleni Fessa-Emmanuil, *Η αρχιτεκτονική του νεοελληνικού θεάτρου, 1720-1940*, 2 Bde., Athen 1994). Kurz darauf wird auch Chalkis ein regelrechtes Theaterleben entfalten (Fotiadis, *Καραγκιόζης ο πρόσφυγας*, S. 88-91).

<sup>207</sup> Die Quellen, die Kokkinis für Kalamata 1896-1901 veröffentlicht, können hier übergangen werden, denn es handelt sich bereits um den neuen «gereinigten» Spieltyp, den Mimaros in Patras um 1890 einführt (Kokkinis, *Αντικαραγκιόζης*; Walter Puchner in *Südost-Forschungen* 35 (1976), S. 433).

<sup>208</sup> B. Anninos, «Ο Καραγκιόζης και οι σπλαργηγοί», *Εστία* 1888, S. 691.

<sup>209</sup> Puchner, *Fasulis*. Vgl. auch G. Tsokopoulos, «Ο Φασουλής», *Πατρασσός* 15 (1892), S. 213-217.

<sup>210</sup> Vgl. das Quellenmaterial bei Fotiadis, *Καραγκιόζης ο πρόσφυγας*, S. 336 und Th.

Konstantinopel angekommen» angekündigt.<sup>211</sup> Doch zu diesem Zeitpunkt hat der Hellenisierungsprozeß in Patras bereits eingesetzt und das skandalöse «anatolische» Theater verliert rasch an Boden.<sup>212</sup>

Die panbalkanische Bekanntheit des Schattentheaterhelden Karagöz wird auch in einer Reihe von sprachlichen Ausdrücken für komisch, lustig, nicht ernst zu nehmen, lächerlich usw. in verschiedenen Balkansprachen dokumentiert, ebenso wie die Nomenklatur des Schattenspiels sich auf mehrere darstellende Bräuche übertragen hat, ohne mit diesem in irgendwelchem ursächlichen Zusammenhang zu stehen.<sup>213</sup> Doch diese erstaunliche Vorbildwirkung des Schattentheaters, als Ausdruck herrschaftlicher Elitekultur einerseits und Volksbelustigung in den Kaffeehäusern auf der anderen Seite, bis an die fernsten Grenzen des osmanischen Reiches, ist auch an der nordafrikanischen Mittelmeerküste zu beobachten und in Ländern, die eine Schattenspieltradition besessen haben, wie Ägypten, Libanon (Beirut) und Syrien (vor allem Damaskus).

Für die Bosphorus-Metropole Kostantiniyye selbst sind die Reiseberichte essentiell, weil sie nicht die Palastaufführungen im Serail mit ihren eindrucksvollen Figuren beschreiben, sondern die Spielpraxis in den Kaffeehäusern der Stadt am Goldenen Horn. Auch in Vorstellungen, die nicht der ithyphallischen Subkategorie *toramanlı karagöz* angehören, wird die Obszönität des Schauspiels hervorgehoben. Z. B. Ende des 18. Jahrhunderts eine Beschreibung von G. A. Livier aus Büyükada:

We had every evening, in a coffee-house open to all the curious and all the amateurs a sight much relished by the Turks, and frequented even by the most decent women, although it most frequently represented scenes at which European females, the most shameless, would have blushed to be present.<sup>214</sup>

Doch bereits für das Jahr 1729 liegt eine Briefbeschreibung eines französischen Abts vor, der einer solchen ithyphallischen Vorstellung beiwohnt: im 1. Akt vollzieht der «Caragus» seine Hochzeit vor den Augen der Zuschauer, im 2. Akt wird das Kind geboren, das sofort einen obszönen Dialog mit seinem Vater beginnt, im 3. Akt wird der Hautpheld zum Derwisch, ein große Drache kommt und verschlingt die gesamte Truppe; da sie jedoch «unverdaulich» sind, speit er sie der Reih nach wieder aus. Die Beschreibung endet in Protesten gegen die Obszönität

Hatzipantazis, *H εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα τον 1890*, Athen 1984, S. 39-41 (wiederabgedruckt in K. Georgiadi, *Για μια επιστημονική προσέγγιση του Καραγκιόζη*, Heraklion 2015, S. 305-372). Dieses Quellenmaterial konnte jüngst durch, *Ο Καραγκιόζης και η ιστορία του*, S. 129-218 noch erweitert werden.

<sup>211</sup> Es handelt sich um die Schattenspieler L. Goranitis und P. Griminas in dem Piräus-Vorort Anafiotika (Hatzipantazis, S. 39-40).

<sup>212</sup> Vgl. dazu in der Folge.

<sup>213</sup> Dazu ausführlicher in Puchner, «Schwarzauge Karagöz», S. 106-107.

<sup>214</sup> G. A. Olivier, *Travels in the Ottoman Empire, Egypt, and Persia undertaken by Order of the Government of France during the First Six Years of the Republic*, 2 vols., London 1801, vol. 1, S. 137 (zitiert in Mizrahi, «One Man and His Audience», S. 271-286, bes. 275).

dieses Schauspiels.<sup>215</sup> Das Entsetzen und die Entrüstung der gebildeten Reisende über die bodenlose Schamlosigkeit dieser pornographischen Vorführungen, die auch Frauen und Kinder ungehindert besuchen, zieht sich wie ein roter Faden durch die meisten Beschreibungen, zu Lasten anderer Details, die den Theaterhistoriker eher interessieren hätten.<sup>216</sup>

Seltener sind in den Reiseberichten Angaben zu finden, die die politische und persönliche Satire betreffen, weil diese Dimension der Vorstellungen sprachgebunden ist und den Periegeten weniger zugänglich war. Ein englischer Reisebericht um 1830 geht neben der Obszönität auch auf die schonungslose Satire, von der weder der Sutan noch seine Wesire ausgenommen seien; dasselbe gilt übrigens auch für die Märchen- und Geschichtenerzähler.<sup>217</sup> Dasselbe beobachtet auch Alexandre Dumas bei Vorstellungen am Bosphorus, in Alexandria und in Kairo; von dieser Satire seien auch Paschas und Adelige sowie der höhere muslimische Klerus nicht ausgenommen.<sup>218</sup>

Die ausführlichsten Beschreibungen stammen jedoch von Gerard de Nerval und Théophile Gautier um die Jahrhundertmitte: ersterer besucht 1851 eine Vorstellung mit dem Thema «Karagöz als Opfer seiner Keuschheit», deren Inhalt folgender ist (ich benutze die englische Paraphrase von Mario Rinvoluceri):

Haçivat is going off on a journey so he asks his friend Karagöz to keep an eye on his wife and see she stays out of mischief. Karagöz is worried at the trust his friend places in him for he considers himself very handsome. He says to himself: «What if his wife catches sight of me as I keep watch by the front door. I'm so handsome she's sure to fall head over heels in love with me». This in itself is a

<sup>215</sup> F. Sevin, *Lettres sur Constantinople de M. l'abbé Sevin*, Paris 1802, S. 8-9. F. C. H. L. Pouqueville, *Voyage en Morée à Constantinople et en Albanie*, Paris 1805, vol. 2, S. 134-135 fügt dem noch hinzu, daß in den Pausen auf der Leinwand oft ein jüdischer Begräbniszug gezeigt werde, mit einem Händler am Ende des Zugs, der Süßigkeiten verkauft.

<sup>216</sup> Charles White, *Three Years in Constantinople; or, domestic Manners of the Turks in 1844*, 3 vols. London 1845, vol 1, S. 121-122 unterstreicht in einer Fußnote die verbale Obszönität, Ali Bey, *Travels of Ali Bey in Morocco, Tripoli, Cyprus, Egypt, Arabia, Syria and Turkey, between the Years 1803 and 1807*, 2 vols., London 1816, vol. 2, S. 356 notiert, daß es sich um «scenes of the most frightful lubricity [...] which the great men, the learned, and even the Grand Vizier are not ashamed to have presented to them» handle; Abdolonyme Ubicini, *La Turquie Actuelle*, Paris 1855, S. 319-320 sieht sogar öffentliche Sexualakte, die Auge und Ohr in Revolte versetzen, Adolphe Thalasso in seiner berühmten Studie *Molière en Turquie: Étude sur le théâtre de Karaguez*, Paris 1888, schreibt über Karagöz: [he is]

«sensual and obscene. With his air of respecting all, he respects absolutely nothing. He doesn't think much of honesty and virtue, but assumes this mask to achieve his goal. This goal consists of satisfying his passions. Without taste, or rather with much low taste, he draws laughter from his audience with his degenerate witticisms and far-fetched puns, which are always obscene. Furthermore, Karagoz is not content with speaking alone, but accompanies his words with the most extravagant and indecent gestures» (11, englische Übersetzung bei Mizrahi, «One Man and His Audience», S. 276). Die Stücke seien oft obszöne Erosintrigen, und die Vorstellungen seien für jedermann zugänglich (auch Frauen und Kinder).

<sup>217</sup> A. Slade, *Records of travels in Turkey, Greece, & c.*, vol. 2, Philadelphia-Baltimore 1833, S. 100. In der Zeit der Hinrichtungen nach dem Janitscharenaufruf sei auch der berühmte Erzähler Hassan festgenommen worden und sollte hingerichtet werden, doch die Richter hatten Mitleid mit ihm.

<sup>218</sup> Alexandre Dumas, *L'Arabie heureuse*, vol. 2, Paris 1860, S. 110.



good joke since Karagöz is completely bald. He decides the only way to keep a close watch on the house and avoid being seen is to disguise himself. A stream runs close by and arches himself over it pretending to be a bridge. His giant penis sticks up skywards like a post embedded in the middle of the bridge.

A caravan comes in from Anatolia and the drivers tie up their camels to this strange «post». Some giggling girls come down to wash their clothes in the water. They just cannot think of a place to hang them out to dry when suddenly they notice the strange stoke sticking up from the bridge. They tie one end of their clothes line to it and soon their washing is fluttering in the wind. The bridge scene ends dramatically when Karagöz hears a heavy carriage coming rolling along - he is terrified of it crushing him so he leaps up and at that very moment his friend's wife comes out of the house on her way to the public baths. She falls passionately in love with him and the rest of the play deals with the way Karagöz fends off her advances and those of her friends. His «chastity» is saved by the deus ex machina appearance of the grandly-dressed French Ambassador to the Porte who saves Karagöz by whisking him away in his carriage.<sup>219</sup>

Hier ist die Reihenstruktur festgehalten, die Tatsache, daß es sich um kein klassisches Stück handelt, da nicht der Tuszuz Deli Bekir (der besoffene Janitschar als Ordnungshüter) das brutale Prügel-Finale der Vorstellung bringt, und daß das Stück der phallophorischen Kategorie dem *toramanlı karagöz* angehört. Phallose Vorstellungen bei einem Karagözspieler in Pera neben dem Friedhof sieht Théophile Gautier, deren Kommentierung er ein ganzes Kapitel seines Konstantinopel-Buches widmet: ein sprachenkundiger Freund übersetzt ihm einige «schreckliche» Beispiele des Dialogs, die nicht wiedergegeben werden können; die Obszönitäten beschränken sich allerdings auf die Sprache (mit Gedichtrezitationen und Musik), nicht auf die sichtbare Handlung. Dann sieht er in einer Aufführung auch die «Hochzeit des Karagöz» und bewundert die farbige Figur der Braut: optischer Höhepunkt ist der Hochzeitszug mit der Aussteuer bzw. den endlosen Brautgeschenken; die Braut ist schon hochschwanger und kommt gleich nach der Zeremonie nieder. Gautier unterstreicht das spektakuläre Element dieser vielfigurigen Vorstellung, die auch ohne Sprachkenntnisse verständlich gewesen sei. Der Autor sieht noch eine Vorstellung, beobachtet jedoch vorwiegend das Publikum, wo sich auch kleine Kinder und junge Mädchen befinden; es werde überall gespielt: in Kaffeehäusern, auf Märkten, auf dem Klavenbazar, im Serail selbst, wo auch der Harem hinter Gittern zusehe. Die literarisierten Ausführungen sind von Verallgemeinerungen im Zuge des spätrömantischen Orientalismus gekennzeichnet.<sup>220</sup> Er weist auch auf den schlagenden Gegensatz zwischen rigorosen

<sup>219</sup> Gerard de Nerval, *Voyage en Orient*, 3 vols, Paris 1927, zitiert nach S. Spatharis, *Behind the white screen; translation and introduction Mario Rinvoluti*, London 1967. Zitiert auch bei Puchner, *Das griechische Schattentheater Karagiozis*, (2014), S. 60.

<sup>220</sup> Théophile Gautier, *Constantinople*, Paris 1856, S. 176-180. Griechische Übersetzung bei Galanis, *op. cit.*, S. 157-160.

Moralvorstellungen im Alltagsleben und der auch für Frauen und Kleinkinder frei zugänglichen Pornographie im Schattentheater hin, andere Beobachter fordern das Einschreiten der Polizei<sup>221</sup> oder konstruieren aus dem Beobachteten einen inexistenten Ethnostereotyp.<sup>222</sup> Ort, Publikum und Atmosphäre der Vorstellung beschreibt ein anderer Reisender, Richard Davey, 1894; die Vorstellung findet statt in «an outlandish little café, established in a ruined Byzantine building, immediately behind the great Bazaar».

*In the front seats, on time-worn arm chairs [...] were a few elderly Pashas [...]. Their little bright-eyed children nestled close to them [...]. A few old turbaned Turks sat gravely apart, smoking their chipouks. The background was filled up as usual, with a nondescript of odds and ends from every corner of the earth [...]. In an obscure corner of the room, a group of Armenian and Greek women of the lowest class, muffled up in their thick black shawls, covering their heads and faces, sat apart.<sup>223</sup>*

Freier Zugang für alle, Reich und Arm, auch fremder Nationalität und anderer Religion, auch Frauen und Kinder, zu einem Schauspiel, das sich *per definitionem* auf der Leinwand und im Zuschauerraum jenseits der Wirklichkeit (bzw. im Kontrast zu ihr) bewegt, aber Elemente der gesellschaftlichen Realität «verarbeitet», oder besser: dekonstruiert und demoliert. Die meisten westlichen Beobachter bringen das geistige Gepäck der Aufklärung mit sich und sehen das Schauspiel durch die Brille einer didaktischen Funktion, die dem Theater seine Existenzberechtigung verleihen soll. Aufgrund dieser Schockschwelle und Protesthaltung werden die

<sup>221</sup> Charles White, *Three Years in Constantinople; or, Domestic Manners of the Turks in 1844*, 3 vols., London 1845, vol. 1, S. 121-122.

<sup>222</sup> Z. B. Edmondo de Amicis, *Constantinople*, trans. by Maria Hornor Lansdale, 2 vols., Philadelphia 1896 [1877], S. 210-212: «At anything especially coarse of impudent all these great fat Turks [...] broke into loud roars of laughter, and then the habitual mask of dignity and reserve would drop from their faces, exposing the depths of their real nature and every secret of their grossly sensual lives. There is nothing that the Turk conceals so habitually and effectually as the sensual nature of his tastes and manner of life [...]. And indeed, were proof needed for the profound corruption which lurks beneath this mask of seeming austerity, one need go no farther than to that self same *Kara-gyuz* [...]. Sensual as a satyr, foul-mouthed as a fishwife, he throws his audience into paroxysms of laughter and enthusiasm by every sort of indecent jest and extravagant gesture».

<sup>223</sup> Richard Davey, *The Sultan and his subjects*, new edition London 1907, S. 241-245 (zitiert auch bei Mizrahi, «One Man and His Audience», S.

274). In der Folge wird Karagöz beschrieben als «scandalously improper, if you like, but you could not call him immoral, since he made no pretence to the possession of any moral code». Über die Vorstellung selbst erfährt man im humorigen Stil des Autors Folgendes: «Karagheuz, growing bolder and bolder with impunity and approbation, became more rampantly paganish than usual in his glaring impropriety [...]. Then followed a scene with the fair ladies which I may not describe – not even in Greek, let alone Latin! Alas! I must not translate the verses [that the puppeteer sang] for your benefit – if I did this page would surely never be published; nor dare I whisper into your ear even a single specimen of the *bon-mots* which excited such Homeric laughter in the audience of the little *café* behind the Bayezidieh; nor yet may I enter into further particulars of the exploits of Karagheuz, nor describe in detail how he and his fried Hadji-aiwat divested themselves of their last scrap of reticence, and, like a pair of little drunken Satyrs, careered madly up and down the keyboard of equivocal conduct, [...]. So, on and on, went Karagheuz and his friend, leaving no iniquity untried».

Inhaltsbeschreibungen oft sehr informationskarg, und man ist auf die edierten Texte angewiesen, die allerdings fast nur die Palastaufführungen betreffen und erst kurz vor dem Ende des osmanischen Reiches als Diktat aufgezeichnet wurden.

## 2.2 Stück- und Aufführungsstruktur, der Figurenkanon und Sprachwitz des osmanischen Spieltyps

Ein Teil der *tanzimat*-Reformen des langen 19. Jahrhunderts betraf nicht nur den Neubau des Serails, sondern auch die Reformierung der Bühnenfiguren des Schattentheaters,<sup>224</sup> die nun durchwegs farbig wurden. Ein anderer Irritationsfaktor für die Forschung ist die Tatsache, daß die edierten Stücke fast durchwegs vom letzten Palastspieler Nazif Bey diktiert wurden,<sup>225</sup> also für die Dokumentation einer improvisierten Theaterform eine eher dubiose Quelle darstellen. Dazu treten noch die strengen Zensurbestimmungen unter Abdülaziz (1861-1876) und Abdülhamid II. (1876-1909), zur Zeit als die edierten Stücktexte gesammelt, aufgenommen und transkribiert wurden, die die politisch-satirische Note des Schauspiel gänzlich unterdrückten,<sup>226</sup> welche eher in den Reichsprovinzen zu sehen waren. Über das osmanische Schattentheater ist viel publiziert worden, so daß man sich an dieser Stelle eher kurz fassen kann;<sup>227</sup> der Vergleich mit dem

<sup>224</sup> Das betrifft einen Großteil der Figuren, die etwa in den drei Bänden von Ritter abgebildet sind (H. Ritter, *Karagözü. Türkische Schatten-spiele*, hrsg. u. erklärt v. Bd.1-3, Hannover etc. 1924-1953).

<sup>225</sup> Das betrifft die meisten Stücke der größten Stücksammlung, die von Cevdet Kudret, *Karagöz*, 3 Bde., Ankara 1968-1970, auch einbändig Istanbul 2004, S. 1339. Zur Bibliographie des osmanischen und türkischen Schattentheaters vgl. nun die Bände *Torn is the curtain, shattered is the screen, the stage all in ruins. Yapı Kredi Karagöz Collection*, Istanbul 2004 und *Gölgenin Renkleri / Colours of Shadows / Couleurs de Reflet*, Ankara 2008. 51 hand- oder druckschriftliche Spielhefte, 171 selbständige Publikationen und 282 Artikel und Studien umfaßt die neueste Bibliographie von M. Sabri Koz in Peri Efe (ed.), *Hayal perdesinde ulus, değişim ve geleneğin icadi*, Istanbul 2013, S. 175-240, wo auch Abbildungen aller Spielhefte zu finden sind.

<sup>226</sup> Metin And, *Karagöz. Turkish Shadow Theatre*, Ankara 1975, S. 67 gibt ein Beispiel an, wo der Sultan selbst angegriffen wurde. Weitere Beispiele auch in ders., *Geleneksel Türk Tiyatrosu: Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*, Istanbul 1985, S. 294. Es ist nicht uninteressant festzuhalten, daß karagözartige satirische Dialoge auch in satirischen Zeitungen zirkulierten,

so z. B. von z. B. von einem Griechen, Teodor Kasap, in den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts, auch im 20. Jahrhundert eine Zeitung mit dem Titel «Karagöz», die jedoch die Wandlung der Schattenspielfigur zum ideologischen Instruktor des kemalistischen Regimes mitmachte (dazu Ahmet Akşit, «The transformation of Karagöz in the 19th and 20th centuries: from Teodor Kasap to Baltacıoğlu», M. Morfakidis – P. Papadopoulou (eds), *Ελληνικό Θέατρο σκίων. Άλλη πολιτιστική κληρονομιά (Προς τιμήν του Βάλτερ Πούγγρε)*, Granada 2016, S. 99-106). Zu dieser satirischen Zeitung auch T. Heinzemann, *Die Balkankrise in der osmanischen Karikatur. Die Satirezeitschriften Karagöz, Kalem und Cem 1908-1914*, Istanbul 1999.

<sup>227</sup> Vgl. in Auswahl: Metin And, *A History of Theater and Popular Entertainment in Turkey*, Ankara 1963-1964; ders., *Geleneksel Türk Tiyatrosu. Kukla, Karagöz, Ortaoyunu*, Ankara 1969; ders., *Karagöz. Turkish Shadow Theatre*, Ankara 1975; Andreas Tietze, *The Turkish Shadow Theatre and the Puppet Collection of the L. A. Mayer Memorial Foundation*, Berlin 1977; Selim N. Gerçek, *Türk Temaşası. Meddah – Karagöz – Ortaoyunu*, Istanbul 1942; Georg Jacob, *Türkische Litteraturgeschichte in Einzeldarstellungen. I. Das Türkische Schattentheater*, Berlin 1900; Theodor Menzel, *Meddah, Schattentheater und Orta Oyunu*, Prag

mittelalterlichen ägyptischen Schattentheater wird im Auge zu behalten sein. Es ist dem türkischen Forscher Sabri Esat Siyavuşgil zu verdanken, für die Entstehung der Stücke und dem sozialpsychologischen Funktionieren der Vorführung in der Nachbarschaft der *mahalle* im traditionellen multiethnischen Kostantinyye (wie der offizielle Titel der byzantinischen Konstantinopulis und des erst kemalistischen İstanbul fast 600 Jahre bis in die 30er Jahre des 20. Jahrhunderts lautete) ein plausibles Modell geliefert zu haben,<sup>228</sup> die von der internationalen Forschung auch weitgehend akzeptiert worden ist. Demnach wird die traditionelle *mahalle* als eine funktionierende Sozialmonade angesehen, die auf der Bühne des Schattentheaters als sozialpsychische kollektive Projektionsfläche historische und andere traumatische Ereignisse verarbeitet;<sup>229</sup> die Vorstellung wäre mit einer therapeutischen Wiederherstellung des psychischen Gleichgewichts der Gruppe verbunden und daher stamme auch der Zuschauergenuß. Das ist ein Modell, das die wolkigen Aussagen einer spätromantisch getönten Orientalistik auf einen gewissen realistischen gesellschaftlichen Boden zurückführt. Eine gewisse Ausdifferenzierung habe ich dann später vorgeschlagen, ausgehend von einer theaterwissenschaftlichen Differenzierung zwischen den Dialektfiguren und den Begleitpersonen des Karagöz und der Hauptfigur selbst, daß das Regelspiel und Scherbengericht des Komischen im allgemeinen doch funktioniert, indem Normübertretungen in Aussprache, Kleidung, Körperbeschaffenheit, Habitus, Charakter usw. mit Lächerlichkeit und Auslachen geahndet wurden, bei der Hauptfigur, die das gesamte Identifikationspotential der Zuschauer auf sich konzentriert, jedoch eine andere Dynamik am Werk ist, nämlich die der lustvollen Demolierung der Wirklichkeit, der Verunmöglichung jeglicher normalen Kommunikation, der

1941; Alfred Thalasso, *Molière en Turquie. Étude sur le théâtre de Karagueuz*, Paris 1988; Ignác Kúnos, «Über türkische Schattenspiele», *Ungarische Revue* 7 (1887), S. 425-435; ders., «Türkisches Puppentheater. Karagöz-Schaukelspiel», *Ethnologische Mitteilungen aus Ungarn* 2 (1892), S. 148-158; Felix von Luschan, «Das Türkische Schattenspiel», *Internationales Archiv für Ethnologie* 2 (1889), S. 1-9, 81-90, 125-143; Karl Süssheim, «Die moderne Gestalt des türkischen Schattenspiels (Qaragöz)», *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* 63 (1909), 739-773; G. Bergsträsser, «Türkische Schattenspieler», *Orientalische Literaturzeitung* 28 (1925), S. 424-431; Theodor Menzel, «Türkische Schattenspiele», *Die Scene. Blätter für Bühnenkunst*, Sept. 1925, S. 178-182; Nicholas N. Martinovitch, *The Turkish Theatre*, New York 1935; Nejat An, *Karagöz*, Ankara 1959; Hellmut Ritter, «Karagöz», *Encyclopédie de l'Islam* 2 (Paris 1925-26), S. 775-778; «Karagös», *Enciclopedia dello Spettacolo* 6 (Roma 1959), S. 881-883; Metin And, «Various species of

shadow theatre and puppet theatre in Turkey», *Estratto degli Atti del secondo congresso intern. di arte Turca*, Napoli 1965; Nureddin Sevin, *Türk Gölge Oyunu*, Istanbul 1968; Ahmet Borcaklı, *Karagöz*, Ankara 1970; Saim Sakaoğlu, *Türk gölge oyunu*, Ankara 2003; Oral Ünver, *Karagöz: Turkish shadow play*, Ankara 2009. Weitere Bibliographie in: Ahmet Borcaklı – Güler Koçer, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Tiyatro Bibliyografyası*, Ankara 1973, S. 26-30, 246-255. Weitere Bibliographie in den zuvor genannten Bänden.

<sup>228</sup> Sabri Esat Siyavuşgil, *Karagöz: Psiko-sosyolojik bir deneme*, Ankara 1941; ders. *Karagöz. Son histoire, ses personnages, son esprit mystique et satirique*, Istanbul 1951; ders., *Karagöz. Its history, its characters, its mystic and satiric spirit*, Ankara, 1955. Vgl. dazu die rezente Studie Sertan Batur in Efe, *Hayal perdesinde ulus, değişim ve geleneğin icadi*, S. 139-161.

<sup>229</sup> In anderer Form fühlt man sich an das spätere «social drama» von Victor Turner erinnert.

grotesken Außerwirklichkeit des Haupthelden, der als nackte *life force* kaum noch Mensch ist und außerhalb jeglicher gesellschaftlicher Normordnung steht, daher konsequenterweise auch unsterblich ist, ähnlich wie die Märchenhelden<sup>230</sup> oder die vielen anderen Haupthelden des Volkpuppenspiels in verschiedenen europäischen Ländern.<sup>231</sup>

Einen etwas unterschiedlichen Erklärungszugang hat Daryo Mizrahi jüngst in fünf Thesen vorgeschlagen:<sup>232</sup> «1. These shows are artistic and theatrical performances, clearly delineated from everyday practice. A truthful-loyal “representation” of Ottoman society should not be expected, but the puppeteer’s creative dialogue with the urban social context should be enjoyed. 2. These shows exist for comedy and entertainment. They are not epic comments or narratives on society but humorous explorations of social norms. First and foremost they should make people laugh. It is in this spirit that the puppeteer takes apart and reverses the world with which the audience is most familiar. 3. The representation is based on inanimate objects which benefit both visual and spoken comedy. The fact that language is in spoken form and is heard from behind a screen facilitates its distortion for comic effect. More importantly, the use of puppets makes explicit sexual representation, let alone the display of phallus, possible. 4. These shows always have a small audience. The fact that the single puppeteer has to manipulate all the puppets limits the size of the screen and therefore the size of the audience. Thus, large open public spaces with hundreds of spectators are out of the question. The gathering must be small and intimate, and in fact this intimacy acts as a facilitator, for the kind of “partners in crime” solidarity between the puppeteer and his audience. 5. The timing of these shows is also special – because they are dealing with light and shadows, these shows can occur only at night. The laughter of the nightly entertainment contrasts with the daily routine of urban life. This special time is further reinforced by the time of the year, i. e. the holy month of Ramadan, when the daily routine is completely reversed. In contrast to the demanding discipline of daytime fasting, there is nightly feasting and relaxation, still another lever of reversal».<sup>233</sup> Dies ergibt sich vor allem aus einer sprachlichen Untersuchung; der Autor geht aber auch auf die affektabführende Entlastung von der (be)drückenden Wirklichkeit durch eine zeitlich begrenzte Bühnenvorstellung mit Effigien ein: «The puppeteer and his audience are, of course, a reality, but the show is also a figure of speech. This is not a one man show uniquely created by one artist, but

<sup>230</sup> Walter Puchner, *Das neugriechische Schattentheater Karagiozis*, Wien 2014, S. 143-144 und ders., «The magic of shadows. Small guide to Karaghiozis», Hellenic Literary and Historical Archive (ed.), *Greek Shadow Theatre. Light and history*, Athens 2004, S. 17-27. In dieser Hinsicht unterscheidet sich die spätosmanische Vorstellung von der griechischen kaum.

<sup>231</sup> J. Mc Cormick – B. Pratasik, *Popular puppet*

*theatre in Europe: 1800-1914*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

<sup>232</sup> Vgl. auch seine Dissertation *Diversity and Comedy in Ottoman Istanbul: The Turkish Shadow Puppet Performances*, PhD diss. Columbia University 1991.

<sup>233</sup> Mizrahi, «One Man and his Audience», S. 284-285.

rather a show collectively performed by all the inhabitants of Istanbul through different gatherings in various gardens. I believe that the grounding of social propriety through playing around with norms and expectations is what comedy aims at and what Karagöz succeeds in doing. Or, we could say that Karagöz was not immoral because of a shared code between the puppeteer and his audience. It is framed yet not ritualistic; it is shockingly entertaining yet not anarchical: it is informal yet out of the ordinary. / You become aware of limits by temporarily lifting them in a well-defined artistic context. Daily practice is no longer a world of undecipherable or oppressive norms and rules, but a playground of laughable and reversible actions and words. You laugh at your own society, and teach your children about that society at the same time».<sup>234</sup>

Auch über das klassische Repertoire ist viel geschrieben worden, so daß man sich hier kurz fassen kann. Das öffentliche Bad (*hamam*) ist eine häufig verwendete Konstellation: Karagöz bietet jeder der vorbeigehenden Frauen seine Dienste an und wird zum Schluß verprügelt. Unter den Berufen, die Karagöz ausübt, ist der Schreiber, Apotheker, Koch, Tavernenwirt usw., aber auch schwankartige Stücke wie der «Ausflug nach Yalova» (*Yalova safâsi*) um die Freier im großen Krug, die Tierversauberung in der «Blutpappel» (*Kanlı Kavak*), die dämonischen Hexen (*câzûlar*), die Meeresreise in «Das Boot» (*kayık*) usw. bilden das klassische Repertoire. Will man nun auf den typologischen Vergleich mit der altägyptischen Spieltradition eingehen, so ergibt sich ein Informationsdefizit auf dieser Seite, das nicht allzu viele sichere Schlüsse zuläßt: für beide Bereiche hat man schon die Bachtinsche Karnevalstheorie und seine Rabelais-Studien bemüht, doch ist der Kulturkontext doch ein wesentlich verschiedener. Die arabisch-osmanische Spieltradition kennt ihre eigenen Kulturvor- aussetzungen, die sich mit dem spätmittelalterlichen Nominalismus und dem frühneu- zeitlichen Grobianismus der Karnevalsnarren nicht vergleichen lassen; die parodierte hocharabische Mystik und Liebeslyrik des *dîwân* steht dem westlichen Minnegesang doch zu fern, um sich in ihrer Umkehrung aussagehäftig vergleichen zu lassen. Was die östliche Tradition des Schattentheaters zusammenhält, ist das Sprachspiel: der Sexual- und Fäkalwitz, die Kommunikationshindernisse durch (un)absichtliche Mißverständnisse und Verballhornungen, das reichhaltige Schimpfvokabular, die Mehrfachbedeutung von Wörtern und die sexuellen und skatologischen Konnota- tionen, der Dialektgebrauch mit seinen Interpretationsproblemen, die Antithese von Hoch- und Vulgärsprache (angelegt im Gegensatzpaar Karagöz – Haçivat) usw.<sup>235</sup>

<sup>234</sup> Mizrahi, *op. cit.*, S. 285. Dies klingt vielleicht etwas übertrieben, ist jedoch vielfach aus der Sicht der Vorwürfe der antipädagogischen Pornographie zu sehen. Sieht man diese Rechtfertigungsstrategien im Licht der Aristophanischen Komödienrezeption bis zur Gegenwart so erweist sich die moralische Betulichkeit westlichen Körperverständnisses bis 1900 eher als die Ausnahme in der Kulturgeschichte, die

ein Nachvollziehen der simplen Lustigkeit der phallischen Späße von vornherein verstellt.

<sup>235</sup> Ein solches Gegensatzpaar als Handlungs- achse ist bei Ibn Dāniyāl nicht auszumachen; bloß im zweiten Stück könnte man die fah- renden Schausteller als Dialekttypen be- zeichnen. Das Sprachspiel zwischen Hoch- und Vulgärsprache obliegt dem Dichter allein.

während die optische Sexualelemente sich eher auf die aristophanische Komik der Phallophorie beschränkt.<sup>236</sup> Die sprachliche Seite des Verbalwitzes wurde von den Reiseberichten nur unzureichend erfaßt; die optische Komponente tritt auch gegenüber der verbalen eher zurück. Normüberschreitung und Dekonstruktion betreffen sowohl die *gender*-Beziehungen in einem monomanischen Reduktionismus, der der satirischen Volkspoesie jedoch nicht fremd ist,<sup>237</sup> als auch die Kommunikationsnormen der Verständlichkeit und Verständigung, die in eine Art komischer Sprachmißhandlung münden, wo keine der üblichen Wortbedeutungen und Verbalfunktionen aufrecht bleibt.<sup>238</sup> Bringt der Pansexualismus eine Umkehrung der existierenden gesellschaftlichen Wirklichkeit, so bietet der multilinguale Kosmopolitismus ein unerschöpfliches Reservoir der Inspiration für die Sprachspiele und Mißverständnisse.<sup>239</sup> In dieser Hinsicht bildet die Schattenbühne eine bloße Verlängerung der *mahalle*: die Dialekttypen, des Hebräers, des Lazen, des Albaners, des *rumelili* vom Balkan, des Armeniers, des Baba Himmet aus Anatolien, des Phreng, des Çelebi usw. spiegeln soziale Realität.<sup>240</sup> Eine Untersuchung zu den Strategien der Sprachdemolierung und Kommunikationsunterbrechung hat folgende Taktiken ausgemacht: 1) phonetische Assoziationen durch lautliche Ähnlichkeit aber irrelevante Bedeutung, gelehrte Ausdrücke/Banalitäten, *slang*, Beschimpfungen oder Obszönitäten; 2) Verballhornungen durch Mißbetonung und Aussprachefehler, Stereotypduktus für Einzelfiguren: Vokaländerungen oder Mißplacierung der Betonung, Konsonantenmanipulation; 3) groteske irrelevante Verse oder Reimbildungen mit kontextuell sinnlosen Wörtern; «Zitate» aus dem klassischen Diwan formal richtig wiedergegeben, aber inhaltlich sinnlos

<sup>236</sup> In *Büyük Evlenme* z. B. verführt Karagöz eine Dame auf der Straße, die sich als seine Frau herausstellt (Kudret, *Karagöz*, Bd. 1, S. 308-310); manchmal verkleidet er sich auch als Frau oder als Braut (wie im Griechischen).

<sup>237</sup> Ich denke hier etwa in die Kategorie der satirischen *gamotraguda* im Griechischen, die harten Porno bringen und die Sexualorgane von Mann und Frau satirische Verbalgefechte austragen lassen (Walter Puchner, «Schwank und "Pornographie" im griechischen Karnevalslied», *Studien zum griechischen Volkslied*, Wien 1996, S. 213-222).

<sup>238</sup> «The Ottoman puppeteers and their audience made use of two main areas from urban life as the raw material for their comedy: 1) the relation between men and women, i. e. sexuality, and 2) communication between inhabitants, i. e. language. The puppeteers dismantled these two areas and reassembled them in comical ways» (Mizrahi, «One Man and his Audience», S. 273). «Similar to the breakdown of sexual boundaries, a complete failure of conversational conventions is also seen.

Language and communication are taken apart and reassembled in grotesque ways. Speech hinders communication, while words mean things that they do not "normally" mean» (S. 280).

<sup>239</sup> «The puppeteer employs techniques which provide obstacles or detours in an imaginary flawless narrative flow. When a character utters a phrase, it is not taken by the other conversant only in its referential aspects» [...]. «In these shows, dialogues are never verbal interactions based on contextually meaningful exchanges, but are instead hindrances to communication; mutual explorations based on sounds, isolated words, or formal elements of speech (rhyme, metre, syntax), against a notion of language only as a means of communication. Dialogues may easily turn into sequences if contextually irrelevant elements, phonetic associations, semantic affinities, hyperbole, slang expressions, cursing, and other linguistic improvisations» (Mizrahi, *op. cit.* 281).

<sup>240</sup> Dazu schon Siyavuşgil, *Karagöz*, *op. cit.*

(die Deviation erzeugt das Lachen); 4) «lexical/referential associations where the characters explore the different meaning of one word through homonyms, literal interpretations of figurative speeches, or figurative interpretations of regular expressions»;<sup>241</sup> 5) Wortersetzung durch Synonyme, Antonyme oder semantisch einschlägige Wörter; 6) Opposition von Syntax und Sinn - grammatikalisch richtige Sätze ergeben keinen Sinn (dazu auch persisch-arabisches Vokabular, Nonsense-Produktion in elaborem Stil).<sup>242</sup> Dazu treten innovative Bedeutungen (jedes Wort kann die Bedeutung von Eßbarem oder sexuelle Konnotation erlangen), absurde Wortkombinationen, monströse Satzbildungen, Schimpf- und Fluchkanonaden usw. Einen Ibn Dāniyāl vergleichbaren Hochstil hat das osmanische Schattentheater, trotz Haçivats arabisch/persischen Floskeln, nicht entwickelt.<sup>243</sup> Nach der Jungtürkischen Revolution 1908 begann man das grotesk-obszöne und absurde Schauspiel zusammen mit dem improvisierten *orta oyunu* als ein Stigma des korrupten und rückständigen Sultansstaates anzusehen und das westliche Theater zu bevorzugen.<sup>244</sup>

Will man die typologischen Analogien zum altägyptischen Schattenspiel noch weiter verfolgen, so scheint es am Nil keine stehenden komischen Stereotypfiguren gegeben zu haben, zumindest soweit die historischen Angaben reichen. Die Figurenwelt rund um die Oppositionsachse Karagöz-Haçivat<sup>245</sup> scheint der gesellschaftlichen Zusammensetzung der *mahalle* zu entsprechen: der «europäische» Çelebi, die Dirne Zené, der verwachsene Zwerg Beberuhi, der alpraumhafte ewig betrunkene Ordnungshüter Tuszuz Deli Bekir, mit dessen Prügeln jedes Stück endet, der Opiumraucher Tiryaki; an Dialekttypen der ungeschlachte Baba Himmert aus Anatolien, der Laze von der Schwarzmeerküste, der Rumelili vom Balkan, der Kurde, der Tartare, der Zeybek, der Zigeuner, der Perser, der *arap* als negroide Eunuchenkarikatur, der Armenier, der Hebräer. Die Dialekte sind keineswegs getreu kopiert, sondern stellen synthetische «Theatersprachen» mit gewissen dialektischen Stereotypelementen in Signalfunktion dar.<sup>246</sup> Auch

<sup>241</sup> Mizrahi, «One Man and his Audience», S. 282-283. Von der sexuellen Anspielung bis zu Neologismen für Geschlechtsorgane.

<sup>242</sup> Mizrahi, *op. cit.*, S. 281-284.

<sup>243</sup> Tietze, *The Turkish Shadow Theatre*, S. 26. Sultan Abdülaziz sah angeblich jeden Abend die phallischen Absurditäten des Karagöz-Spiels im Serail (Cevdet Kudret, *Ortaoyunu*, I-II, İstanbul 1994, Bd. 2, S. 8-9).

<sup>244</sup> Dazu eine neue Dissertation von Melike Nihan Alpargin, *Istanbul's theatralische Wendezeit. Die Rezeption des westlichen Theaters im 19. und frühen 20. Jahrhundert des Osmanischen Reiches*, München 2013.

<sup>245</sup> James Smith, «Karagöz and Hacivat: Projections of Subversion and Conformance», *Asian Theatre Journal* 21/2 (2004), S. 187-193.

<sup>246</sup> Eine ganz ähnliche Situation ist für das griechische Schattentheater zu konstatieren, wo die Dialektfiguren ihr Vokabular aus einer Tradition der satirischen Theaterkomödie des 19. Jahrhunderts beziehen, in der sich für einzelne Regionen eine Art «Bühnendialekt» herausgebildet hat, der den wirklich gesprochenen Idiomen der Einzelregionen keineswegs entspricht, sondern bloß wenige, leicht erkennbare verbale *marker* verwendet, die dem Publikum signalisieren, daß diese Figur nun als aus einer spezifischen Region kommend zu denken ist (dazu Walter Puchner, *Η γλωσσική σάτιρα στην ελληνική κωμωδία του 19ου αιώνα. Γλωσσοκεντρικές στρατηγικές του γέλιου από τα «Κορακιστικά» ως τον Καραγιοζή*, Athen 2001 und ders., «Griechische Sprachsatire im bürgerlichen Zeitalter»,



die Stoffkreise: Karagöz einen Beruf ausübend, freie Improvisation, legendäre Erzählstoffe entsprechen den Spielen in Kairo um 1300 nicht. Ebenfalls vergleichbare Handlungsschemata, die nach Berufen durchvariiert werden, scheinen dort nicht vorhanden zu sein. Doch in der Aufführungsstrukturierung finden sich dennoch Reste einer Komparabilität: die osmanische Aufführung gliedert sich gewöhnlich in drei Teile, den Prolog (*mukkademe*), den Dialog (*muhavere*) und das eigentliche Stück (*fasil*). Haçivat spricht zuerst einen Versprolog, der allgemeine Betrachtungen über das Schattentheater und seinen Patron Scheich Küşteri enthält; hier ist die Idee der kosmogonischen Metaphorik im wesentlichen erhalten. Es folgt - in Prosa - die Preisung Allahs, die Verfluchung des Teufels, die Preisung des Sultans usw.; auch diese Elemente sind bei Ibn Dāniyāl, zumindest im «Schattengeist», nachzuweisen. Der zweite stehende Teil der Aufführung ist der Dialog zwischen Haçivat und Karagöz, der die beiden charakterisiert, aber in keinem Zusammenhang mit dem Stück stehen muß (dies könnte eventuell mit dem Dialog zwischen Puppenspieler und Hauptfigur verglichen werden). Sodann beginnt das Stück, von dem der Inhalt zwar bekannt ist, das sich in Einzelheiten und vor allem im Dialog immer wieder anders gestaltet. Die Aufführung beginnt nach Einbruch der Dunkelheit. Während das phantasievolle *göstermelik* auf der beleuchteten Leinwand hängt, spielt ein Orchester eine Einleitung. Die Rolle der Musik (und des Tanzes) dürfte bei den Arabern ebenfalls hoch zu veranschlagen sein.<sup>247</sup> Jede Figur hat ihr eigenes Auftrittslied, wenn sie erstmals auf der Bühne erscheint; derartige lyrische Einschübe als Ständchen sind, allerdings ohne die stehende Figurentypisierung, auch in der Trilogie von 1300 nachzuweisen. Das Figurenmaterial dürfte im wesentlichen dasselbe sein: bis zur Teiltransparenz geschabtes Kamel- oder Schafleder, farbig bemalt, möglicherweise anfänglich auch schwarz-weiß (in Ägypten auch mit farbigen Stoffen beklebt und geschnitzt).<sup>248</sup> Die Ästhetik der figürlichen Morphologie ist jedoch ziemlich unterschiedlich. Über die Ausmaße der Leinwand (2-2.5m in der osmanischen Spielpraxis um 1900) bei den Vorstellung

*Von Herodas zu Elytis. Studien zur griechischen Literaturtradition seit der Spätantike*, Wien-Köln-Weimar 2011, S. 295-422).

<sup>247</sup> Vgl. den Abschnitt «Music in Shadow Play» bei Li Guo, *The Performing Art in Medieval Islam*, S. 120-122.

<sup>248</sup> Die einzigen erhaltenen Zeugnisse sind die Figuren von Paul Kahle aus der Osmanenzeit. «The Menzaleh puppets were made from sheets of prepared animal skin (probably sheep, goat, or camel). The individual sections of each puppet were pinned or tied together in much the same manner that Karagöz/Karaghiozis puppets are still made today [...]. Like the puppets produced in Turkey and Greece in the nineteenth and twentieth centuries, the skins were, in most cases, stretched and beaten to make them thin,

hard, and semi-transparent. The original pale hue and relative translucence of the Menzaleh puppets are now often obscured by a blackish surface layer, which may be due to the application of paint, or perhaps the accumulation of surface dirt and lamp soot. Kahle's puppets from Menzaleh were usually decorated with cutout panels of bands, the larger ones having delicate, pierced patterns while the smaller ones were left open. These smaller panels were probably originally covered with pieces of colored textiles [...]. It is unknown whether these sections of colored fabric were added later or are contemporaneous with the leather puppets» (Milwright, «On the Date of Paul Kahle's Egyptian Shadow Puppets», S. 44).

am Nil kann man nur Spekulationen anstellen: die vielfigurigen Stücke von Ibn Dāniyāl bedürfen vielleicht einer breiteren Leinwand (wachspoliert, mit Öllichtern oder Kerzen beleuchtet). Zum Ausmaß und der Qualität der Improvisation kann man auch für die osmanische Zeit nur wenig Angaben machen.

Diese Typologie der osmanischen Schattentheaterbühne und ihrer improvisierten Vorstellungen ist freilich eine strukturelle Abstraktion, die in der Spielpraxis vielfachen Variationen unterworfen sein kann. Nichtsdestotrotz ist ihre Erstellung aus methodischen Gründen unumgänglich, um die Regressionsphasen der Spieltätigkeit nach 1900 kontrastieren zu können.

### 2.3. Re-Innovation und Degeneration des Karagöz-Spieltyps in den osmanischen Reichsprovinzen des Mittelmeers

War der Eindruck vom Gesamtbild der Schattentheaterpraxis auf dem osmanischen Balkan seit dem 17. und vor allem dem 18. Jahrhundert trotz der bloß punktuellen Nachweisbarkeit eher der einer kompakten Kontinuität, aufgrund der hohen Mobilität großer Populationsteile und der dichten Kommunikation, wie sie sich in den erstaunlichen Gemeinsamkeiten der oralen Literatur über die Einzelsprachen hinweg manifestiert,<sup>249</sup> so scheint die Dynamik der Entwicklungen an den Süd- und Ostküsten des Mittelmeers, z. T. über die Reichsgrenzen hinausgehend, eine andere gewesen zu sein. Für Ägypten, dem Stammland des Schattenspiels, ergibt sich nach den neueren Erkenntnissen (siehe oben) ein Entwicklungsbruch irgendwann im 18. Jh., der im Laufe des 19. Jahrhunderts jedoch in eine Re-Innovation des osmanischen Spieltyps übergeht.<sup>250</sup> Dieser Innovationsvorgang betrifft jedoch einen viel weiteren Bereich des arabischen Raums.<sup>251</sup>

Die französische Mission unter Napoleon 1798-1801 in Ägypten erwähnt in ihrem vielbändigen Werk *Description de l'Égypte* (Paris 1809 ff.) langweilige und obszöne Schattentheater Vorstellungen vor allem in griechischen Kaffeehäusern für die Osmanen aus Kostantiniyye.<sup>252</sup>

Es handelt sich demnach wahrscheinlich um das frisch importierte osmanische Schattenspiel.<sup>253</sup> Die Namensgebung des Schauspiels im weiteren Bereich des

<sup>249</sup> Puchner, *Die Folklore Südosteuropas*.

<sup>250</sup> Edward Lane, *Manners and Customs of the Modern Egyptians Written during the Years 1833-1835* [1836], reprint The Hague-London 1978, S. 336, 385-386 sieht bereits in der 1830er Jahren in Kairo Karagöz-Vorstellungen auf Türkisch. *Khayāl al zill* soll von Darwish al Quashshash (†1902) um 1870 in Kairo wiederbelebt worden sein (Kahle, «Schattenspielfiguren II», S. 188-189, ders., «Arabic Shadow Play in Medieval Egypt», S. 95-96). Anfang des 20. Jh. hatte sich sogar eine kleine Spielergilde gebildet, die 1905 vier

Meisterspieler stellte (C. Prüfer, *Ein ägyptisches Schattenspiel*, Erlangen 1906, Bde 6-7, zitiert in Gabriel Baer, *Egyptian Guilds in Modern Times*, Jerusalem 1964, S. 25, Nr. 58).

<sup>251</sup> Dazu auch Rosella Dorigo Ceccato, «Un diverso approccio al *Hayāl al-zill* nella letteratura Araba tra ottocento e novecento», *Quaderni i Studi Arabi* 5-6 (1987-88), S. 208-225.

<sup>252</sup> *Description de l'Égypte*, Paris 1809 ff., vol. 18, part II, S. 440-441.

<sup>253</sup> Diese Meinung vertreten auch K. Ze'evi D., *Producing desire: changing sexual discourse in*

Maghrib läßt auch kaum eine andere Interpretation zu. Bis um die Jahrhundertwende von 1900 wird das osmanische Schattentheater noch in Ägypten gespielt,<sup>254</sup> im Bereich von Tripolis (Libyen),<sup>255</sup> in Tunesien<sup>256</sup> und Algerien;<sup>257</sup> dort wurde es zwar schon 1843 von den Franzosen verboten,<sup>258</sup> lebte aber, wie die Reisebücher von Duchesne,<sup>259</sup> Feydeau,<sup>260</sup> Maltzan,<sup>261</sup> Piese,<sup>262</sup> Bernard<sup>263</sup> und die Memoiren von Bachetarzi<sup>264</sup> zeigen, noch bis in die Zwischenkriegszeit weiter.<sup>265</sup> In Algerien ist das Schattentheater schon in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vorhanden.<sup>266</sup> In Tunesien ist das Schattenspiel seit den letzten Dezennien des 19. Jh.s (Maltzan,<sup>267</sup> Lux,<sup>268</sup> Arène,<sup>269</sup> Fagault,<sup>270</sup> Radiot,<sup>271</sup> Quedenfeldt<sup>272</sup>) bis in die Zwischenkriegszeit (Levy,<sup>273</sup> Spies,<sup>274</sup> Maquoi<sup>275</sup>) nachgewiesen, im Bereich von

*the Ottoman Middle East, 1500-1900*, Berkeley-Los Angeles 2006, S. 131 und R. Dorigo Ceccato, «Drama in the post-classical period: a survey», R. Allen – D. S. Richards, *Arabic Literature in the Post-classical Period*, Cambridge 2006, S. 347-368, bes. 357-358, 366.

<sup>254</sup> Paul Kahle, *Zur Geschichte des arabischen Schattentheaters in Ägypten*, Leipzig 1909 (Neuarabische Volksdichtung aus Ägypten, Heft 1). Vgl. auch Mas'ud Hamdan, «Shadow Theatre, the Karagoz (Kara Gyooz) and the Texts of Ibn Daniyal (1248-1311)», Arzu Öztürkmen – Evelyn Birge Vitz (eds), *Medieval and Early Modern Performance in the Eastern Mediterranean*, Turnhout 2014, S. 287-296; der Versuch einer Kontinuitätskonstruktion stößt jedoch auf die Hindernisse der Quellenlücken und die Verschiedenheit von Figuren und Nomenklatur; das Schattentheater hat allerdings auf die neuarabische Literatur Einfluß ausgeübt (Mas'ud Hamdan, *Poetics, Politics and Protest in Arab Theatre: The Bitter Cup and the Holy Rain*, Brighton 2006; Reuven Snir, «Arabic Literature in the Twentieth Century: A Historical Functional-Dynamic Model», *Hamizrah Hehadash* 36 (1993), S. 49-80, Jacob M. Landau, *Studies in Arab Theatre and Cinema*, Philadelphia 1958).

<sup>255</sup> W. Hoenerbach, *Das nordafrikanische Schattentheater*, Mainz 1959.

<sup>256</sup> A. Maquoi, «Karakouz i el culte a la negativitat», in: *El teatre d'ombres arreu del món*, Barcelona 1984, S. 125-131.

<sup>257</sup> M. And, *Diñyada ve bizde gölge oyunu*, Ankara 1977, S. 366-368 (die Bibliographie ist nicht vollständig).

<sup>258</sup> Hoenerbach, *Das nordafrikanische Schattentheater*, S. 10.

<sup>259</sup> E.-A. Duchesne, *De la prostitution dans la ville d'Alger*, Paris 1853, S. 46-49.

<sup>260</sup> E. Feydeau, *Alger*, Paris 1862, S. 128-130.

<sup>261</sup> H. von Maltzan, *Drei Jahre im Nordwesten*

*von Afrika. Reise in Algerien und Marokko*, Leipzig 1863, S. 58-61.

<sup>262</sup> L. Piese, *Itinéraire historique et descriptif de l'Algérie*, Paris 1862, S. 58-59, ders., *Itinéraire de l'Algérie*, Paris 1882, S. 38.

<sup>263</sup> Bernard, *L'Algérie qui s'en va*, Paris 1887, S. 66-68.

<sup>264</sup> M. Bachetarzi, *Mémoires (1919-1939)*, Algier 1968, S. 424.

<sup>265</sup> Zum offiziellen Polizeiverbot auch C. Touchard – C. Lacoste, *Histoire de la gendarmerie d'Afrique*, Alger 1860, S. 227-230.

<sup>266</sup> Anonymous, «Algérie: Ombres Chinoises – Garagousse (Kara-geuz)», *L'illustration, Journal Universel* 6 (10 Jan. 1846), S. 301-302. Fürst Pückler-Muskau sieht hier 1835 schon eine Vorstellung des *Al-Quaraaqoz* und ist schockiert (A. Roth, *Le théâtre algérien de langue dialectale 1926-1954*, Paris 1967, S. 15). Vgl. auch Kahlid Amindé – Marvin Carlson, *The Theatres of Morocco, Algeria and Tunisia. Performance Traditions of the Maghreb*, Basingstoke 2012, S. 38-40.

<sup>267</sup> H. von Maltzan, *Reisen in den Regenschatten Tunis und Tripolis*, Bd. 1, Leipzig 1870, S. 225.

<sup>268</sup> Jean Lux, *Trois mois en Tunisie*, Paris 1882, S. 94-104.

<sup>269</sup> P. Arène, *Vingt jours en Tunisie*, Paris 1884, S. 155-166.

<sup>270</sup> Fagault, *Tunis et Keïmoran*, Paris 1887, S. 128-130.

<sup>271</sup> P. Radiot, *Tripolis d'Occident et Tunis*, Paris 1892, S. 286-288.

<sup>272</sup> M. Quedenfeldt, «Das türkische Schattenspiel in Maghrib (Tunis)», *Das Ausland* 63 (Stuttgart 1890), S. 904-908, 921-924.

<sup>273</sup> K. Levy, «La'bat Elhota, ein tunesisches Schattenspiel», *Festschrift P. Kahle*, Leiden 1935.

<sup>274</sup> O. Spies, «Tunesische Schattentheater», *Festschrift W. Schmidt* 1928, S. 693-702.

<sup>275</sup> Maquoi, «Karakouz i el culte a la negativitat», S. 125-127.

Tripolis (Maltzan,<sup>276</sup> Radiot,<sup>277</sup> Goldberg<sup>278</sup>) bis nach dem Zweiten Weltkrieg (Hoenerbach<sup>279</sup>). Die Übertragung des osmanischen Karagöz an die nordafrikanische Mittelmeerküste hat offenbar im späten 18. und 19. Jh. stattgefunden,<sup>280</sup> zeigt aber von Anfang an gewisse Merkmale der Regression und Dysfunktionalisierung. Karagöz war auch hier phallisch und gebrauchte sein überdimensionales Organ manchmal als Waffe gegen die Franzosen; bei der Autopsie von Hoenerbach 1955 in Tripolis fehlte dieses Element bereits völlig. Bis 1911 hatten die Vorstellungen intensiv politisch-satirische Funktion. Regressionen sind auch in der Erscheinungsform festzustellen: die Leinwand ist klein (50-70cm), von wenigen Kerzen beleuchtet, die Figuren sind nicht mehr farbig, die Vorstellung dauert bloß noch 15 Minuten und wird ohne Musikbegleitung ausgeführt; Prolog und *göstermelik* (das kunstvolle Szenarium) fehlen, im Publikum sitzen nur noch Kinder.<sup>281</sup> Doch das Gravierendste ist die Aufweichung und Assimilierung der dialektischen Stereotypfiguren, die einen inneren Auflösungsprozeß markieren: neben Karagöz und Haçivat erscheinen an Dialektfiguren nur der christliche Malteser, der Beduine, der Neger als Musikant, der Ägypter und einige andere; den brutalen Stückschluß der unilinearen Episodenreihe gibt Baba Hwaneb (funktionsgleich mit dem Tuszus Deli Bekir).<sup>282</sup> Der osmanische Karagöz hat in der Region keine tiefere Integration erfahren und die Spuren der Assimilation bleiben oberflächlich und temporär.

Der französische Konsul in Beirut von 1824-1838, Henri Guys, schreibt 1850, daß er das Schauspiel seit 40 Jahren kenne und in Nordafrika, Griechenland und Syrien gesehen habe; neben der kritisch erwähnten Obszönität, die vor einem Kinderpublikum gezeigt werde, kommt die Sprache auch auf die Satire von bedeutender Persönlichkeiten und die Parodierung historischer Ereignisse.<sup>283</sup> Detaillierte Angaben liegen auch über Syrien mit dem Zentrum Damaskus und dem Libanon vor.<sup>284</sup> Der preussische Konsul Dr. Johann Gottfried Wetzstein sieht hier 1857 in einem Damaszener Kaffeehaus das Legendenspiel um «Ferhad und Schirin» ohne jegliche vulgären Elemente.<sup>285</sup> Die *karakūzāti* sind Anfang des 20. Jahrhunderts noch während des Ramadan zu sehen und spielen jeden Abend zwei

<sup>276</sup> Maltzan, *Reisen*, S. 233-238, 243.

<sup>277</sup> Radiot, *Tripolis d'Occident et Tunis*, S. 286-288.

<sup>278</sup> H. Goldberg, *Jewish Life in Muslim Libya: Rivals and Relatives*, Chicago-London Univ. of Chicago Press 1990, S. 107.

<sup>279</sup> Hoenerbach, *Das nordafrikanische Schattentheater*.

<sup>280</sup> Georg Jacob war noch der Ansicht, daß sich das Schattenspiel in Maghrib von Anfang an von dem türkischen abgespalten habe.

<sup>281</sup> Hoenerbach, *Das nordafrikanische Schattentheater*, S. 38-42.

<sup>282</sup> Vgl. auch Puchner, *Das neugriechische Schattentheater*, S. 60.

<sup>283</sup> H. Guys, *Beyrou et le Liban*, Paris 1850, vol. 1, S. 20-21. Er vergißt auch nicht zu erwähnen, daß

das Schauspiel in Algerien abgeschafft worden sei, was nicht ganz der Wirklichkeit entspricht (vgl. wie oben). Zur aufwiegenden Propagandatätigkeit der «Garagouz»-Bühne gegen die seit 1830 existierenden französische Besetzung vgl. auch Feydau, *op. cit.*, 129. Das Polizeiverbot gegen die Schauspiele mit den von «Garagousse» erhängten französischen Soldaten erfolgte 1843 (Pieze, *Itinéraire historique*, S. 58).

<sup>284</sup> J. Griffiths, *Travels in Europe, Asia Minor and Arabia*, London 1805, S. 337; W. Kelly, *Syria and the Holy Land*, London 1844, S. 131; E. Louet, *Expédition de Syrie*, Paris 1862, S. 329; H. Guys, *Beyrou et le Liban*, vol. 1, Paris 1850, S. 20-21 etc.

<sup>285</sup> Er hat sich das Stück von einem *karakosati* (Karagöz-Spieler) auch diktieren lassen, hat

Vorstellungen, eine für Kinder und eine für Erwachsene; die Vorstellung steht deutlich bereits in einer Übergangsphase.

The presenter (*karakīzī*) would sometimes put political comments in the mouths of his characters, for which he might be arrested by the police. Some of his plays *fūṣūl* were old ones from the common repertoire, others were new ones, incorporating notable events that had taken place in Syria or incidents that he had witnessed while visiting the court in Damascus or had heard about in the coffee-houses. The presenter Abū Sulayman al-Mī'mārī was so well-known for his use of such recent news in his plays that one newspaper reporter used to attend performances in order to collect information about events in Damascus. Munīr Kayāl adds that the *mukhāyil* behind the *khayma* ("curtain", literally "tent") was assisted by a band of musicians. He manipulated the figures with great skill, using all his ten fingers; the audience would comment on the play, and the "figures" would improvise rejoinders to them and carry on conversations with them. The craft of the shadow-play presenter was so influential that he had to sign an undertaking that he would not criticize or make fun of the authorities. Kayāl claims that the old shadow plays were of a high standard and contained no obscenity, a statement that is not always supported either by the Arab historians or by Ibn Dāniyāl's own plays.<sup>286</sup>

In einem Berufslexikon von Damaskus, 1890 begonnen und 1906 abgeschlossen, figurieren die *karakūzātī* bei den Schaustellern, zusammen mit Schlangenbeschwörern, Märchenerzählern und Schauspielern im europäischen Stil.<sup>287</sup> Der erste Teil des Lexikonartikels geht auf die Spielpraxis ein:

es ins Deutsche übersetzt und es wurde von seinen Nachfahren später auch herausgegeben: J. G. Wetzstein, *Die Liebenden von Amasia, ein Damascener Schattenspiel*, niedergeschrieben, übersetzt und mit Erklärungen versehen von J. G. Wetzstein aus dem Nachlasse desselben herausgegeben von G. Jahn, Leipzig 1906.

<sup>286</sup> Die letzte Bemerkung ist von Moreh. Vgl. Munīr Kayāl, *Ramadan et ses traditions Damascènes*, Damascus n. d., S. 126-129, zitiert nach Shmuel Moreh, «The Shadow Play (*Khayāl al-ẓill*) in the Light of Arabic Literature», *Journal of Arabic Literature* 18 (1987), S. 46-61, bes. 54. Das Karagöz-Spiel dürfte hier noch bis in die Nachkriegszeit überlebt haben. Der Ethnologe Zouheir Samhouri berichtet, «how he attended some shadow plays staged by the last presenter left in Syria. This man, Abū Ṣayyāḥ, introduced himself as the "mumassel" ("mumathihil", "actor") and claimed to be the only living *karakoz* artist remaining in Syria, all his colleagues having died, leaving no pupils behind them. This kind of art was transmitted from father to son, and the sons of the last *karakoz* artist [i. e. Abū Ṣayyāḥ] had refused to follow their father and had turned instead to something more profitable and, to their minds, more respectable. Abū Ṣayyāḥ

said that he worked only when asked, or rather pressed, to give his performances. In this year (1969?) he had had an invitation from Harasta a small town about seven kilometres north of Damascus» (Originalzitat aus dem Buch Zouheir Samhouri, *The Explorer*, S. 72-75, wiedergegeben bei Moreh, «The Shadow Play», S. 54-55). Der Feldforscher sieht eine solche Vorstellung des *karakoz* und beschreibt sie folgendermaßen: «The performance takes place on a white screen behind which the shadows of cardboard puppets can be seen as a result of the light of a lamp throwing their shadows on the screen. The puppets can be made to perform various movements when the "actor" pulls the strings attached to their various limbs. The "actor" who sits behind the screen, assumes the role of as many dramatic personae as are needed in the show. Thus he has to impersonate many characters, to literally "pull the strings", to sing, in short, to run the show all on his own. / When he introduced himself to us, he asked if we had any particular show in mind for him to perform for us. We had no idea that we could choose from a repertoire that includes 366 (sic) shows corresponding to the number of days in a year» (175).

<sup>287</sup> Muḥammad Sa'īd al-Qāsimī, Jamal al-Dīn

It is the playing with images with human characteristics made from leather, and is known as khayālāt. And it is [also] called khayāl al-zill, and is varied, with each one of them [having] a special name for it. And the master of it is made busy by the owners of coffeehouses. The show is set up with a fabric screen (sinnāra min qumāsh) in the corner of the coffee-houses. Attached to the lower part of the screen is a piece of wood on a wide curtain (sitāra), and behind it he places a lamp lit with oil, and he stands behind the screen. He plays with the shadows, and performs all of it from the first in a special type of language and colloquial speech (bi-lughā wa kalām khāṣṣ). Then sometimes he is mocking, and sometimes lamenting, and sometimes singing, according to the movement of the shadows. The coffeehouses have created different types of audiences. Most of those who take pleasure at the sight of the karakūzāti are small children. They may be found some who perform the craft with speedy movements and using a beautiful voice, but if it is intended for young men and old men, they show [them] plays of it, and they recite it with a beautiful voice. The demand for this activity increases greatly in wintertime. They gather in the coffeehouses at that time, dividing into halves between the coffee brewer and the karakūzāti.<sup>288</sup>

Der Artikel schließt mit der Erklärung der Parabolik des Spiels nach der klassischen arabischen Tradition, deren Namen auch verwendet wird, obwohl zu dieser Zeit bereits *karakūzāti* üblich war.<sup>289</sup>

Damit scheint der Regressionsprozeß abgeschlossen zu sein, wenn nicht im Zuge des nationalen Folklorismus neuer Wind in die alte Tradition geblasen wird und unter anderen Vorzeichen (nationales Erbe, Tourismus) die Spieltätigkeit wieder auflebt, wie das etwa in der Türkei geschehen ist.

### 3. Das 20. Jahrhundert: Reformen und Entwicklungen (Türkei, Griechenland)

#### 3.1. Die republikanische Zeit des Nationalstaates Türkei

Die Proteste der Reisenden und Besucher der Bosphorus-Metropole bezüglich der Obszönität der Schattenspiele<sup>290</sup> fanden z. T. offene Ohren bei den

al-Qāsimī, Khalil al-‘Az̄m (al-Azem), *Dictionnaire des métiers damascains (Qāmūs al-sinā’āt al-Shāmiyya)*, 2 vols., Paris-La Haye 1960, S. 384-385 (arabischer Text), Nr. 310.

<sup>288</sup> Zitiert nach Marcus Milwright, «Shadow Plays in Late Ottoman Damascus», in: «On the Date of Paul Kahle’s Egyptian Shadow Puppets», *Muqarnas: An Annual of the Visual Culture of the Islamic World* 28 (2011), S. 43-68, Appendix 61-63.

<sup>289</sup> Milwright schließt nicht aus, daß das Land, ähnlich wie Ägypten, vielleicht eine eigene Spieltradition besitzen hat. Er führt noch einen Reisebericht für Damaskus an, von Lucien Trotignon, *L’Orient qui s’en va,*

*Égypte-Palestine-Syrie-Constantinople. Note de voyage*, Paris 1893, S. 232-333: «Dans les cafés, le soir, on donne des representations de Karagheuz ... Karagheuz est une sorte de polichinelle turc, gourmande, ivrogne, affreusement lubrique et débauchém forçant les portes des harems, rossant les gendarmes, les eunuchs et le maris, s’ébattant en mille polissonneries cyniques, en exploits amoureux et paillards, impossible à conter...», angeführt bei Brigitte Marino, «Cafés et cafetiers de Damas aux XVIIIe et XIXe siècles», *Revue du Monde Musulman et de la Méditerranée* 75-76 (1995), S. 286.

<sup>290</sup> Bald zirkulierten auch Abbildungen des phallischen Karagöz in der einschlägigen Li-

Elite-Vertretern der *tanzimat*-Reformen (ab 1839), waren diese doch an europäischen Vorbildern und Moralvorstellungen orientiert.<sup>291</sup> Die strengen Zensurbestimmungen unter Abdülaziz und Abdulhamid II., deren Herrschaft fast ein halbes Jahrhundert andauerte (1861-1909) und im Bewußtsein türkischer Historiker und dem öffentlichen Daführhalten mit dem Niedergang und Ende des Osmanischen Reiches untrennbar verknüpft ist, bezogen sich allerdings nicht sosehr auf die unverhohlene Obszönität der Schauspiele, die immerhin auch in einem religiösen und mystagogischen Rahmen stattfanden,<sup>292</sup> wie die «Vorhanggedichte» über Scheich Küsteri als Gründer des Schattenspiels am Stückbeginn mit ihrer Lichtsymbolik und der Theatermetaphorik nahelegen könnten,<sup>293</sup> sondern die politische Satire, die vor allem den Kaffeehausvorstellungen inhärent gewesen ist, und von deren Spitzen auch die Koryphäen der osmanischen Verwaltungshierarchie nicht ausgenommen waren.<sup>294</sup> Diese Funktion der politisch-aktuellen Information und der satirischen Kritik ist auch manchen reisenden Besuchern der Hohen Pforte nicht entgangen.<sup>295</sup> Palastspieler begannen gegen Jahrhundertende

teratur (z. B. bei Nicholas Martinovich, *The Turkish Theatre*, New York 1933, 2), für den die Puppenspieler selbst den Ausdruck *zekerli* oder *toramanlı Karagöz* verwenden (Daryo Mizrahi, *Diversity and Comedy in Ottoman Istanbul: the Turkish Shadow Puppet Performances*, PhD diss. Columbia University 1991, S. 22).

<sup>291</sup> Suraya Faroqhi, *Kultur und Alltag im Osmanischen Reich. Vom Mittelalter bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts*, München 1995, und Walter Puchner, «Zu Suraiya Faroqhis "Kultur und Alltag im Osmanischen Reich"», *Südost-Forschungen* 57 (1998), S. 245-257.

<sup>292</sup> Dieses Argument haben auch Metin And und andere türkische Forscher geltend gemacht (And, *A History of Theatre and Popular Entertainment in Turkey*, S. 15-18), indem sie direkt auf Ibn Dāniyāl verweisen konnten (vgl. wie oben). Doch bei nahezu allen Volkstheaterformen im euroasiatischen Raum dominiert die Somatik und die Satire.

<sup>293</sup> Ein solches «Vorhanggedicht» über die Lehrhaftigkeit des Schauspiels und die Symbolik der Leinwand, hinter der die eigentliche Wirklichkeit beginne, beim Erlöschen des Licht verschwänden auch die Schatten usw., direkt aus der arabischen Tradition übernommen (vgl. wie oben), in englischer Übersetzung bei Tietze, *The Turkish Shadow Theater*, S. 31-32.

<sup>294</sup> Vgl. And, *History of Theatre and Popular Entertainment in Turkey*, S. 39 und ders., *Genelkenli Türk Tiyatrosu*, S. 294. Zum inneren Zusammenhang von politischen und sexuellen

Normübertretungen vgl. C. Kırılı, *The Struggle over the Space: Coffeehouses of Ottoman Istanbul*, PhD diss. Binghamton Univ. 2000, S. 164-170. Karagöz als asozialer Außenseiter der Gesellschaft steht jenseits der strengen Regelungen der privaten *gender*-Beziehungen mit ihren Moralbestimmungen und der religiös fundierten Klassengesellschaft mit dem Sultan als geistigem Führer.

<sup>295</sup> Méry etwa (1855) vergleicht die Karagöz-Vorstellung mit dem Zeitungslesen, weil jegliche Neuigkeit und jeglicher Skandal in der einen oder anderen Form auf die Bühne kämen. Ein anderer Reisender, Louis Enault, ist noch ausführlicher: «In Turkey, a country governed by an absolute monarchy and a totalitarian regime, Karagöz is a character who never deceives himself or is soothed into a sense of security by shutting his eyes to the ills surrounding him. On the contrary, a *karagöz* show is a risqué-revue, as brave as a militant newspaper. No one is spared, except maybe the Sultan. Karagöz passes judgement on the Grand Vizier and sentences him to the prisons of Yedikule. His gibes prove disturbing to foreign ambassadors; he hits out at the Allied Admirals of the Black Sea fleet, and the generals of the Crimean armies at the time of the Turkish-Russian war of 1854-56» (zitiert nach U. Kömeçoğlu, *Historical and Sociological Approach to Public Space: The Case of Muslim/ Islamic Coffeehouses in Turkey*, PhD diss. Boğaziçi Univ. Istanbul 2001, S. 94-95).

Texte aufzuschreiben und zu redigieren, um sie von den größten Verstößen gegen Moralvorstellungen und schuldigem Obrigkeitsrespekt zu befreien. Diese Verschriftlichung der Improvisation erwies sich als effektiver als die Zensurstrafen,<sup>296</sup> eine Strategie, die die europäischen Aufklärer im 18. Jahrhundert schon gegen die improvisierten Formen des respektlosen und sittenwidrigen Volkstheaters in der Nachfolge der *commedia dell'arte* mit Erfolg angewendet haben ( «Hans-Wurst-Streit» ).<sup>297</sup> Der letzte Palastspieler Nazif Bey sammelte 1918 alle noch unveröffentlichten Karagöz-Texte und verschriftlichte sie; aus diesen «gereinigten» Versionen, aus denen die sexuellen Anspielungen und zarten Unanständigkeiten keineswegs fehlen, bestehen die meisten umfangreichen Textsammlungen des 20. Jahrhunderts.<sup>298</sup> Dies dürfte auch einer der Gründe sein, warum das Genre nicht als Improvisationstheater weitergeführt wurde, ein Zustand, der im wesentlichen bis in die jüngste Vergangenheit anhält.

Der Ein-Parteien-Nationalstaat der frühen Republik (1923-1945) führte diese *tanzimat*-Reformen der Purifikation mit neuem Elan und anderen Methoden weiter: das Schattenspiel war nun ein Symbol einer korrupten und rückständigen Vergangenheit, die es im modernen Nationalstaat zu überwinden galt. Im Zuge des neuen Schattentheaters, der Kinoleinwand, fanden auch technische Neuerungen statt, wie das elektrische Licht und die breitere Leinwand. Karagöz wurde zum Propagator kemalistischer Fortschrittsideologie umfunktioniert, verlor deshalb auch sein traditionelles Publikum und wurde Angelegenheit von Zeitungsredakteuren und Intellektuellen.<sup>299</sup> Schattenspieler wie Sefa und İrfan und Elitejournalisten wie Hikmet Feridan begannen Anfang der 1930er Jahre eine Modernisierung des Karagöz anzustreben in Richtung Mickey Mouse und *cartoon*, und Intellektuelle wie Mustafa Rahmi (Balaban) gründeten eine Gesellschaft der Freunde des Karagöz (Karagöz Dostları Derneği), die das Schattenspiel erneuern sollte zugunsten der ideologischen Vorstellungen des jungen Nationalstaates; der

<sup>296</sup> Zu einem solchen Fall Kudret, *Karagöz*, vol. 1, S. 38. And hat mit Recht vermerkt, daß, wenn man dem Spektakel die politisch-satirische Spitze nimmt und den gepfefferten Reiz der sexuellen Anspielungen, es zu einer «childish vacuity and meaningless farce» wird (And, *Gelenksel Türk Tiyatrosu*, op. cit., 85-86; vgl. auch seinen Artikel «Karagöz Bir Siyasal Taşlamadır», *Forum* 214 (March 1/1964), S. 15-18, wo weiteres Material zu Karagöz als politischer Satire veröffentlicht ist).

<sup>297</sup> Diese Literarisierung hat sich dann in der Theatergeschichtsschreibung fortgesetzt und mit dem Fortschrittsgedanken verbunden (vgl. Stefan Hulfeld, *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis*, Zürich 2007).

<sup>298</sup> Serdar Öztürk beschreibt diesen Prozeß im thematischen Abschnitt «The Second Period:

Controlling Content» in seiner Studie, «Karagöz Co-opted: Turkish Shadow Theatre in the Early Republic (1923-1945)», *Asian Theatre Journal* 23/2 (2006), S. 292-313, dem diese Ausführungen gross modo folgen. «In 1918, Nazif Bey the last Ottoman court puppeteer, collected unwritten *karagöz* plays to remove undesirable political comment and crude expressions. While seemingly innocuous, this step may have had more impact than all the bans and restrictions. These expurgated written plays were not the same as the improvised versions. The fixed texts with the imprimatur of the elite were, of course, held up as models for other puppeteers» (S. 298-299).

<sup>299</sup> Ein ähnlicher Vorgang des Verlusts des traditionellen Publikums gegen Ende der Zwischenkriegszeit ist auch in Griechenland zu beobachten, doch sind die Ursachen dafür nicht in



Vorsitzende der Vereinigung machte auch neue Stückvorschläge, die das Schauspiel zum «propaganda tool for Turkish modernization, which promoted reforms in language, clothing, and education» machen sollte.<sup>300</sup> In Provinz und Bosphorus-Metropole liefen die Kaffeehausspiele mit den technischen Innovationen in der üblichen Form jedoch weiter, bis 1932 die Kaffeehaus-Darbietungen unter Polizeiaufsicht gestellt wurden und 1933 der Ladenschluß mit 23h verordnet wurde. Da sich die Ansicht durchsetzte, daß die traditionellen Kaffeehäuser keine repräsentativen Versammlungsorte für die Population des neuen Nationalstaates sein könnten,<sup>301</sup> wurden die staatliche Bildungseinrichtung der «Volkshäuser» herangezogen, wo man das populäre Schattenspiel besser unter Kontrolle bringen könne.<sup>302</sup> In jedem Dorf und in jeder Stadt, wo sich «Volkshäuser» befanden, wurden Karagöz-Bühnen eingerichtet, für die neue Stücke geschrieben wurden, die Karagöz zum Propagator der staatlichen Ideologie machen sollten.<sup>303</sup> In diese

der In-Dienst-Nahme des Spektakels durch die Staatsideologie zu suchen, sondern hat andere Ursachen soziologischer und ästhetischer Art (vgl. Walter Puchner, «Greek Shadow Theatre and its Traditional Audience: a Contribution to the Research of Theatre Audience», *Théâtre d'ombres*, ed. St. Damianakos, Paris 1986, S. 199-216).

<sup>300</sup> Vgl. die luziden Ausführungen von Öztürk im Abschnitt «The Third Period: Top-Down Politicization» in «Karagöz Co-Opted», S. 299-301. So wurde der Tuzsuz Deli Bekir abgeschafft, der den gewalttätigen Janitscharen verkörperte (1826 wurde das Regiment wegen Rebellion aufgelöst, die Figur lebte im Schattentheater jedoch weiter).

<sup>301</sup> Vgl. auch die Dissertation zur Beziehung von Kaffeehaus und politischer Macht in der republikanischen Türkei 1930-1945 von Serdar Öztürk, *Cumhuriyet Türkiyesi'nde Kahvehane ve İktidar*, İstanbul 2006.

<sup>302</sup> «After 1932, the government took the initiative in bringing the theatre under fuller control by changing the location, purifying it of immoral, ill-mannered messages, and filling it with its own ideology. *Karagöz* was employed at People's houses, which the government set up in 1932 to spread its ideological principles. These were government-funded institutions that were to educate the populace, familiarizing them with reforms and new ideology. Republicanism, nationalism, statism, populism, secularism, and revolutionism were the principles of the Republic of Turkey» (Öztürk, *op. cit.*, S. 303).

<sup>303</sup> Öztürk gibt in ausführlicher Beschreibung den Stückinhalt eines solchen neuen Karagöz-Spiels wieder: «Karagöz in Ankara» (*Karagöz Ankara'da*) 1940 von İsmail Hakkı Baltacıoğlu

(*op. cit.*, S. 303-307). Hier ist die Gegensatz-Achse Karagöz-Hacıvat umgedreht: Karagöz ist der Fortschrittliche, Hacıvat mit seiner arabisch-persischen Bildungssprache fällt hinter die Sprachreform zurück (1928 lateinisches Alphabet, Reinigung des Türkischen von arabischen und persischen «Fremdwörtern»). Statt des traditionellen Figurenrepertoires gibt es nun Charlie Chaplin (Şarlo), Tarzan, Mickey Mouse, Greta Garbo und bekannte türkische Schriftsteller. Der Inhalt: «Hacıvat owns a company called Wrong Order Company but will earn a commission provided he finds a new job for Karagöz, whose career as a coffeehouse shadow puppet is finished. Hacıvat tells Karagöz that he knows all the stars working for Wrong Order, and Karagöz should talk to them to find a new job with the company [...]. These encounters form the bulk of the play. The Wrong Order Company consists of Hacıvat, a traditionally Ottoman figure, and the Western stars, representing the threats of Western culture. They are "wrong", whereas Karagöz represents the "right"» (Öztürk, *op. cit.*, S. 305). Die neue Türkei war als Säkularstaat sowohl gegen das dekadente Osmanische Reich eingestellt als auch gegen die imperialistischen Westmächte. Die Westernisierung sollte sozusagen ohne die Westler vor sich gehen (der Slogan bei Niayzi Berkes, *Batıcılık, Ulusçuluk ve Toplumsal Devrimler* (Westernization, Nationalism, and Social Revolutions), İstanbul 1965, S. 127-128). «Karagöz was the perfect character to represent this new order, because he was neither the Ottoman nor the Westerner. Karagöz plays were good for embracing this Turkish nationalistic culture. *Karagöz in Ankara* demonstrates the superiority of the

Campagne wurden auch die Kaffeehäuser eingespannt mit kleinen Lesebibliotheken, Filmvorführungen und Karagözauflührungen über Gesundheit, öffentliches Leben und wissenschaftlichen Feldanbau in der Landwirtschaft, gegen Alkoholismus und Spielleidenschaft. Nicht alle Schattenspieler folgten allerdings diesem Trend, manche Intellektuelle waren sich auch der Konsequenzen bewußt, daß dies das Ende dieser Volkstheatergattung bedeuten würde.<sup>304</sup> Die Verschriftlichung, Moralisierung und Entsatirisierung, endlich seine Ideologisierung und Institutionalisierung von staatlicher Seite, die Verfassung neuer Stücke ohne die bekannten stereotypen Figuren und die Umfunktionierung der Hauptfigur von einem anarchischen Normübertreter, der der Gesellschaft den Spiegel vorhält, zu einem Propagator der Regierungsdirektiven, hat die Spielgattung von ihrer tausendjährigen Tradition derart entfremdet, daß sie auch nach der Rückkehr in die Kaffeehäuser in der Nachkriegszeit nie wieder ihre einstige Blüte zurückgewonnen hat. Bloß Theaterhistoriker und Intellektuelle haben auf diesen Mißstand hingewiesen.

Über die Nachkriegsjahrzehnte gibt es nicht allzu viele Berichte, die eher den Mangel bedauern und von einer historischen Kuriosität sprechen.<sup>305</sup> Erst im Zuge einer neuen Rückbesinnung auf die vornationale kosmopolitische Vergangenheit, im Zuge des Primats postmodernen Körperverständnisses und einer neuen Ästhetik der offenen Horizonte, unter dem Einfluß von Folklore-Kultur und management von Tourismusattraktionen, (z. T. auch in Rivalität zum vitaleren griechischen Schattentheater),<sup>306</sup> sind in jüngster Vergangenheit bedeutende

Republican modernist» (S. 306). Die Begegnung mit Charlie Chaplin enthält auch eine Ohrfeige für diesen, an Tarzan schockiert ihn seine Nacktheit (das Argument der Natürlichkeit wird abgelehnt) und er rät ihm, zum Arzt zu gehen, Greta Garbo kann sich mit den türkischen Schönheiten nicht messen. Karagöz überzeugt auch Haçivat von der Superiorität des Fortschritts der neuen Ordnung und Hand in Hand ergehen sie sich in Hochrufen auf die Republik.

<sup>304</sup> Öztürk zitiert einen Passus aus einem Artikel von Burhan Felek 1944: «Karagöz could not be successful in the theatrical attempt of People's Houses. It is so unsuccessful that even Karagöz has lost his personality: Now he is sometimes a scientist, sometimes too clever. On the screen, he praises this and that. These are the "tortures" which Karagöz never deserves. If Karagöz goes on acting like this, he is doomed to go down more than today and to die not to come back again» (Öztürk, *op. cit.*, S. 308).

<sup>305</sup> Vgl. vor allem Gayé Petek-Salom, *Le théâtre traditionnel turc de Karagöz. Vie, survivances, actualité*, Paris 1972. Vgl. auch A. E. Uysal, «Some Specimens of wintergames in Turkey: a study based

on observations in several ethnic communities», *Makedonski Folklor* 15-16 (1975), S. 147-151: «Unfortunately, the Turkish shadow theatre, which enjoyed great popularity until about 60 years ago, can no longer compete against the cinema and TV, and therefore it is something like a historical curiosity» (S. 147-148). Damit ist freilich bloß die Symptomatik beschrieben, aber keine Diagnose der Ursachen, die in der Verschriftlichung und dem kemalistischen Dirigismus als ideologischem Mißbrauch des Schattenspiels liegt, der das Spiel von seinem Publikum entfremdet hat.

<sup>306</sup> Metin And, «Yunanliar Bizim Karagöze Nasil Sahip Ciktilar? (How Greeks claimed Ownership of Karagöz)», *Türkiyemiz* 5 (1971), S. 2-11. Es geht um eine Zurückweisung der griechischen Kontinuitätsthese zum Altertum, die während der Obristen-Diktatur 1967-1974 vor allem in Zeitungsartikeln einen besonderen Aufschwung erlebte. Die vielfältigen Beziehungen zwischen griechischem und osmanischem Schattentheater werden zu diesem Zeitpunkt vielfach auf die Frage der zeitlichen Vorgängigkeit und des geographischen Ursprungs eingeeengt.

Schritte zur Wiederbelebung der Spielgattung unternommen worden, die auch dazu geführt haben, daß das Schattentheater als zu schützendes immaterielles Kulturerbe der Türkei von der UNESCO anerkannt wurde und das Schattenspiel unter den Festmanifestationen von Istanbul als Europäischer Kulturhauptstadt 2009 zu den obersten Prioritäten gezählt hat: gleich mehrere Kongresse wurden veranstaltet, sowohl von ausländischer wie auch türkischer Seite,<sup>307</sup> Dutzende von Schattenspielaufführungen wurden veranstaltet und eine neue Generation von Schattenspielern organisiert und institutionalisiert sich seitdem. Allerdings mutet die Wiederbelebung «von oben» etwas künstlich an, da wesentliche Elemente der traditionellen Vorstellung wahrscheinlich für immer verlorengegangen sind: die Improvisation (meist liest man aus den Spielheften) und die spontanen Publikumsreaktionen (es wird nicht viel gelacht). Die fast ritualhafte Zelebration der interaktiven Kommunikation zwischen Spielern und Zuschauern läßt sich nicht von oben diktieren; ähnlich wie bei den postmodernen interkulturellen *performance*-Aufführungen gilt auch hier, daß man die soziale Funktion von Ritualen und ritualhaften Unterhaltungen nicht restaurieren und auf einmal wieder funktionsfähig machen kann. Die müssen erst wieder wachsen; und das braucht seine Zeit. Charakteristischerweise sind 2009 eine Reihe von Großpublikationen zum «türkischen» (=osmanischen) Schattentheater veröffentlicht worden,<sup>308</sup> aber der Publikumszulauf zu den Vorführungen hielt sich in Grenzen. Allerdings hat die Wissenschaft von diesem *boom* profitiert: erstmals hat sich die türkische Forschung für den griechischen Zweig der Spieltätigkeit interessiert,<sup>309</sup> die die wiederbelebte türkische an Vitalität bei weitem übertrifft, da ihre Spieltätigkeit im 20. Jahrhundert durch keine externen Lenkfaktoren unterbrochen wurde und der Folklorisierungsprozeß von einer Theatergattung, die in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts mehr Publikum vor der Leinwand versammeln konnte als alle anderen Theaterformen zusammen in Parterre und Logen, einen organischen Verlauf genommen hat, von der fraglosen und unreflektierten szenischen Praxis

<sup>307</sup> Z. B. das «Mediterranean Puppet Symposium» im Rahmen des 12. Istanbul International Puppet Festival im Museum «Istanbul Modern» im Mai 2009, und im zeitlichen Vorfeld schon das Colloque international «L'Europe des spectacles. Transformations du masque comique du théâtre antique au théâtre d'ombres / Gösterilerin Avrupasi. Antik tiyatrodan gölge oyununa komik maskeresinin dönüştürülmesi», veranstaltet vom Institut Français d'Études Anatoliennes, dem Institut Universitaire de France und der Universität von Poitiers im Hotel Pera Palas und dem Pera-Museum im Mai 2006, wo auch ein Kongreßaktenband veröffentlicht wurde: S. Basch – P. Chuvin (eds), *Pitres et Pantins. Transformations du masque comique: de l'Antiquité au théâtre d'ombres*, Paris 2007.

<sup>308</sup> Vgl. wie oben.

<sup>309</sup> Vgl. z. B. die Übersetzung der «Memoiren» (Απομνημονεύματα) von einem der bekanntesten Karagiozisspieler, Sotiris Spatharis (1960), durch Peri Efe, *Hayali Sotiris Spatharis'in anıları. Otobiyografi v Karagiozis sanatı*. Sotiris Spatharis, Çeviren ve Notlayan: Peri Efe, İstanbul 2015. Zu einer vergleichbaren Autobiographie auf türkischer Seite vgl. dies., «Looking at Karagiozis and Karagöz through the Memoirs of Sotiris Spatharis and Hayrettin Altınok», M. Morfakidis – P. Papadopoulou (eds), *Ελληνικό Θέατρο Σκιών. Αϊβλή πολιτιστική κληρονομιά (Προς τιμή του Βάλτερ Πούλνερ)*, Granada 2016, S. 115-122.

bis hin zur Musealisierung, Intellektualisierung, Verwertung in nationalistischen, touristischen und anderen Kontexten und Verwissenschaftlichung in Geschichte und Theorie, ohne daß die Aufführungspraxis erloschen wäre, die sich allerdings nun neue Aufgaben stellt wie die der Pädagogisierung der Inhalte als Kinder- und Schultheater und des Experimentierens mit der Technik, aber mit neuen Inhalten. Improvisiert wird allerdings immer noch, was auch das fundamentale Element der Vorstellung darstellt, und die Möglichkeit eröffnet, in der bloß akustischen Kommunikation durch die Leinwand hindurch eine spezifische Art von Theatertheorie aufzubauen.

### 3.2. Griechenland: Karagiozis als Volkstheater zwischen Omnipräsenz und Folklorismus

Ähnlich wie die *tanzimat*-Reformen im Osmanischen Reich setzen auch die Mutationen, die zur Hellenisierung des Karagöz-Spieltyps führen, bereits im Laufe des 19. Jahrhunderts ein;<sup>310</sup> diese Phase ist allerdings nur indirekt dokumentierbar. Die Kreation der neuen Standardfiguren, die in ihrer Multidialektizität eine Art Sprachatlas des damaligen griechischen Staatsgebietes bilden und unmittelbar gesellschaftliche Realität widerspiegeln, was sich dann in dem enormen Publikumserfolg zwischen 1900 und 1930 manifestiert, führt allerdings in die westgriechische Hafenstadt Patras um 1890. Die Loslösung vom osmanischen Spieltyp, der, wie ausgeführt, in Athen noch bis gegen 1900 gespielt wurde, dürfte stufenweise vor sich gegangen sein.<sup>311</sup> Der grundlegender Unterschied zur osmanischen Vorstellung besteht in der Tatsache, daß die phallischen Obszönitäten eliminiert sind, während das universale Hungergefühl im Vordergrund steht und sich der Sprachwitz auf Mißverständnisse anderer Art beschränkt, Kritik an der regionalen und internationalen Aktualität und Politik nicht ausgenommen.<sup>312</sup>

<sup>310</sup> Dazu nun ausführlich und quellenmäßig hervorragend dokumentiert Galanis, *O Karagkiózihs kai h istoría tou*.

<sup>311</sup> Zum Vergleich des osmanischen Karagöz mit dem griechischen Karagiozis gibt es eine Reihe von Arbeiten (in Auswahl): Stathis Damianakos (ed.), *Théâtre d'ombres. Tradition et modernité*, Paris 1986 (mit mehreren vergleichenden Studien); Aik. Mystakidu, *To théatro svión sthn Touρκία kai sthn Elláda*, Athen 1982, dies., *Oi metamorphóseis tou Karagkiózihs*, Athen 1998 (osmanische Stücke im Vergleich mit griechischen).

<sup>312</sup> Sexuelle oder fäkalische Verbalanspielungen sind selten. Sotiris Spatharis etwa berichtet in seinen «Memoiren», daß der nicht allgemein übliche Dialekttyp des Kreters zeitweise zu

solchen Witzen erhalten mußte (z. B. *pragma*, das Ding, bedeutet umgangssprachlich auch das weibliche Geschlechtsorgan, auf kretisch aber die Aussteuer, die Mitgift: die Frage des Kapetan Manusos, ob die Braut *pragma* habe, löst bei Karagiozis lachendes Erstaunen aus; gleichermaßen muß auch das Wort *kuradi*, Fäkalie, erhalten, das im kretischen Dialekt die Schafherde bezeichnet; Sotiris Spatharis, *Απομνημονεύματα και η τέχνη του Καραγκιόζη*, Athen 1960, S. 198-199). Gestische Obszönitäten, die zur reichen Gebärdensprache des Alltags gehören, sind noch seltener zu sehen, nur wenn etwa Karagiozis seinen überlangen ösenreich beweglichen Arm von hinten unter die Beine durchstreckt und derart einen Phallus imitiert (asl apotropäische Geste und Schimpfgebärde).

Den ersten Schritt stellt die sogenannte Epirotische Tradition dar. Noch vor den entscheidenden Reformen von Mimaros in Patras um 1890<sup>313</sup> und der Erfindung der beliebten Figur des vlachischen Berghirten Barba-Giorgos durch Giannis Roulias,<sup>314</sup> welche die Grundlage des enormen Erfolges des Schattentheaters in allen Bevölkerungsschichten in Griechenland von 1900-1930 ausmachen,<sup>315</sup> nach der Annexion des südlichen Epirus an Griechenland, tauchen in west- und mittelgriechischen Städten Karagiozis-Spieler auf,<sup>316</sup> die einen unterschiedlichen Spieltypus pflegen als den «anatolischen» der Hauptstadt.<sup>317</sup> Im Verein mit der Entstehungslegende der griechischen Spieltradition durch den Hebräer Jakob am Hofe Ali Paschas<sup>318</sup> entstand die These von der sogenannten epirotischen Tradition, die die erste Stufe der Assimilation des anatolischen Schauspiels an die neugriechische Tradition bilden soll:<sup>319</sup> im noch osmanischen Epirus wird offenbar im Laufe des 19. Jahrhunderts der legendäre Pascha, der Aufstand der Soulioten und der ganze Themenzyklus um existente und imaginäre Waffenführer und Helden der Revolution von 1821 auf die Bühne gebracht.<sup>320</sup> Die sogenannten

<sup>313</sup> Georgios K. Kotopoulis, *Ο Καραγκιόζης στην Πάτρα 1890–1906. Η περίπτωση του Μίμαρον*, Patras 2000; Spyros L. Vrettos, «Εισαγωγή στην ιστορία του Καραγκιόζη στην Πάτρα», *Πάτρα γενέτειρα του Καραγκιόζη*, Patras 1998.

<sup>314</sup> Zur Erfindungsgeschichte der Figur Kostas Biris, «Η λεβεντιά της Ρούμελις στο ελληνικό λαϊκό θέατρο», *Νέα Εστία* 61 (1957), S. 661-668 und in Johannes Irmscher – Marika Mineemi (eds), *Probleme der neugriechischen Literatur*, Bd. 4, Berlin 1959, S. 209-222. Zur ambivalenten Funktion der Figur und den gemischten Gefühlen, die sie beim Publikum erweckt, zwischen Spott über das hinterwäldlerische Berglertum, die Naivität und Unangepasstheit bezüglich der hauptstädtischen Sitten, und Bewunderung für die Mannhaftigkeit und Furchtlosigkeit des Rumelioten, der Verkörperung des Mannesideals der *leventia*, die als Kämpfer für den griechisch-türkischen Krieg von 1897 gebraucht werden, vgl. Puchner, *Das neugriechische Schattentheater*, S. 84-87. Vgl. neuerdings auch Vangelis Galanis, «Πάννης Ρούλιας και ο τύπος του Μπαρμπανιώργου: μια απόπειρα ιστορικής θεώρησης δύο σχεδόν παράλληλων βίων, μέσα από την προφορική παράδοση και τις γραπτές μαρτυρίες», *Parabasis* 9 (2009), S. 49-60.

<sup>315</sup> Vgl. Walter Puchner, «Greek Shadow Theatre and its Traditional Audience: a Contribution to the Research of Theatre Audience», Stathis Damianakos (ed.), *Théâtres d'ombres. Tradition et Modernité*, Paris 1986, S. 199-216.

<sup>316</sup> Walter Puchner, «Η Πρέβεζα και η ηπειρωτική παράδοση του θεάτρου σκιών», *Πρακτικά*

*του Δεύτερου Διεθνούς Συμποσίου για την Ιστορία και τον Πολιτισμό της Πρέβεζας (16-20 Σεπτεμβρίου 2009)*, Preveza 2010, S. 393-397.

<sup>317</sup> In Arta, Metsovo, Amfilochia, Grevena und Farsala, aber auch weiter südlich in Agrinio, Mesolongi und in Patras (Kostas Biris, «Καραγκιόζης. Ελληνικό λαϊκό θέατρο», *Νέα Εστία* 52 (1952), H. 604, S. 1128 ff.). Unter diesen Spielern befindet sich der genannte Rulias sowie Liakos Prevezanos, der als erster die Vorstellung «Alexander der Große und die verfluchte Schlange» mit drei neuen Figuren spielte: Alexander dem Großen, Antiochos von Makedonien und Sirene, eine Neuerung, die die erste wesentliche Bindung des anatolischen Schauspiels an die neugriechische Volkskultur bildete.

<sup>318</sup> Tzulio Kaïimis, *Η ιστορία και η τέχνη του Καραγκιόζη*, Athen 1937, S. 12. Der Spieler soll die Figur des legendären Paschas nach seinem Tod auf die Leinwand gebracht haben.

<sup>319</sup> Biris, «Καραγκιόζης», S. 1128 ff. Diese These ist von Spyros Melas («Αρχόπολις», 15. 11. 1952 und Grigoris Sifakis, *Η παραδοσιακή δραματολογία του Καραγκιόζη (πρώτη προσέγγιση)*, Athen 1984, (S. 18 f.) angezweifelt worden, weil ein solches Schauspiel nach dem gewaltsamen Tode von Ali Pascha nicht quellenkundig sei.

<sup>320</sup> Dazu vor allem auch Petros P. Kalonaros, *Η ιστορία του Καραγκιόζη*, Athen 1977. Die These scheint nicht ganz aus der Luft gegriffen zu sein, wenn man allein an die Literatur denkt, die den verhassten und abtrünnigen Pascha umgibt, und die Tatsache, daß die Schattentheatervorstel-

«heroischen» Vorstellungen, wo die lustigen Figuren rund um Karagiozis und Hatziavatis nur eine Kontrafaktor-Handlung zur ernsthaften Haupthandlung bilden, die mit dem Martyrium eines der Revolutions-Helden enden, inspiriert von der Flut von patriotischen Dramen im Laufe des 19. Jahrhunderts,<sup>321</sup> dürften demnach eine Zwischentyp im Prozeß der Hellenisierung bilden.<sup>322</sup>

Vielleicht noch wesentlicher für den Integrationsprozeß der osmanischen Vorstellung in den griechischen Kulturhorizont war jedoch die Kreation der «mythischen» Vorstellung um «Alexander den Großen und die verfluchte Schlange» («Ο Μεγαλέξαντρος και το καταραμένο φίδι»),<sup>323</sup> die als Übertragung des «Ferdinand und Schirin»-Stoffes<sup>324</sup> gleich mehrere Stränge der neugriechischen Volkstradition vereinigt: die schriftliche und mündliche Alexandersage in ihrer balkanischen Verbreitung,<sup>325</sup> das Märchen vom drachentötenden Helden (AT 300),<sup>326</sup> der neben dem Königssohn auch anonym sein kann, und das Hl. Georgslied<sup>327</sup>

lungen auf der Balkanhalbinsel von Nicht-Muslimen, nämlich Roma, Hebräern, Armeniern und Griechen gegeben werden, die sich sprachlich an das jeweilige Publikum anpassen können.

<sup>321</sup> Dazu auch S. Trumpeta, «Πρόσληψη και προσαρμογή του Θεάτρου Σκιών στον ελληνικό εθνικό πολιτισμό στα τέλη του 19ου αιώνα», *Ο Ελληνικός Κόσμος ανάμεσα στην Ανατολή και τη Δύση. Πρακτικά του Α' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών, Βερολίνο, 2-4 Οκτωβρίου 1998*, 3 Bde., Athen 1999, vol.1, S. 383-393. Zur patriotischen Dramatik Walter Puchner, «Die patriotische Dramatik im 19. Jahrhundert», *Von Herodas zu Elytis. Studien zur griechischen Literaturtradition seit der Spätantike*, Wien-Köln-Weimar 2012, S. 275-294 und wesentlich detaillierter ders., «Η Επανάσταση του '21 στην ελληνική δραματουργία», *Διάλογοι και διαλογισμοί*, Athen 2000, S. 145-238.

<sup>322</sup> Diese Vorstellungen werden mit größeren Figuren gespielt, weisen eine komplexere Episodenreihe auf, die bereits die Dramatik nachahmt, verfügen meist über ein Finale mit bengalischen Lichtern und waren beim Publikum überhaus beliebt. Zur differenten Stückstruktur und den literarischen Vorlagen vgl. Walter Puchner, «Η δραματουργία των ηρωικών παραστάσεων του ελληνικού θεάτρου σκιών. Ο Κατσαντώνης του Αντώνιου Μόλλα», *Ο μίτος της Αριάδνης*, Athen 2001, S. 365-393; Anna Stavrakopulu, «Κατσαντώνης και Καραγκιόζης: Από το λόγιο μυθιστόρημα στον μπερντέ», *Στέφανος. Τιμητική προσφορά στον Βάλτερο Πούχνερ / Stephanos. Tribute to Walter Puchner*, Athen 2007, S. 1173-1182. Zu diesen Vorstellungen auch Linda S. Myrsiades, «Nation and Class in the Karaghiozis History

Performance», *Theatre Survey* 19/1 (1978), S. 49-62; dies., «Traditional History and Reality in the View of the Karaghiozis History Performance», *Modern Greek Studies Yearbook* 1 (1985), S. 93-107; dies., «Historical Source Material for the Karaghiozis Performance», *Theatre Research International* 10/3 (1985), S. 213-225; dies. Kostas Myrsiades, *The Karaghiozis Heroic Performance in Greek Shadow Theater*, Hanover 1988.

<sup>323</sup> Ein Spieltext nun auch im Englischen zugänglich bei Linda Myrsiades, «The Alexander play in Greek shadow puppet theater», *The Chariteer* 19 (1977), S. 18 f. und die Textübersetzung von K. & L. S. Myrsiades, «M. Xanthos, The Seven Beasts and Karaghiozis», S. 20-49.

<sup>324</sup> Herbert W. Duda, *Ferhâd und Schîrîn. Die literarische Geschichte eines persischen Sagenstoffes*, Prag 1933; Emmanuel Zakhos-Papazahariou, «Les Origines et Survivances Ottomanes au Sein du Théâtre d'Ombres Grecs», *Turcica* 5 (1975), S. 32-39.

<sup>325</sup> Vgl. Puchner, *Die Folklore Südosteuropas*, S. 97.

<sup>326</sup> Minas A. Alexiadis, *Οι ελληνικές παραλλαγές για τον δρακοντοκτόνο ήρωα (Aarne-Thompson 300, 301A και 301B)*, Ioannina 1982.

<sup>327</sup> Nikolaos G. Politis, «Τα δημόδια ελληνικά άσματα περί της δρακοντοκτονίας του Αγίου Γεωργίου», *Laografia* 4 (1912/13), S. 185-235; Karl Krumbacher, *Der heilige Georg in der griechischen Überlieferung*, München 1911; J. B. Aufhauser, *Das Drachenwunder des Heiligen Georg in der griechischen und lateinischen Überlieferung*, Leipzig 1911; Wolfgang Haubrichs, *Georgslied und Georgslegende im frühen Mittelalter*, Königstein/Ts. 1980; T. Koleva, «Typologie de la fête de Saint-George chez les slaves du Sud»,

und die orthodoxe Georgs-Ikone, die die Drachentötung darstellt.<sup>328</sup> Die Episodenstruktur des Stückes kreist um das Zentralmotiv des wasserabsperrenden Drachen (eine vielköpfige Schlangenfigur mit breiter morphologischer Ausgestaltungsmöglichkeit, nach Maßgabe der Tatsache, daß der Drache in der griechischen Volksdämonologie von der byzantinischen Ikonographie der Paradiesschlange beeinflusst ist<sup>329</sup> und sowohl mit dem *Draken* als auch dem «Ungeheuer» im allgemeinen kontaminiert).<sup>330</sup>

Der Pascha läßt durch Hatzivatis ausrufen, daß derjenige, der das Ungeheuer tötet, seine Tochter zur Frau bekommt. Im Rachen des Ungeheuers verschwinden nach und nach alle Figuren des Ensembles, nur seinen Onkel Barba Giorgos warnt Karagiozis, daß er diese Schlange nicht einfach unter seinem Stiefel zerquetschen könne. Den dramatischen Höhepunkt bildet der Held Alexander, dessen Kopf schon zwischen den Bühnenzähnen des Monsters steckt, während er noch eine Hilfe-Arie an die Mutter Gottes singt, als ihm Karagiozis auf einer Leiter mit der Gießkanne zu Hilfe eilt und die Wut des Ungeheuers kühlt. Doch dann nimmt das Heldentum seinen konventionellen Lauf. Karagiozis gibt sich als Bezwiner des Ungeheurs aus und schlemmt bei der Siegesfeier im Serail. Es erscheint jedoch der richtige Held und verzeiht ihm großmütig.<sup>331</sup>

Diese meistgespielte Vorstellung bildet eine autochthone griechische Kreation, die mehrere traditionelle Quellenbereiche kombiniert, welche nicht nur der städtischen sondern auch der agrarischen Volkskultur angehören: vom Drachenmärchen und der Alexandersage bis zum Georgslied und der byzantinischen Ikonographie.<sup>332</sup>

Der neue Figurenkanon, den der Kirchensänger Dimitris Sardunis, genannt Mimaros, und andere um 1890 in Patras auf der Grundlage des osmanischen Karagöz kreiert haben,<sup>333</sup> wobei manche Dialektfiguren aus dem Komödienrepertoire des dramatischen Theaters des 19. Jahrhunderts stammen,<sup>334</sup> von wo auch

*Études balkaniques* 1977/1, S. 166-121; Georgios Spyridakis, «Saint-George dans la vie populaire», *L'Hellénisme contemporain* 6 (1952), S. 126-145; Gabriella Schubert, «Der Hl. Georg und der Georgstag auf dem Balkan», *Zeitschrift für Balkanologie* 21/1, S. (1985) 80-105.

<sup>328</sup> Thomas Raff, «Der heilige Georg als Knabenretter», *Münchener Zeitschrift für Balkanologie* 3 (1980), S. 183-196; Leopold Kretzenbacher, *Griechische Reiterheilige als Gefangenenerretter*, Wien 1983.

<sup>329</sup> Thomas M. Provatakis, *O διάβολος εις την βυζαντινήν τέχνην*, Thessaloniki 1980, S. 131-167.

<sup>330</sup> Inez Diller, «Vom Draken, einer dämonischen Figur im griechischen Volksmärchen», *Vom Menschenbild im Märchen*, Kassel 1982, S. 117-120; Michalis G. Meraklis, «Drache und Drake. Zur Herkunft einer neugriechischen Märchengestalt», *Märchenspiegel* 5/2 (1994), S. 5-8.

<sup>331</sup> Zum Motiv des falschen Drachenhelden und

seiner Beweise Leopold Schmidt, «Sichelheld und Drachenzunge», *Fabula* 1 (1958), S. 19-25; Wolfgang Hierse, *Das Ausschneiden der Drachenzunge und der Roman von Tristan*, Diss. Hannover 1969.

<sup>332</sup> Zur Symbolbedeutung dieser Vorstellung auch Zakhos Sifalekis, «Transmission et transformation d'un symbol culturel dans le théâtre d'ombres grec: le cas d'*Alexandre le Grand et le Dragon maudit*»; Damianakos, *Théâtre d'ombres*, S. 229-247.

<sup>333</sup> Zum Vergleich der osmanischen und griechischen Stücke vgl. Aikaterini Mystakidu, *Karagöz. Το Θέατρο Σκιών στην Ελλάδα και στην Τουρκία*, Athen 1982 und dies., *Οι μεταμορφώσεις του Καραγκιόζη*, Athen 1998.

<sup>334</sup> Zum Gebrauch der Regionaldialekte in der griechischen Komödie des 19. Jahrhunderts vgl. Walter Puchner, *Η γλωσσική σάτιρα στην ελληνική κωμωδία του 19ου αιώνα. Γλωσσοκεντρικές στρατηγικές του γέλιου*

manche thematischen Sujets stammen, stellt eine Art Sprachatlas der griechischen Dialektologie dar und reflektiert eine andere soziale Realität, nicht mehr in den Grenzen der traditionellen osmanischen multiethnischen *mahalle*, sondern in der Territorialität des im Laufe des 19. Jahrhunderts anwachsenden Nationalstaates Hellas. Aufgrund dieser unmittelbaren komischen (Zerr)Spiegelfunktion wird das Schattentheater zur beliebtesten Volkstheaterform zwischen 1900 und 1930.<sup>335</sup> Neben dem sexuell «entschärften» *Karagiozis*<sup>336</sup> und seinem Freund *Hatziavatis*, aus dem osmanischen Spieltyp übernommen, waren es vor allem *Barba Giorgos* aus dem gebirgigen Rumelien, unangepaßter Provinzler in der Stadt und zugleich Verkörperung des traditionellen Mannesideals, *Stavrakas*, der hasenherzige Macky Messer aus der Athener Unterwelt, *Sior Dionysios* oder *Nionios* von den Ionischen Inseln, der türkische Ordnungshüter *Dervenagas*, die Frau des Karagiozis *Aglaiia* und seine drei Söhne (*kollitiria*), die den neuen sozialen Umraum widerspiegelten; weitere Dialektfiguren sind der Hebräer, der Kreter *Kapetan Ma-*

*από τα «Κοραμιστικά» ως τον Καραγκιόζη*, Athen 2001, S. 203-390. Diese Bühnendialekte entsprechen nicht unbedingt den tatsächlich bestehenden regionalen Sprechgewohnheiten, sondern reproduzieren bloß gewisse charakteristische Merkmale, die für das Publikum Signalfunktion haben; die Tradition dieser «Theaterdialekte» wird von den Schattenspielern mehr oder weniger übernommen. Vgl. auch Walter Puchner, «Griechische Sprachsatire im bürgerlichen Zeitalter», *Von Herodas zu Elytis*, S. 295-422, bes. 348-412.

<sup>335</sup> Vgl. Walter Puchner, «Η Θέση του Καραγκιόζη στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου», *Ελληνική Θεατρολογία*, Athen 1988, S. 409-418.

<sup>336</sup> Zur Charakterisierung dieser Identifizierungsfigur des Schattentheaters seien die Worte eines der berühmtesten Spieler, Antonios Mollas, zitiert: «Er ist vollkommen der Typ des Mannes aus dem Volke. Die Hauptfigur der Schattenbühne, Witzbold, Sänger, gutes Herz, Patriot, Politiker, Etymologe, Verliebter des Schönheitswahns, während er in unvorstellbarem Grade häßlich ist. Einmal ist er reich, einmal ist er arm, einmal spielt er den Schwachkopf, einmal den Palikaren. Ein andermal führt ihn seine große Weisheit in den Wahnsinn, dann ist er naiv, dann wiederum ist er ein Betrüger und nachher beschützt er die Schwachen bis zur Aufopferung. Wo du willst, findest du ihn: im Serail, am Markt, in den Schlupfwinkeln der Verteidiger des Vaterlandes, in den Salons, in den Räuberhöhlen, auf der Straße, in Klöstern. Er wird Pascha, Sultan, Schiffbrüchiger, Soldat, Kriegsheld, Rechtsanwalt, Arzt, Diener, Koch,

Diplomat. Der erste im Kampf, bei den Prügeln, in der Liebe. Der erste im Gefängnis, der erste in der Politik, der erste beim Hoch-Rufen, der erste beim Nieder-Rufen. Er ist überall, bei allen Bürgermeistern, bei allen Abgeordneten, bei allen Ministern. Einmal dagegen, ein andermal dafür. Aber trotz aller seiner Berufe, die er wechselt, ist er niemals satt, immer hungrig. Als man einmal wollte, daß er den Sultan spiele, fragte er: "Essen die Sultane?" Er ist der vollkommene Typ des Romäers« (Walter Puchner, *Das neugriechische Schattentheater Karagiozis*, Wien 2014, S. 79). Es wird deutlich, daß Karagiozis weniger faktische als psychische Realität reflektiert. Seine Eigenschaften unterliegen einem ständigen Wechsel. Nur wenige Dinge bleiben gleich: sein Hunger, seine Untauglichkeit zu jeglicher Arbeit, obwohl er natürlich jegliche Arbeit annimmt. Aber auch sein Aussehen wechselt von Spieler zu Spieler, nur der Buckel, der riesige Kahlkopf mit der unbeschreiblichen Nase und dem funkelnden Schwarzauge ist unveränderbar. Zu seiner Unsterblichkeit und seiner Existenz als außergesellschaftliche *life force* vgl. auch Walter Puchner, «The Magic of Shadows. Small guide to Karaghizois», *Greek Shadow Theater: Light and history*, Athens 2004, S. 17-27. Zu weiteren Charakterisierungsversuchen vgl. F. H. Aigner, *Das neugriechische Schattentheater*, Graz 1963, S. 6 ff.; Kaïmis, *Η ιστορία και η τέχνη του Καραγκιόζη*, S. 4; Evgenios Spatharis, «The comic substance of Karaghizois», B. N. Sangh (ed.), *Puppet theatre around the world*, New Delhi 1960, S. 157 f.; Biris, *Καραγκιόζης*, S. 35 ff.; Spatharis, *Απομνημονεύματα*, S. 16 ff. usw.



nousos, das Muttersöhnchen *Omorfonios* mit der riesigen Nase usw. Das stereotype Bühnenbild bildet weiterhin der türkenzeitliche Serail auf der einen und die windige Hütte des Karagiozis auf der anderen Seite. Pascha und Wezir sind ernsthaft und gerechte Figuren.<sup>337</sup> Viele der Stücke sind aus dem osmanischen Repertoire übernommen, zugleich werden aber auch neue kreiert, die auch zeitgenössische Aktualität verarbeiten, wie z. B. der Komet von Halley (1911), politische Satiren gegen Mussolini und Hitler, Karagiozis als Astronaut usw.; auch moritatenartige Motive wie Blutverbrechen werden erfolgreich bearbeitet («Der Tod des Athanasopoulos» um 1930). Die zu ergreifenden Berufe werden immer vielfältiger,<sup>338</sup> auch technische Verbesserungen sind zu beobachten.<sup>339</sup> Ab 1924 erscheinen auch die gedruckten Spielheftchen auf einem Druckbogen, die allerdings für ein Improvisationstheater eine zweifelhafte Quelle darstellen.<sup>340</sup> Der zweite Weltkrieg bringt einen deutlichen Rückgang der Spieltätigkeit, die Wandlung des traditionellen Publikums durch das Vorherrschen von Kindern, Gebildeten und Touristen<sup>341</sup> sowie Film und Radio führen zu Änderungen und Experimenten (antike Tragödien und Komödien, Karagiozis als pädagogisches Vorbild, Aufgeben der traditionellen Figuren).<sup>342</sup> Heute sind die Spieler in einer eigenen Vereinigung organisiert und bespielen auch außerhalb Griechenlands Zypern,<sup>343</sup> die Bundesrepublik, USA und Australien.

<sup>337</sup> Nur in den sogenannten «heroischen» Vorstellungen um wirkliche und fiktive Anführer der griechischen Revolution von 1821 bekommen die osmanische Autoritäten feindliche Züge.

<sup>338</sup> Die wichtigsten Stücksammlungen (auch Inhaltsangaben) sind: Louis Roussel, *Karagheuz ou le Théâtre d'Ombres à Athènes*, 2 Bde., Athènes 1921; Hans Jensen, *Vulgärgriechische Schattenspieltexte*, Berlin 1954; Giorgos Ioannu, *O Karagkiózis*, 3 Bde., Athen 1970-1971; Pannagiotis Michopoulos, *Πέντε κωμωδίες και δύο ηρωικά*, Athen 1972 usw.

<sup>339</sup> Michalis Ieronymidis, *Πίσω από το μπερντέ. Ηχητικά και οπτικά τεχνάσματα στο ελληνικό θέατρο σκιών*, Athen 1998; Kostas St. Tspiras, *Ο ήχος του Καραγκιόζη. Συμβολή στη μελέτη της δημιουργίας και της εξέλιξης του ελληνικού λαϊκού Θεάτρου Σκιών*, Athen 2001.

<sup>340</sup> Außer den ersten Serien und Reihen sind die Autoren meist auch keine Karagiozisspieler mehr. Zur Bibliographie veröffentlichter Stücksammlungen und Druckheftchen Linda Myrsiades, «Karagiozis. A bibliography of primary materials», *Mantatoforos* 21 (Amsterdam 1983), S. 15-42 und Kyriakos Kassis, *Παραλογοτεχνία στην Ελλάδα 1830-1980. Λαϊκά Φυλλάδια, Ο γραφτός Καραγκιόζης*, Athen 1985, S. 29-3, 140-172, (vgl. auch Walter Puchner, *Das neugriechische Schattentheater Karagiozis*, München 1975, S. 221-236).

<sup>341</sup> Walter Puchner, «Greek Shadow Theatre and its Traditional Audience: a Contribution to the Research of Theatre Audience», Damianakos, *Théâtre d'ombres*, S. 199-216 und ders., «Le théâtre d'ombres grec et son auditoire traditionnelle», *Cahiers de Littérature Orale* 38 (1995), S. 125-143.

<sup>342</sup> Z. B. Michalis Hatzakis, *Το έντεχνο θέατρο σκιών (θεωρία και πράξη)*, Athen 1998.

<sup>343</sup> Wo sie auch auf türkische Spieler treffen (Mehmet Ortug, *Gelenksel kibris türk tiyatrosu*, Birinci 1993). Zu griechisch-zypriotischen Spielern Konstantinos G. Giangoullis, «Το “ημερολόγιο” του καραγκιοζοπαίχτη Χριστόδ. Αντωνιάδη Παφίου (1904-1987)», *Επετηρίς Κέντρου Επιστημονικών Ερευνών* 25 (Nicosia 1999), S. 367-432; ders., *Το Θέατρο Σκιών στην Κύπρο. Το Κονζλοθέατρο και η Ταχυδακτυλουργία μέσα από τα κείμενα και τις αφηγήσεις των καλλιτεχνών και τον Τύπο της εποχής (1894-2009)*, Nicosia 2009; Anthi G. Chotzakoglou, «Το θεατολόγιο του Κυπριακού Θεάτρου Σκιών και η παρουσία της Κύπρου στα έργα Ελλαδικών Καραγκιοζοπαϊκτών. Μια πρώτη προσέγγιση», *Κυπριακά Σπουδαία ΞΣΤ'* (2002), 213-246; dies., «Η παρουσία των καραγκιοζοπαϊκτών Σωτήρη και Ευγένιου Σπαθάρη στην Κύπρο: οι μαρτυρίες του Αρχείου Ν. Ιωάννου στο Μουσείο Λαϊκής Τέχνης Κύπρου», *ibid.* ΟΓ'(2009), S. 191-212; dies., «Το

Trotzdem gehört das Karagiozis-Spiel und die stereotypen Leinwandfiguren zum alltäglichen Allgemeinwissen und der empirischen Erfahrung des Mannes von der Straße, und Fernsehsendungen mit Schattenspielen wurden bis in die allerjüngste Vergangenheit ausgestrahlt. In den Nachkriegsjahren gab es praktisch keine Familie mit Kindern, welche nicht in der Nachbarschaft gemeinsam oder zuhause allein Pappfiguren ausgeschnitten und bemalt und auf der beleuchteten Leinwand ihre eigenen improvisierten Stücke zur Aufführung gebracht hätten, eine Tatsache, die in der *collective memory* der Bevölkerung noch lebendig ist und an die das pädagogische Schultheater bruchlos anknüpfen kann. Unter folkloristischen Zeichen ist das Schauspiel auch im Freien während der Sommermonate an verschiedenen touristischen Plätzen zu sehen, und eine ganze Reihe von jungen Karagiozisspielern verdient sich mit den Leinwandvorführungen seinen Lebensunterhalt.

Die Detail- und Regionalforschung zu den seit 1900 über 200 namentlich bekannten Einzelspielern verzeichnet ein bedeutendes Forschungsdefizit,<sup>344</sup> das auf die Marginalität dieser prestigearmen Tätigkeit zurückzuführen ist, den niedrigen sozialen Status der Spieler, die Verachtung der Redakteure der Provinzpresse (die vielfach die einzige Quelle darstellt) für dieses fahrende Gewerbe, obwohl das soziologische Interesse an marginalen Unterschichten seitens der Intellektuellen und der Wissenschaft bedeutend gewachsen ist. Gewisse Themen wie die Reichweite der Varianz bei der gleichen Vorstellung (ev. auch beim gleichen Spieler) können wegen der beschränkten Anzahl an historischen Dokumentationen und des Mangels an Authentizität der rezenten Spieler kaum noch untersucht werden. Reine Oralität ist zu einer schwer eruierbaren Rarität geworden.

Das griechische Schattentheater ist auch mehrfach Gegenstand von theoretischen oder theoretisierenden Untersuchungen geworden. Das betrifft vor allem soziologische Untersuchungen<sup>345</sup> zu der gesellschaftlichen Marginalschicht der Spieler mit ihren Biographien,<sup>346</sup> ihrer Lebensweise<sup>347</sup> und ihren Notizen und

θέατρο σκιών στην Κύπρο από τα αρχεία του Μουσείου Λαϊκής Τέχνης της Κύπρου: μια πρώιμη προσέγγιση», *Εθνογραφικά* 14 (2009), S. 187-200.

<sup>344</sup> Vorbildlich aufgearbeitet ist eigentlich nur die Region Thessalien (Foivos N. Vogiatzis, *Το Θέατρο Σκιών στη Θεσσαλία*, Karditsa 1995 und die Fortsetzung in *Γνώση και Γνώμη* 19, Karditsa 2006, S. 173-260).

<sup>345</sup> Ilias Petropoulos, *Υπόκοσμος και Καραγκιόζης*, Athen 1978 (1996); G. Petris, *Ο Καραγκιόζης. Δοκίμιο κοινωνιολογικό*, Athen 1986; Nikos Potamianos, «Το μικροαστικό κοινό, το λαϊκό μυθιστόρημα και ο μετασχηματισμός του Καραγκιόζη στις αρχές του 20ού αιώνα», K. Georgiadi (ed.), *Για μια επιστημονική προσέγγιση του Καραγκιόζη*, Heraklion 2015, S. 151-170.

<sup>346</sup> Vgl. das Verzeichnis namentlich bekannter Karagiozis-Spieler, Helfer, Sänger, Figurenschneider, Volksmaler, Theaterunternehmer usw. in Puchner, *Das neugriechische Schattentheater Karagiozis*, (2014), S. 173-192 mit Kurzbiographien von 145 Spielern. Die Veröffentlichungen zur Biographie von Einzelspielern haben zahlenmäßig stark zugenommen, wobei in der Nachkriegszeit auch Mischformen zwischen Marionetten- und Puppenspiel (*Fasoulis*) und sogar Theater mit lebendigen Schauspielern auftreten (z. B. Anthi Chotzakoglou, «Συστήνοντας των διεθνή Σπύρο Μοσχογιάννη, Αιγυπτιώτη καλλιτέχνη του κουνκλοθεάτρου, θεάτρου σκιών και θεάτρου», *Parabasis* 13/2 (2015), S. 221-237).

<sup>347</sup> Vgl. letzthin Vgl. letzthin Anthi Chotzakoglou, «Από τον μετρντέ στο εδώλιο: η σύλληψη

Spielheften,<sup>348</sup> die systematisch ganze Kleinregionen umfassen können,<sup>349</sup> die Statusumkehr im Humor der Hauptfigur,<sup>350</sup> seine nihilistische Weltsicht als reine *life force*<sup>351</sup> außerhalb jeglicher gesellschaftlicher Normbindungen, als Paradebeispiel für die Bachtinsche Karnevalstheorie des *mundus reversus* von Unten und Oben,<sup>352</sup> die Stückstrukturen als Anwendungsfeld der Proppschen Funktionen aus dem russischen Zaubermärchen,<sup>353</sup> z. T. mit Modifikationen,<sup>354</sup> die Untersuchung der strukturellen Antinomien im Sprachspiel der verhinderten Kommunikation,<sup>355</sup> sein Einfluß auf die Weltliteratur<sup>356</sup> usw.

Von besonderem Interesse ist die Tatsache, daß die Besonderheiten der Schattenspielformen ein lehrreiches Modell abgeben können für das Funktionieren jener besonderen Art von interaktiver Kommunikation, die der Theateraufführung überhaupt zugrundeliegt. Diese Art der symbolischen Kommunikation, in der die Zuschauer gleichwertige Partner sind und die Schauspieler abhängig von den Reaktionen, die aus dem Zuschauerraum kommen, ist in der voraufklärerischen bzw. noch nicht literarisierten Formen des Volkstheater viel deutlicher als im konventionellen Literaturtheater seit dem 18. Jh., wo sich die Rolle des Zuschauers auf die Spannungsvermittlung in Identifikationssituationen beschränkt bzw. auf den Applaus oder die Mißfallenskundgebungen, die sich im Extremfall zum Theaterskandal steigern können.<sup>357</sup> In diesen Popularformen des Theatralischen, etwa bei Shakespeare im Elisabethanischen Theater, war der

του καραγκιζοπαίχτη Μπουλντόγκ», *Parabasis* 14/2 (2016), S. 189-212.

<sup>348</sup> Vgl. nun die Übersicht über das handschriftliche Archiv von Vasileios Andrikopoulos, genannt Vasilaros (quellenkundig von 1918-1979) bei Ioanna Papageorgiou, «Ο καραγκιζοπαίχτης Βασίλαρος και η "συγγραφική" δραστηριότητά του», Georgiadi, *Για μια επιστημονική προσέγγιση τον Καραγκιζόξη*, S. 11-130.

<sup>349</sup> V. N. Vogiatzis, *Το θέατρο σκιών στη Θεσσαλία*, Athen 1995; ders., «Το θέατρο σκιών στην Θεσσαλία (Μέρος δεύτερο –συνέχεια από τον πρώτο τόμο– 1995)», *Γνώση και Γνώμη* 19 (2006), S. 173-259.

<sup>350</sup> Loring Danforth, «Humour and status reversal in Greek shadow theater», *Byzantine and Modern Greek Studies*, 2 (1976), S. 99-111, vgl. auch ders., «Tradition and change in Greek shadow theater», Stathis Damianakos (ed.), *Théâtres d'ombres: Tradition et modernité*, Paris 1986, S. 159-183.

<sup>351</sup> Walter Puchner, «Η μαγεία των σκιών: Μικρό εγχειρίδιο του Καραγκιζόξη», Ε.Λ.Ι.Α., *Ελληνικό Θέατρο Σκιών. Φιγούρες από φως και ιστορία*, Αθήνα, 2004, S. 17-27.

<sup>352</sup> G. Kiourtzakis, *Προφορική παράδοση και ομαδική δημιουργία: Το παράδειγμα του Καρα-*

*γκιζόξη*, Athen 1983 und ders., *Καρναβάλι και Καραγκιζόξης*, Athen 1985.

<sup>353</sup> Grigoris Sifakis, *Η παραδοσιακή δραματολογία του Καραγκιζόξη*, wiederabgedruckt in Georgiadi, *Για μια επιστημονική προσέγγιση τον Καραγκιζόξη*, S. 253-303 (Erstveröffentlichung als Zeitschriftenartikel 1976. Zur Anzweiflung der Möglichkeit einer solchen Kodifizierung Linda Myrsiades, «Oral Traditional Form in the Karagiozis Performance», *Ελληνικά* 36 (1985), S. 116-152.

<sup>354</sup> Vgl. das Referat von Konstantina Georgiadi bei Neogräzisten-Kongress in Moskau im April 2016.

<sup>355</sup> A. Chrysikopoulou, *Ο αντινομικός μύθος του Καραγκιζόξη*, Athen 2008.

<sup>356</sup> I. V. Tresorukova, *Karagiozis – grečeskij Petruška. Sovremennij grečeskij teatr tenej. Istoki, personaži, sjužeti, jazik*, Moskva 2016, M. Morfakidis, *Karagiozis. El teatro des ombras griego*, Granada 1999.

<sup>357</sup> Walter Puchner, *Θεωρητικά θεάτρων. Κριτικές παρατηρήσεις στις θεωρίες του θεατρικού φαινομένου. Η σημειωτική μέθοδος – Η ανθρωπολογική μέθοδος – Η φαινομενολογική μέθοδος*, Athen 2010, pass.

direkte Respons der Zuseher Teil der Vorstellung, und die beliebten Volksschauspieler des 19. Jh.s noch haben diese Augenblickskommunikation aufgegriffen und mit improvisierten *aparte* beantwortet, welche in dieser Form auch der Zensur entgangen sind. Die improvisierten Theaterform des Schattenspiels läßt diese inoffizielle Kommunikation, die sehr schwer zu dokumentieren ist, ebenso wie Begriffe von Spannung, Atmosphäre, Aura usw., besonders deutlich hervortreten,<sup>358</sup> weil die Möglichkeit des Blickkontaktes fehlt, und der Puppenspieler die akustischen Reaktionen durch die Leinwand aufnehmen muß. Da sein fahrendes oder stabiles Leinwandunternehmen als Abendunterhaltung zur Gänze auf den pekuniären Erfolg angewiesen ist, muß er den Erwartungshaltungen der Zuschauer und den Reaktionen des Publikums entgegenkommen und auf sie eingehen.<sup>359</sup>

In einer interessanten Anekdote über den bedeutenden Schattenspieler Antonis Mollas, der in der Zwischenkriegszeit in einem gutbürgerlichen Viertel Athens, in Kolonaki seine Leinwand aufgeschlagen hatte, wo nicht nur Unterschichtenpublikum zu erwarten war, sondern auch Bürgerfamilien mit Kindern und Gouvernanten usw., wird berichtet, daß er, um die jeweiligen Publikumszusammensetzung des Abends zu erfahren, zu Beginn der Vorstellung drei Arten von Witzen gemacht hat, um aus den Reaktionen das Bildungsprofil und die Erwartungshaltungen der Zuschauer zu erkennen: einen gehobenen, einen mittleren und einen groben Witz. Und danach orientierte er die Humorebene der jeweiligen Vorstellung.<sup>360</sup> Als

<sup>358</sup> Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M. 2004; dies., *Performativität. Eine Einleitung*, Bielefeld 2012.

<sup>359</sup> Puchner, *Das neugriechische Schattentheater Karagiozis*, (2014), S. 153-159 und speziell auch «Greek Shadow Theatre and Its Traditional Audience», *Damianakos, Théâtre d'ombres*, S. 199-216, da der Schattenspieler, sobald das Publikum nicht «richtig» reagiert, die ästhetischen Leitlinien seiner Produktion verliert. Das war der Fall in der Zwischenkriegszeit, als das Kinderpublikum, gebildetes Bürgerpublikum mit reservierten Reaktionen und die Touristen, die die Sprache nicht verstehen und überhaupt nicht reagieren, unter den Zuschauern zugenommen haben. Zu diesem Zeitpunkt finden sich auch die ersten Experimente mit einer größeren auswechselbaren Leinwand (für raschen Bühnenbildwechsel) und Riesenfiguren, eine Neuerung von Mollas, die sich aber nicht durchsetzen konnte. Damit aber wird die Kollektivproduktion nach den ästhetischen Leitlinien der Volkskultur der individuellen Initiative der Schattenspieler auf allen Ebenen anheimgestellt, der sich nun nicht mehr als Exekutor eines Gemeinschaftswillens fühlt, als Handwerker eines spezifischen Metiers, sondern als vollwertiger Künstler, vergleichbar

mit dem Theaterschauspieler, dem gegenüber er den Vorteil hat, daß die gesamte Produktion, von der Herstellung der Figuren bis zur Stimmmodulation der Einzelfiguren von seiner Persönlichkeit und seinem Kunstwillen abhängt, im Unterschied zum Theaterregisseur. Eine andere technische Neuerung, die sich allerdings durchgesetzt hat, waren die sogenannten «Wendehölzer» (σοῦστες), am Ende der Haltestäbe angebrachte drehbare Plättchen, die es erlaubten, die jeweilige Figur umzudrehen, so daß man sie einmal von der einen, ein andermal von der anderen Seite sehen konnte. Diese Neuerung hatte signifikante Konsequenzen für die Stückdramaturgie, weil nun eine Änderung der Sprechrichtung der Figur ermöglicht wurde (Grundregel der Bühnenkommunikation: die angesprochene Figur befindet sich jeweils im Blickfeld der Sprechfigur); dadurch konnten nun Szenen mit drei Sprechpersonen, die kommunikationsmäßig über den Dialog hinausgehen, gemeistert werden, und auch die Abgänge von der Bühne waren nicht mehr nur im Rückwärtsgang zu bewerkstelligen.

<sup>360</sup> Puchner, *Das neugriechische Schattentheater Karagiozis*, (2014), S. 117.

Ein-Mann-Theater hat der Spieler die Stillage der Vorstellung so gut in der Hand, wie kein Regisseur, der immer mit der Eigendynamik seiner Schauspieler rechnen muß, so daß die neuere Theatertheorie unterscheidet zwischen der intendierten Ebene des Regisseurentwurfs und der Probenarbeit, und der eigentlichen Vorstellung, die potenziell einen ganz anderen Verlauf nehmen kann bzw. in der Qualität der Atmosphäre vom Regieentwurf abweichen kann.<sup>361</sup> Genau das ist es aber, was manche Vorstellungen so faszinierend, einmalig und unwiederholbar macht, weil man diese Aura der Atmosphäre nicht vorausplanen, aber auch nicht allabendlich reproduzieren kann. Derart bilden sich aber die großen Erfolge.

Aus der Sicht der bilateralen interaktiven Kommunikation zwischen Bühne und Zuschauerraum, im Schattentheater getrennt durch die Leinwand, und die Gesamtproduktion in der Hand eines einzigen Spielers, ist das Publikum, vermittelt seiner akustischen Reaktionen, aktiver Mitproduzent der Aufführung. Das was in der Schattentheatervorstellung so einleuchtend und manifest ist, ist in den Formen des bürgerlichen Bildungstheaters aber mehr oder weniger verschüttet:<sup>362</sup> die Lehrfunktion des Theaters als Abendschule des guten Bürgers verbannt den Zuschauer in eine Position des aufmerksamen Schülers, der seine Lektion lernen muß, eine Attitüde, die auch in den mystagogischen Prologen des mittelarabischen Schattentheaters in religiösem Gewand nicht gefehlt hat. Diese Legitimationsstrategie der Lehrhaftigkeit, die noch in den «Vorhanggedichten» der osmanischen Tradition greifbar ist, dürfte in den Kaffeehausvorstellungen nur mehr Pflichtübung gewesen sein.<sup>363</sup> Hier geht es um Volkstheater, das seine eigenen Gesetze hat: Befriedigung der Schaulust, Lachen durch Erzeugung von Lächerlichkeit aufgrund von mangelnder Normeinhaltung (Dialektfiguren, Haçivat, somatische Deformation, Habitus-Devianz), aber auch lustvolle Demolierung und absurde Dekonstruktion der gesellschaftlichen Wirklichkeit als befreiende Affektabfuhr für eine enge und (be)drückende Realität. Und: positiver Ausgang (keine Tragik), Prügel und Gewaltanwendung als Urerlebnis schon der Kindheit, freie Sexualität zumindest in den Anspielungen und Versuchen, das Prinzip der Biophilie (Lebensfreude, Fertilität, Hochzeit als Überlebensstrategie der Kommunität), der Hauptheld ist sogar unsterblich, reines Leben, Natur ohne Kultivierung.<sup>364</sup>

In der hocharabischen Tradition eines Ibn Dāniyāl war diese Volkstheaterkomponente noch nicht so greifbar, weil die Abhängigkeit der Parodie sich auf den

<sup>361</sup> Diese Unterscheidung hat schon D. Steinbeck, *Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft*, Berlin 1970 getroffen. Zu den «signifikanten Momenten» der Abweichungen vom intendierten Aufführungsplan des Regieentwurfs siehe Jens Roselt, *Phänomenologie des Theater*, München 2008.

<sup>362</sup> Dazu auch Walter Puchner, *Μία Εισαγωγή στην Επιστήμη του Θεάτρου*, Athen 2011.

<sup>363</sup> Öztürk hält dafür, daß die religiöse Metaphorik den traditionellen Kaffeehausspielern

nicht mehr bewußt gewesen ist. «By then the function of the Curtain Poems was merely to disguise the political and sexual character of the play and to buy immunity» («Karagöz Co-Opted», S. 297).

<sup>364</sup> Zu diesen Grundcharakteristika des Volkstheaters auch Walter Puchner, *Θεωρία του λαϊκού θεάτρου. Κριτικές παρατηρήσεις στο γενετικό κώδικα της θεατρικής συμπεριφοράς του ανθρώπου*, Athen 1985, S. 11-28.

dīwān und seine Gedichtkategorien und Motivkonstellationen bezogen hat<sup>365</sup> (und man über die Vorstellungen außerhalb des Palastes nur Hypothesen vorbringen kann). Doch in der osmanischen Tradition und der sexuslosen hellenophonen Spielart sind diese Funktionen des traditionellen Volkstheaters evident und profilprägend, wo sich das Schattentheater als ein polyfunktionelles Phänomen der Überlebensstrategien der Unterschichten in Stadt und Land erweist, und Unterhaltung nicht bloß als Zeitvertreib, sondern auch als eine Art kollektiver psychischer Lachtherapie verstanden wird und Ausdruck einer positiven Lebensphilosophie, die aus der Einsicht der möglichen Abschaffung von Wirklichkeit, zumindest für den Zeitraum einer Abendvorstellung, sein kann.

<sup>365</sup> Li Guo, *The Performing Art in Medieval Islam*, S. 111-143.

STAVROULA TSOUPROU

THE UNIFICATION OF FRAGMENTS AS A TEXTUAL VERSION  
(OF A TRANSLATION): THE CASE OF *HAMLET*<sup>1</sup>

This essay revolves around the following three thematic axes: **1)** the unification of textual fragments and their consideration as a final single whole, **2)** the concept of the translated text as a palimpsest, **3)** the ethical aspect of the fragmentation of a (translated) text. Specifically, it concerns the translation of Shakespeare's *Hamlet* by Kosmas Politis, a version of which was used in the production of the play by Marietta Rialdi's «Experimental Theatre» company, in the 1971-1972 season.

**1.** In tracing the German sources of the romantic poetry and poetics of Dionysios Solomos, Giorgos Veloudis<sup>2</sup> defines «the stunning remnants» of Solomos's oeuvre, «the found (*euriskomena*) fragments of inspired and ambitious poetic conceptions and realizations of his absolute maturity» as one further reliable testimony «of the romantic character of his most mature creation». Veloudis's remarks are underpinned by the following theoretical stance: «The “fragment” (Fragment) and the “unfinished work” (*unvollendetes Werk*) are two of the most characteristic and theoretically well-grounded actualizations of European, especially German, Romanticism. The “specific difference” between the ancient and the later “fragment” lies in that the first was created independently of its creator, it is the result of tradition, whereas the second is product of the free will of its creator».<sup>3</sup> The romantic aesthetic «comprehends artistic activity as a creative process (*Prozess*)», while the soul of the romantic poet, which thirsts for unity, links psychologically-inferentially the aesthetic of the «unfinished» (*Unvollendes*) and the metaphysic of the «unending», the «infinite» (*Unendliches*). Here, after all, lies also the «root of modern theories on work in progress and “open work” (*opera aperta*)».

Staying within the historico-grammatological framework of romantic poetics, but moving towards the views relating to the *translation* of a work, we make recourse to Dimitris Polychronakis's essay entitled «Η μεταφραστική ηθική τού Ιάκωβου Πολυλά», («The translation ethic of Iakovos Polyklas»), which is included as Introduction in the publication: *Αμλέτος. Τραγωδία Σαικσπείρου*, Έμμετρος μετάφρασις: Ιακώβου Πολυλά (*Hamlet. Tragedy by Shakespeare*,

<sup>1</sup> This essay is the revised version of the paper I presented at the Hellenic Association for the Study of English (HASE) 10th International Conference *Beyond the Ruin: Investigating the Fragment in English Studies*, November 23-25, 2017, National and Kapodistrian University of Athens.

<sup>2</sup> See Γιώργος Βελουδής, *Διονύσιος Σολωμός. Ρομαντική ποίηση και ποιητική. Οι γερμανικές πηγές*, Εκδόσεις «Γνώση» [Yorgos Veloudis, *Dionysios Solomos. Romantic poetry and poetics. The German sources*, «Gnosi» Publications], 1989, p. 389-392.

<sup>3</sup> See *op. cit.*, p. 390.

Metrical translation: Iakovos Polylys). Polychronakis writes that «the concept of the translation as a work of art presupposes, like the meaning of every artwork in the Romantic period, its autonomy [...] Essentially it is a reading mentality [from Polylys's side] analogous to that of the publication of the mature, fragmentary Solomos [...]». He continues by stating that on the basis of this mentality, according to which the fragment «from a remnant becomes now a «precious remnant», which brings its own self-contained life within it,<sup>4</sup> the derivativeness of the translation acquires a critical priority and is recognized as essential in an era of crisis of the original creations [...] a crisis in which poetical expression is no longer natural, effortless, direct or subconscious, and in which indirectness has become law. This moment of separation [...] is exceptionally important for translation theory, as the separation, when it is themed as such, constitutes a truly strong model for actualizing the return to the unity. [...] The criticalness of the translation lies, in the end, in that it constitutes a projection upon the expressive possibilities of the national language, in that it ought to [...] put into effect the appropriate means so as to render the already perfect and finished original. [...] it follows that this projection [...] has within it something of the subconscious structures of the artistic creation. [...] So, it seems, Polychronakis concludes, that the translation undertaking is constituted through one ethical moment, in the Kantian sense of the term. The translation entails election [...which], in the end, contains both freedom and limitation; [...] and the value of self-limitation [...] is, as Friedrich Schlegel put it, the demonstration [...] of [the translator's] power as ethical subject».<sup>5</sup>

However, although the aforesaid can shed light on some aspects of the final version of Kosmas Politis's translation, that is, the version of the translation that was used and formed accordingly for the production staged by Marietta Rialdi's Experimental Theatre, they do not explain the director's and the translator's intentions, nor do they define them in historico-grammatological terms. Very possibly a special study would point out, on the one hand, Rialdi's «romantic» practice as director and intellectual creator in general, and, on the other, Kosmas

<sup>4</sup> For the «self-sufficiency» of the fragment in the framework of romantic poetry, see indicatively also Φρήντριχ Χαϊλντερλιν, *Υπερίων ή ο Ερημίτης στην Ελλάδα*, μτφρ. Λαυρέντιος Γκέμερεϋ, επιμ. Δήμος Μαυροομάτης, Ηριδανός, χ.χ. [Friedrich Hölderlin, *Hyperion or the Hermit in Greece*, transl. Lavrentios Gemerey, ed. Dimos Mavrommatis, Iridanos, n.d.], in the chapter included there (p. 233-276) from the *Ιστορία του Ευρωπαϊκού Πνεύματος [History of the European Spirit]* by Panayotis Kanellopoulos, referring to Friedrich Hölderlin's life and oeuvre, p. 250-251, as well as in Αλέξης Πολίτης, *Το μυθολογικό κενό*, Πόλις [Alexis

Politis, *The Mythological Void*, Polis], 2000, in the text there entitled «Διονύσιος Σολωμός, ο ποιητής» [«Dionysios Solomos, the poet»], p. 194-200 – here, p. 200.

<sup>5</sup> For the above see the publication: *Αμλέτος. Τραγωδία Σαίξπηρον*, έμμ. μτφρ. Ιακώβου Πολυλά, εισαγ. Δημήτρης Πολυχρονάκης, κριτ. παρατ., Γεώργιος Καλοσγούρος, φιλολ. επιμ. Μάρα Γιαννή, *Ιδεόγραμμα [Hamlet. Tragedy by Shakespeare]*, Metr. transl. Iakovos Polylys, introd. Dimitrios Polychronakis, crit. comm. Georgios Kalosgouros, philol. ed. Mara Yannis, Ideogramma], 2008, p. 51-54.



Politis's romantic concept of artistic creation generally.<sup>6</sup> Indeed, the extensive intertextual contact of the latter's prose oeuvre<sup>7</sup> with Shakespeare, who was characterized unreservedly and of old as a true romantic,<sup>8</sup> would be an additional confirmation in this direction. But the result of the pared down translation<sup>9</sup> should be explored also from at least two further theoretical sides: that of the discipline of Translation Studies and that of the discipline of Theatre Studies.

**2.a.** According to Maria Papadima, award-winning translator and professor-theorist of translation/translation studies, the original «ends up» as a palimpsest translated text, through the process of retranslation,<sup>10</sup> since the initial translation is followed frequently by different versions, at a later date and, usually, by other persons. This demonstrates, among other things, that the existence of a definitive diachronic translation is utopian.<sup>11</sup> Indeed, in comparison with the initial/first

<sup>6</sup> See indicatively: a) for Marietta Rialdi, the study by Grigoris Ioannidis entitled «Το θέατρο – ντοκουμέντο και οι σχέσεις του με το πρωτοποριακό ρεύμα τής Μεταπολεμικής ελληνικής σκηνής» [«The documentary theatre and its relations with the avant-garde current of the postwar Greek stage»] in the *Πρακτικά του Ε' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου Θεάτρο και Δημοκρατία [Proceedings of the 5th Panhellenic Theatrical Conference Theatre and Democracy]*, 5-8 November 2014, Athens (in press), as well as Gonda van Steen, *Stage of Emergency: Theater and Public Performance under the Greek Military Dictatorship of 1967-1974*, Oxford, Oxford University Press, 2015, especially p. 42, 139-140, and also Stavroula G. Tsouprou, «Marietta Rialdi – the enfant terrible of the theatre world during the seven-year Dictatorship [1967-1974] (and not only)» [published in the electronic periodical *ο anagnostis* 16.2 (2018)]; b) for Kosmas Politis, on the one hand, the expressed view on the classics-romantics, I suspect of the author himself, in his novel *Λεμονοδάσος [Lemon Grove]* (cited in chapter 2 of «Appendix I», p. 124-125/ n. 10 of the publication William Shakespeare, *Άμλετ. Το κείμενο της παράστασης του «Πειραματικού Θεάτρου» τής Μαριέτας Ριάλδη, 1971-1972*, μτφρ. Κοσμάς Πολίτης, επιμ.-σημ.-επίμ. Σταυρούλα Γ. Τσουπρού, Εκδόσεις Νεφέλη [William Shakespeare, *Hamlet. The text of the performance by Marietta Rialdi's «Experimental Theatre», 1971-1972*, transl. Kosmas Politis, ed.-notes-append. Stavroula G. Tsouprou, Athens, Nefeli Publications], 2014, and, on the other hand, what Kosmas Politis himself says in his interview with K. Thrakiotis, denying, however,

that he subscribed to any aesthetic dogma or school; See K. Θρακιώτης, «Πορτραίτα συγγραφέων μεταπολεμικής γενεάς: Κοσμάς Πολίτης», *Νεοελληνικά Γράμματα* [K. Thrakiotis, «Portraits of authors of the postwar generation: Kosmas Politis», *Modern Greek Letters*], 28.5.1938, p. 12, as cited in Κοσμάς Πολίτης, *Ηρώϊκα*, επιμ. Peter Mackridge, Ερμής/ Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη [Kosmas Politis, *Heroica*, ed. Peter Mackridge, Athens, Ermis/Nea Elliniki Vivliothiki], 1989, p. 202-206 passim.

<sup>7</sup> See my study entitled «Ο Σάξπηρ στον Κοσμά Πολίτη» [«Shakespeare in Kosmas Politis»], included in «Appendix I» of William Shakespeare, *Hamlet. The text*, p. 123-154.

<sup>8</sup> See also Veloudis, *Dionysios Solomos. Romantic poetry and poetics*, p. 444, at n. 158 and passim in p. 374-395.

<sup>9</sup> Concerning the cuts/omissions/additions/alterations made to the (lost) translation by Kosmas Politis see the Notes accompanying the main text in William Shakespeare, *Hamlet. The text*, mainly numbers 2, 25, 27, 30, 33, 34, 36, 37, 38, 40, 53, 54, 59, 77, 79, 88, 95, 112, 128, 142, 146, 148, 151, 152, 154, 177, 181, 182, 184, 188, 196, 197, 208, 221, 224, 230, 241, 246, 247, 252, 273, 278, 287, 288, 294, 295, 300, 302, 304, 307, 310, 315, 317, 319, 324, 328, 333, 335, 337, 338, 340.

<sup>10</sup> For this relatively recent concept in the field of translation studies rich bibliography is given in the book: Μαρία Παπαδήμα, *Τα πολλαπλά κάτοπτρα της μετάφρασης*, Νεφέλη [Maria Papadima, *The Multiple Mirrors of Translation*, Athens, Nefeli], 2012.

<sup>11</sup> See *op. cit.*, p. 16. On p. 77 M. Papadima notes: «[...] the retranslation declares in an official and irrevocable manner the end of innocence. The

translator, who «introduces» the foreign author to the readership of the target language, the retranslator seems to be imbued with «a spirit of competition which leads him to doubt with relentless regularity the translation criteria of his predecessors or his contemporaries».<sup>12</sup> Furthermore, as becomes understandable right away, the more important a (literary) work is, «the greater the translational availability it conceals within it», to quote D.N. Maronitis,<sup>13</sup> which fact explains, in combination also with some further factors, external (e.g. updating, commercial expediency) or internal (e.g. linguistic or even interpretative improvement or restoration)<sup>14</sup>, the large or comparatively larger number of retranslations it has triggered. Last, with regard to the «translation impulse», the third of the four generative causes (as these are defined and enumerated by Papadima herself)<sup>15</sup>, which, functioning individually or in combination, spark the phenomenon of retranslation, we would have had to add (the researcher deals mainly with the (re) translation of poetry, as a special convention) the case of the artist – prose-writer or poet or playwright – who translates because of an excessive «creative urge», which does not always find a way out in an original work. The poet, essayist and translator Stephanos Bekatoros<sup>16</sup> defines as exactly one such case the prose-writer and playwright, with relatively small oeuvre, Kosmas Politis, who was the translator of over 113 different titles of foreign-language works<sup>17</sup>. Among these are two titles of plays by Shakespeare (although it was rumoured that Politis had translated many more Shakespearian works<sup>18</sup>), with whose work, as noted already, the Greek author had acquired an admirable familiarity<sup>19</sup>. Thus, we come back, in a

translated text is, in contrast to the solid state of the original, one of the alternating incarnations of it, the retranslations reveal its infinite potential forms, proclaiming the protean character of the translation».

<sup>12</sup> Cited in Papadima, *op. cit.*, p. 19 from: Michel Ballard, *De Cicéron à Benjamin*. Traducteurs, traductions, réflexions, 3rd edn, Presses Universitaires de Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2007, p. 264. See also Papadima, *op. cit.*, p. 73.

<sup>13</sup> Cited in Papadima, *op. cit.*, p. 22 from: Δ. Ν. Μαρωνίτης, *Ομήρου Ιλιάς, Άγρρα* [D. N. Maronitis, *Homer's Iliad*, Agra], 2009, p. 280.

<sup>14</sup> See Papadima, *op. cit.*, p. 22-23.

<sup>15</sup> According to Maria Papadima (*op. cit.*, p. 24): «The first two concern the translation itself and specifically its imperfect nature and finite temporality, the third and the fourth the two contributors to the act of translation: on the one hand the translating subject and its urge [...] and on the other the publisher [...]».

<sup>16</sup> See Έδγαρ Άλλαν Πόε, *Αφηγήματα. Οι ιστορικές μεταφράσεις από τον Κοσμά Πολίτη*,

επιμ.-επιμ. Στέφανος Μπεκατώρος, *Ελληνικά Γράμματα* [Edgar Allan Poe, *Tales. The historical translations by Kosmas Politis*, ed.-append. Stephanos Bekatoros, Ellinika Grammata], 2006, in the Appendix there with the title: «Κοσμάς Πολίτης: Ο γνωστός και ο άγνωστος μεταφραστής του Ε.Α. Πόε. Δύο ανόμοιοι: αποκλίσεις και “συναντήσεις”» [«Kosmas Politis: The known and unknown translator of E.A. Poe. Two unlikes: deviations and “encounters”»], p. 377-460 – here, p. 390-394.

<sup>17</sup> See also Σταυρούλα Τσούπρου, «Ο μεταφραστής Κοσμάς Πολίτης» [Stravroula Tsouprou, «The translator Kosmas Politis»], *Πόρφυρας* [Porphyras] 164-165, p. 142-146.

<sup>18</sup> See William Shakespeare, *Hamlet. The text*, p. 154.

<sup>19</sup> See my relevant aforementioned study «Shakespeare in Kosmas Politis», which is included in the publication William Shakespeare, *Hamlet. The text*, *op.cit.*, p. 123-154; noted here are Shakespearian fragments of smaller or larger extent, which are found dispersed in Kosmas Politis's oeuvre as a prose-writer.

way, to that kind of «eclectic and sometimes emotional relationship which [can] link a translator with a particular poet».<sup>20</sup>

As far as the case of Shakespeare's *Hamlet* is concerned,<sup>21</sup> the retranslator Kosmas Politis, over and above his ability to read and to understand the original, found himself facing a palimpsest that consisted potentially of the different translation versions of the play which had been made in the Greek language till then.<sup>22</sup> It should be noted here that, although we are not in a position to know exactly which edition of the original Kosmas Politis used (we suspect, however, that it would have been one that most probably followed, as was usual at first, the text of the first Folio (F), that is, of the first edition of the *Complete Works* (1623) of Shakespeare, and not the text of the second Quarto (Q<sub>2</sub>) (1604, 1605), which, after the monumental study by Dover Wilson (1930 / republication Cambridge, 1969), was established as the more authentic), we can, on the other hand, quite confidently argue that Kosmas Politis did indeed work on the basis (also) of the English original. This is demonstrated also by relevant remarks made in the Notes<sup>23</sup> accompanying his translation (in the edition of the Nefeli Publishing House).

Specifically, whereas we do not know exactly when Kosmas Politis had completed his translation (most probably long before it was handed over to Marietta Rialdi in 1971 – although we cannot rule out the possibility that revisions were made to the already existing text, in view of placing it in the public arena, in this case the members of the theatre company), by the late 1960s there existed numerous translations and retranslations of *Hamlet* in the Greek language. These were by: Ioannis Pervanoglou, Dimitrios Vikelas, Iakovos Polyas, Michalis Dami-ralis, Dimitris Kotopoulos (manuscript), Angelos Vlachos, D. Kandiliotis (manuscript) Konstantinos Theotokis (manuscript), Angelos Seferiadis (manuscript), Vassilis Rotas, V. Liaskas (prose version) and Emmanouil Viketos.<sup>24</sup> Of course,

<sup>20</sup> See Papadima, *Τα πολλαπλά κάτοπτρα της μετάφρασης*, p. 40.

<sup>21</sup> Maria Papadima notes also the case of the works of Shakespeare generally as one of the two most (re)translated authors into Greek, as well as specifically the case of *Hamlet*; see Papadima, *op. cit.*, p. 79.

<sup>22</sup> See Papadima, *op. cit.*, p. 52-53, for the different behaviours of the retranslator vis-à-vis the preceding translations and p. 55-64, for the distinction of the retranslator as «passive» and «active». For the case of Kosmas Politis himself, see here below. See also what Stephanos Bekatoros says about the inaccuracies, the omissions and, more generally, the interventions as standard practice of the earlier translators, in Edgar Alan Poe, *Tales*, *op. cit.*, p. 346, 352, 438-439.

<sup>23</sup> See for example Notes 58, 135 accompanying

the translation, in William Shakespeare, *Hamlet. The text*, *op. cit.*

<sup>24</sup> The preceding synoptic record is based on: a) Αιχ. Δούκα-Καμπιτογλου, *Η παρουσία του Σαίξπηρ στον ελληνικό χώρο. Μια απόπειρα βιβλιογραφίας* [A. Douka-Kampitoglou, *The Presence of Shakespeare in Greece. An attempted bibliography*], Thessaloniki 1981; b) Κ. Γ. Κασίνης, *Διασταυρώσεις, Α΄ Μελέτες για τον 19<sup>ο</sup> και 20<sup>ο</sup> αι.*, Εκδόσεις Χατζηριζολή [K.G. Kasinis, *Cross-checks, I Studies for the 19th and 20th centuries*, ed., Hadjinikolis Publications], <sup>1</sup>1998 (Table 8, p. 90); and c) Vasso Yannakopoulou, *Norms and Habitus as Parameters in the Production of Four Greek Translations of «Hamlet»*, PhD thesis, National and Kapodistrian University of Athens – Faculty of English Studies, Athens, 2010 (Appendix 1/ Renderings

Kosmas Politis could not have known about the manuscript works<sup>25</sup>, nor did he necessarily know all the published translations. Nonetheless, he was acquainted with the translation by Dimitrios Vikelas already from the time he was writing the novel *Lemon Grove*,<sup>26</sup> while we have well-grounded suspicions that he was familiar also with that by Polylas (judging by certain related data in his own translation). Furthermore, it is very likely that he took into account the translation by E.I. Viketos, when this was published in 1965 (I.G. Vasileiou Publishing House).<sup>27</sup> As for the translation by Vassilis Rotas,<sup>28</sup> I cite the oral testimony of Io Marmarinou that Kosmas Politis did not like Rotas's translations in general. Even so, it is clear that Politis did not ignore these, which were in any case successive, as sometimes he adopts the same translation solutions as Rotas.<sup>29</sup>

**2.b.** However, it should not be forgotten that the *Hamlet* here is a «theatrical translation», that is, a translation with the particular problems posed by the drama and the peculiar difficulties of a text «which is perceived with the form of

of *Hamlet* into Greek, p. 259-261). However, each one of the above three sources of information had some omissions or even errors, as result of which I selected in the end only the verified data. Only Vasso Yannakopoulou mentions Kosmas Politis's translation, but makes the mistake of identifying it with the (later) translation by D. Kosmas (Diphros, [1985]).

<sup>25</sup> Constantinos Theotokis's translation (1916) was not published until 1977: Γουίλλιαμ Σαίξπηρ, *Ο Αμλετ* Τραγωδία σε πέντε πράξεις, Μεταφρασμένη από τον Κωνσταντίνο Θεοτόκη, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη) [William Shakespeare, *Hamlet. A Tragedy in five acts*, Translated by Constantinos Theotokis, Society for the Study of Modern Greek Culture and General Education (Founder: Moraitis School)], Athens, 1977.

<sup>26</sup> See Σταυρούλα Γ. Τσούπρου, «Ο «ανέκδοτος» Κοσμάς Πολίτης» [Stavroula G. Tsouprou, «The “unpublished” Kosmas Politis»], *Porphyras* 141 (October-December 2011), p. 251-265/ especially p. 258 and p. 264/ n. 26.

<sup>27</sup> For more bibliographical data regarding the above translations see William Shakespeare, *Hamlet. The text*, p. 157.

<sup>28</sup> We should remember here that for a number of years Rotas's translations of Shakespeare were among the most popular, if not the most popular, for theatrical producers/directors; see Tina Κροντήρη, «Η μετάφραση ως μορφή οικειοποίησης: ο Σαίξπηρ στη δημοτική του Βασίλη Ρώτα» [Tina Krontiri, «The translation as

a form of appropriation: Shakespeare in Vassilis Rotas's vernacular»] in *Η Προσαρμοστικότητα του Σαίξπηρ*, συλλογή δοκιμίων-επιμ. Tina Κροντήρη, Εκδόσεις Ergo [*The Adaptability of Shakespeare*, collection of Essays-ed. Tina Krontiri, Ergo Publications], 2005, p. 163 and n. 34 there. In all probability this popularity led also to the censure of Kosmas Politis's translation, as expressed for example in Georgios N. Carter's criticism of it as «strangely mixed with that well-known one by Vassilis Rotas»; see Γεώργιος Ν. Κάριτερ, «Σαίξπηρ, *Αμλετ*», *Νέα πολιτεία* (πρωινή εφημερίς) [Georgios N. Carter, «Shakespeare, *Hamlet*», *Nea Politeia* (morning newspaper)], 13.11.1971, p. 4 (see also the related unit in the publication William Shakespeare, *Hamlet. The text*, op. cit., p. 185). For a documented (rather) negative opinion of Vassilis Rotas's abilities as a translator, as well as his «dependencies» on/debts to earlier translators, see K. Γ. Κασίνης, *Διασταυρώσεις, Β'. Μελέτες για τον Ιθ' και Κ' Αι.*, Β' έκδοση, Εκδόσεις Χατζηγιαννολή [K.G. Kasinis, *Cross-checks, II. Studies for the 19th and 20th centuries*, Hadjinikolis Publications], 2005, p. 123-130.

<sup>29</sup> Regarding the convergences with/divergences from the works of other translators or from the original, as these are identified in the translation by Kosmas Politis, see William Shakespeare, *Hamlet. The text*, op. cit., Notes, inter alia, 5, 17, 24, 28, 44, 47, 49, 51, 57, 58, 62, 90, 94, 97, 104, 132, 133, 135, 140, 153, 157, 165, 172, 199, 206, 223, 233, 247, 256, 295 accompanying the translation.

a theatrical performance and not as a text to be read, and the discourse of which is inscribed in actors' bodies and is decoded again by these». <sup>30</sup> A theory of the theatrical translation, indeed, beyond that «it must decide whether and to what degree the dramatic text is understood as a score of the specification on stage or is given the status of autonomous literary entity», <sup>31</sup> must also confront the deliberation on the «fidelity» of the translation and here specifically on the «boundaries between translation and adaptation», <sup>32</sup> the fluidity of which had been ascertained already by Goethe <sup>33</sup>, something that refers us to the «romantic poetics» mentioned earlier here. In the opinion of Walter Puchner, «the dramatic text is only the tip of the iceberg», as its translation «is not only a linguistic endeavour but also implicates, at the level of dubbing, social and cultural, literary and theatrical parameters, which are usually more persistent issues of transference from one culture to another». <sup>34</sup>

Specifically again, Kosmas Politis's translation of the text of *Hamlet* was handed over to me by Marietta Rialdi in a total of four copies, basically the same, but which did not come into my hands at the same time, nor did they have exactly the same characteristics. Two copies, one of which is stamped moreover by the Censorship Service, were on thin tracing paper and in easily legible typescript, while the other two, of the same extent as the preceding ones (i.e. 52 typewritten pages with continuous numbering), were on thick shiny paper, albeit greyish from the spread of the ink, most probably produced by a duplicator <sup>35</sup>; in these last, some pages are printed askew and some of the end letters at the right margin are missing. In the two texts from a duplicator (from the one of these, held together by two pieces of thick wire passed through the stamped holes for the clasp file, three pages are missing towards the end of the text) and mainly in one of these (on which I relied for editing the translated text in general, since it was the first to come into my hands – whereas the other followed a few months later), in addition to the translation there were handwritten notes concerning the stage direction of the play in the theatre (for example, they suggest most probably directions of

<sup>30</sup> See Βάλτερο Πούχνεο, *Δραματολογικές Αναζητήσεις. Πέντε μελετήματα*, Καστανιώτης [Walter Puchner, *Dramaturgical Inquiries. Five studies*, Kastaniotis], 1995, in the study there entitled «Για μια θεωρία τής θεατρικής μετάφρασης» [«For a theory of theatrical translation»], p. 15-79 – here, p. 15-16.

<sup>31</sup> See *op. cit.*, p. 18.

<sup>32</sup> See *op. cit.*, p. 21-22.

<sup>33</sup> See *op. cit.*, p. 26/ n. 28, as well as p. 28.

<sup>34</sup> See *op. cit.*, p. 40. Incidentally, if we take into consideration Pavis's model (see *op. cit.*, mainly p. 30-36), which helps us to understand the special nature of the theatrical translation, we come to realize that Kosmas Politis was able to grasp «the acted word», as he had personal experience

as a theatre-goer; see William Shakespeare, *Hamlet. The text*, p. 127-129, 137-139, 142-145.

<sup>35</sup> For the use of duplicated typescripts by Kosmas Politis see also Γ. Π. Σαββίδης, «Δύο στοιχεία για ένα φιλολογικό μνημόσυνο. (Συμβολή στην υφολογική μελέτη του Κοσμά Πολίτη)» [G. P. Savvidis, «Two pieces of evidence for a literary memorial service. (Contribution to the stylistic study of Kosmas Politis)»], *Diavazo* 116 (10 April 1985), «Αφιέρωμα στον Κοσμά Πολίτη» [«Hommage to Kosmas Politis»], p. 24-27/ here, p. 26 [= Γ. Π. Σαββίδης, *Τρόπεζα πνευματική 1963-1993*, Πορεία, Αθήνα, 1994, σ. 171-176] [= G.P. Savvidis, *Intellectual Bank 1963-1993*, Poreia, Athens 1994, p. 171-176].

entrance and exit of the actors: the electrics workshop, the stalls, the toilets). There was also the numbering in red felt-tip pen of the stage images, as these would be divided in the specific production. According to the testimony of the actress and director of the production, Marietta Rialdi, the typewritten text is the very one that was handed over to her by Kosmas Politis and I treated it as such during the editing and annotating of it. Rialdi informed me that she met Politis just once, that the relationship between them was absolutely formal and professional, and that they never returned to the issue of the manuscript/typescript of the translation. On some pages of the aforesaid duplicator copy there were also crossings out in red felt-tip pen or black ink/pencil, upon smaller or larger chunks of the text, obviously indicating that the specific passages would not be included in the performance. In any case, none of the four copies had the translation in full of the Shakespearian text, which fact is apparent already from their first page. The Shakespearian text is presented in the translation with cuts, but in regular flow, and the aforesaid deletions functioned as a dramaturgical adaptation on the basis of Kosmas Politis's translation.<sup>36</sup>

Of course, the question raised here is: Who made the said cuts? Since the aforesaid duplicator copy provides certain strong relevant indications (the handwritten references on the typescript to pages of an «unknown» text, pieces of paper pasted on the verso, blank parts of pages of the typescript which are filled in by passages of the text that had previously been cut)<sup>37</sup>, we surmise that initially Kosmas Politis had delivered the translation of Shakespeare's *Hamlet* in full. Perhaps the director made upon this initial manuscript or typescript the indications for the desired cuts and perhaps Kosmas Politis came back later with a shortened translation. Nonetheless, all indications are that the original full translated text by Kosmas Politis has been irretrievably lost, as have so many of his possessions<sup>38</sup>. Thanks to Marietta Rialdi and the theatrical production, at least the abbreviated text has survived.

On the other hand, since Madame Rialdi herself remembers that her collaboration with Kosmas Politis, in regard to the specific translation, was limited to just one meeting, the cuts may have been made from the outset by her and the new abbreviated text may have been typed on her initiative. Of course, further cuts were made subsequently, so that the text of the performance is «closer knit» and «does not slacken» (expressions used by Madame Rialdi during our conversation

<sup>36</sup> In the edited text in William Shakespeare, *Hamlet. The text*, op. cit. and in its annotation, that is, the Notes accompanying it, neither the aforesaid handwritten director's notes/indications nor the excisions are pointed out systematically; however, the particular numbering relating to the transition from one stage image to the next is noted.

<sup>37</sup> See Notes 36, 59, 184, 287 accompanying the translated text in William Shakespeare, *Hamlet. The text*, op. cit.

<sup>38</sup> See: Ιώ Μαρμαρινού, *Κοσμάς Πολίτης. Ένα πορτραίτο*, Γαβριηλίδης [Ιο Μαρμαρινού, *Kosmas Politis. A Portrait*, Gavriilidis], Athens 1988, p. 26 and Ματίνα Παπούλια, «Η ζωή του Ψυχικιώτη συγγραφέα Κοσμά Πολίτη» [Matina Papoulia, «The life of the author Kosmas Politis of Psychiko»], *Periplous* 48, year 15 / Period ii, «Αφιέρωμα Κοσμάς Πολίτης» [«Homage to Kosmas Politis»], 1999, p. 64.

regarding the deletions in the typescript). This is, after all, common practice in the theatre, which has been declared repeatedly – and in writing – by the director Spyros Evangelatos, for example, in the programmes of his «Amphitheatro», in which the texts of the productions were also published.

So, under these conditions of uncertainty, it is extremely difficult to speak about the extent and, primarily, the importance (in relation to the remaining text) of the cuts that were made to the original full and, unfortunately, lost translation by Kosmas Politis, particularly if we accept that the said cuts and consequent abridgements and cobbling together were not done by the translator himself. In other words, the questions that will remain, alas, unanswered are: To what extent is the finally published text a creation of the translator only and/or what is the contribution to this of the «cutter» and «cobbler»?.<sup>39</sup>

In the typescript text that I received, to the «appearance» of which generally little attention had been paid, the punctuation marks were not always noted clearly, while other times they were omitted. Therefore, the issues that inevitably arose in the course of editing were solved ad hoc (sometimes filling in and sometimes leaving the translation as it was) and, frequently, in articulation with the punctuation of the Shakespearian original. Certainly, I avoided consciously (and generally) interventions that were not essential, giving priority to the translator's choices (even if I was not always in a position to discern whether these choices were not in fact due to the carelessness of the typist). Theatrical discourse, as oral discourse in its «practice», can or even must be characterized by a particular «anarchy», which should also be respected, as far as possible, when someone attempts to imprint it in writing. After all, we should not forget that, in the present case, the typed text was not intended for publication but for use by the actors, in order to learn their roles, which fact gives it a very different character;<sup>40</sup> since then, no one was involved with editing it as a text per se. As to the issue of the correspondence in the translated text with the lines of the original, even if this had been kept (and probably it had been, as can be seen from several points<sup>41</sup>) by Kosmas Politis, this was not the case in the typewritten text that was handed over to me.<sup>42</sup>

<sup>39</sup> As far as the work of the editor is concerned, I would have given a false image of the text I received if I restored all its missing parts and omissions; in the Notes accompanying it as annotation, only those that were considered essential for the reader's better understanding (of the existing text) are pointed out and filled in.

<sup>40</sup> With regard to what are mentioned here about either the punctuation in the typescript of the translated theatrical text, or the «orality» of the theatrical discourse («spoken» and «embodied» in Walter Puchner's words), or about the different

spellings of words and the lesser care taken of a text intended for a theatrical performance, as well as regarding what are mentioned in the Notes accompanying the translated text about the stage directions, see the «Publication Note» in William Shakespeare, *Hamlet. The text*, p. 115-122, with relevant Bibliography.

<sup>41</sup> See e.g. Note 53 from the translated text in William Shakespeare, *Hamlet. The text*, p. 85.

<sup>42</sup> For the issue of the quality of Kosmas Politis's translation, as well as for a more specific reference to whether he had the essential background

Consequently, although I am in a position to argue that Kosmas Politis's actual translation of Shakespeare's *Hamlet* was quite careful – at least no less careful than other translations – and is distinguished by aesthetic criteria and poetic disposition (if we take into account also the metrical «moments» of the translation), the version of this that has come into our hands, having undergone serious cuts, ends up widening, in one sense, the field of adaptation. The errors / the inaccuracies / the free renderings, on the one hand, and the all manner of initiatives, on the other, have brought about significant alterations, to the detriment of the original and of the «fidelity» to this, both in its letter and its spirit. In our case, these last are affected crucially, mainly by the large-scale cuts, which seem to be intensified as we move towards the end of the play.

For example, in the first scene of Act Five, apart from the omission of the first 60 lines (as well as of several other lines in between), the typist and/or (the) director has cobbled together in six lines, delivered by Hamlet, different successive points of his previous speeches, thus creating a new micro-text in relation to the Shakespearean original. Furthermore, the intervention of the director (I distinguish it here from the intervention of the typist, which too is responsible for the such makeshift and, in the end, disorientating record) is very drastic in the second and last scene of the Fifth and final Act of the play. Here, apart from extensive cuts (which, by the way, create more confusions of meaning and make it difficult to follow),<sup>43</sup> misplacements and interpolations of lines and stage directions have also been made, in order to serve the design of the specific production by the Experimental Theatre. Of course, we may say that there is nothing unusual about that; theatrical practice imposes diverse changes of this kind and applies them to the original text.

However, when Walter Puchner, writing about translations of ancient Greek drama, speaks of texts which, «in any translation, are, to a greater or lesser degree,

for a scholar translator, I refer, on the one hand, to the «Publication Note», as well as to Chapter 2 of «Appendix I», entitled «Shakespeare in Kosmas Politis», and, on the other, to the special Unit in Appendix II in William Shakespeare, *Hamlet. The text*. In any case, a critique of the accuracy/fidelity and the correctness of Kosmas Politis's translation would undoubtedly demand research with scientific tools of a different kind. As far as the publication William Shakespeare, *Hamlet. The text*, op. cit. is concerned, it did not aspire (nor could it securely, since the retranslated text has not survived intact) to check (systematically) either the direct or the (even less so) indirect (that is, via other translators) relations of Kosmas Politis's work with the work of the (re)translators who preceded him. Last, we should consider as given the enormous inherent

difficulty of translating a text by Shakespeare, as the translations of Shakespeare hold first place with regard to the questions/problems, either of a theoretical or of a specific practical nature, they raise; see also Σταυρούλα Γ. Τσούπρου, «Ο Κοσμάς Πολίτης μεταφράζει Σαίξπηρ» [Stavroula G. Tsouprou, «Kosmas Politis translates Shakespeare»], Paper delivered at the 4th Meeting of Greek-speaking Translatologists, 23-25 May 2013, Organizer: Translation Section of the Department of French Language and Philology- AUTH passim; a version of this study is published in the περ. *Οδός Πανός*, 170 (Απρίλιος-Ιούνιος 2016), σ. 121-133 [periodical *Odos Panos* 170 (April - June 2016), p. 121-133].

<sup>43</sup> See e.g. William Shakespeare, *Hamlet. The text*, at n. 324, p. 109, as well as at nn. 304, 307, p. 107 for the first scene of the fifth and final Act.



in a more or less 'honest' manner, compromises, defeats, sins, if you like»; and, furthermore, when he states that «these translations, even the most inspired and ambitious, are of necessity humble remains [...] of an emblematic greatness»,<sup>44</sup> what could one dare to say about the specific translation of Shakespeare's *Hamlet* by Kosmas Politis, as this was salvaged and used for the Experimental Theatre production? And so we come to the issue of the ethical side of the fragmentation of a (translated) text.

**3.a.** Before we look at how the Experimental Theatre's production was received and consequently the criticism made of its choices, we should take into account the approach to the play and the objective of the production, as designed by the director, who also played the leading role, Marietta Rialdi: these were set out clearly in the programme that accompanied the production.

«We have to keep the audience's interest alive, so as to avoid the number one mortal enemy of a classic play: boredom.

We have to renew interest in the classic plays, find the cause and the reasons why they have remained classic, we have to speak their words and not recite their roles. [...] Today's audience has very little interest in Hamlet's problem, unless it identifies it with something it feels is oppressing today's world, its own world» the director wrote in the programme. She then went on to present her own interpretation of the play, undoubtedly influenced (if not largely dictated) by the «pervasive atmosphere»; we should not forget that the year is 1971, under the regime of the Colonels' Dictatorship.

«With *Hamlet*, Shakespeare made the most wonderful and flattering portrait of youth. In the person of Hamlet he sings the praises of the young worldwide, who make no concession to instigators with vested interests».

«[...] Countless studies have been written on Hamlet's personality. They wonder about his madness, they analyse his character, they make him complicated and after they have dealt with him on the dissection table, they take away from him whatever life and truth. They shroud him in mystery, they alienate him from every natural reaction small and everyday, and they attribute to him only ponderous cerebral actions. Thus they place him in the freezer and, awestruck, they draw forth his frozen body, to return it to the icebox even deader and more rigid.

No. Such a Hamlet, stylized and far removed from contemporary truth did not interest us.

In the person of Hamlet I interpret the revolution of every young person of our time against violence. Violence crushes Hamlet.

Unconventional, impetuous, sensitive, he will shout out to the courtiers the truth. But because every logical man avoids the truth, when this can bring him into a difficult position, they call Hamlet mad or say that he pretends to be mad.

<sup>44</sup> See Puchner, *Dramaturgical Inquiries*, p. 65.

I don't see him as either complex or charming, but just as an ordinary youth of today, who takes a stance against violence with his own means.

Hamlet, with his own means, corrupts the establishment. Without any heroism –he is clearly an antihero– he upsets the machinery of state in Denmark, which is rotten and on the throne of which sits a bloody dictator.

[...] That warm breath of the poet is what we wanted to bring back, which is why we have decoded the text. With my actors, I went ahead, step by step in the dark. We did not want the familiar clichés, the stereotypes ... on how role A or role B was played. We have carried out, in a way, the work of a restorer, we took away the plaster from the wall-painting and we found an image which we do not know whom it will fit ...

[...] That is why *Hamlet* is always modern and we find the personae long before, moving on the same tracks: Agamemnon and his murderer Aegisthus, who takes Clytaemnestra into his bed, while Electra lies in wait without making a decision, until Orestes comes and, at his sister's urging, kills their mother.

These great playwrights, Sophocles and Shakespeare, like so many others too, spoke in their works about violence that cannot be ended except by violent acts. They became classic, they remained in eternity, always timely, because however much they were admired they did not convince anyone with their voice and the violence continues ...»<sup>45</sup>

**3.b.** So, did the Experimental Theatre's production succeeded in transmitting its message? The critics were divided. However, as far as what concerns us here, we should look at what role the cuts and the consequent unification of the fragments played in the production and at how they were perceived. Some of the reviewers made no comment on the issue (e.g. Babis Klaras, Georgios N. Carter), others seem to have found it positive as an endeavour (e.g. Irene Kalkani), some were rather neutral (e.g. Angelos Doxas), while others, such as Costas Georgopoulos, were negative.<sup>46</sup>

«However, exciting as it is to hunt this man “for all seasons” within the texts, the moment comes when you discover that *Hamlet* is theatre», writes Irene Kalkani. «And that is why the director, not the scholar, holds its secret. That is why I was interested in how this truly experimental theatre of Rialdi would interpret *Hamlet* [...] The performance did not refute me. It was “one” interpretation of *Hamlet*. The fruit of one study and of one quest. [...] And although the performance is dominated by the central figure, it manages to keep the most important thing: namely the image, rich and diverse in its gloominess, of an entire world at its evil hour. Within the scope of the experiences we are offered, the specific incidents, because they pass through the process of a youthful, uncompromising and profoundly honest conscience, acquire a panhuman magnitude. The production

<sup>45</sup> For the full text of the theatre programme see William Shakespeare, *Hamlet. The text*, p. 161-165.

<sup>46</sup> For what are cited below see William Shakespeare, *Hamlet. The text*, p. 171-185.

was able to present this upward course thanks to the insistence of the director –Rialdi– on that which has functional meaning and also thanks to the systematic excision of every advantageous element, every external, “spectacular” act which could distract one’s attention. (Even the sword-fights are stylized in a pantomime.) [...] And this strict, almost stylized orchestration, avoiding distraction and condensing the action each time to its dramatic nucleus, at once liberates and concentrates the drama, it gives it the vigour and the thrust of a contemporary tale that concerns us directly».

In Angelos Doxas’s review (in which, nevertheless, some significant inaccuracies as well as erroneous expressions are observed), the following are noted (perhaps with a discreet censure) about the otherwise original and most praiseworthy work that has been done for «this new production of *Hamlet*». «Postwar directors have benefitted in such a way that they present *Hamlet* with various variations or under-scorings which are also facilitated by the fact that the play must be played with cuts. The original is five-act and lasts six hours. Modern plays are three-act. [...] In the performance the day before yesterday *Hamlet* was given in a one-act form, two hours and twenty minutes long. But, however many liberties can be taken for these reasons for variations (or even ideological adaptations), some scenes, which are written we could say with Shakespeare’s soul, cannot be overlooked, such as Hamlet’s dialogues with the ghost, Ophelia, his mother, the grave-digger, Horatio, his words at the players’ performance or at the final duel to the death (which was given with silent symbolic slow motion in the performance two nights ago)».

Costas Georgousopoulos, in his severe and quite sarcastic review, after first pointing out a series of contradictions and unfulfilled intentions which he identified in the course of the performance, due, among other things, *also* to the cuts, and after conceding that it is permissible to cut a long text,<sup>47</sup> provided «we know what to cut and why», writes the following: «When we cut Shakespeare, we do so to shorten the work to the limits of our jet-propelled age of hurriedness, and to relieve it of the burden of a discourse bound with the sense of its time. We do not cut it according to the Hollywood system. §Shakespeare is a romantic, he is a Christian. And so is Hamlet. Yet Madame Rialdi has removed the basic scene of the play, then when Hamlet, certain of his uncle’s guilt, does not kill him, because he, fallen on his knees, confesses his crime in his prayer. How can we undermine in this way an era and a theatrical personality and a theatrical persona? With the scenarios and the cuts, who knows, it won’t be long before someone will present to us Claudius as ... tyrannicide and Hamlet as usurper. Shakespeare is not *disjecta membra* for a collage». Further on in his review, Georgousopoulos pointed out with examples that the director had not succeeded in giving an

<sup>47</sup> In the common experience there is a large series of theatrical and cinematographic productions, in reality their overwhelming majority, in

which the text of Shakespeare’s *Hamlet* has been cut and indeed significantly.

integrated presentation of any of the possible interpretations of the play, here too because of, among other things, the drastic cuts. «Within the limits of respect for the text, the tragedy, of course, allows many interpretations, even one-sided ones. Madame Rialdi, however, did not follow any. §She did not see the political foundation (Brecht's view) because if she did she would not have removed from the text the missions to the king of Norway and to England, and she would not have left Fortinbras mute in the finale. §The popular side of the political issue, which the grave-diggers represent, she has mutilated. She presented just one, who simply laughed bestially. §She did not see the rottenness of the state and the bureaucratic background (Polish view – 1956) because if she did she would not have removed the scene with Polonius and the spy sent to France, in which espionage is grounded also theoretically. Moreover, the systematic, official and unofficial, eavesdroppers of the play did not make their “science” felt on stage. They were somewhere behind the scenes. The audience should see them; then the threat functions correctly. §She did not see violence as background (Peter Brook's view) – even though this is proclaimed in the programme – because if she did she would not have removed the horrible and monstrous version of the murder by the ghost, and she would not have staged the final slaughter as a pantomimic dance».

So, according to some authoritative theatre critics, the ethics of the individually and socially beneficial modernizing of an artistic message, as we saw it expressed by the director, comes into conflict with the ethics of keeping the particular and irreplaceable pulse of a specific work; the beats that will be removed or added should not affect its own original melody.

After all the above, how can the version of *Hamlet* discussed here be evaluated?

As far as the Experimental Theatre's production is concerned, it was ascertained that opinions differed. As far as the publication of the translation is concerned, however, the condition is different, as are the possible benefits.

The reasons why the publication was made were, first of all, of two kinds. First, reasons of theatrical interest, in the sense that this is the text of a production that was performed during the Dictatorship and had been a hit with the public<sup>48</sup>. Second, reasons of philological and literary interest, since the said translation was made by the most poetic – in the view of respected critics – prose-writer of the famous 1930s Generation, Kosmas Politis. (It is evident, for example, in the albeit shortened text we received, that Kosmas Politis – and this perhaps gives an additional cognitive nuance to the prose-writer's «poeticism» – made scrupulous and sometimes successful efforts to keep the rhyme endings wherever they existed and the correspondence there with the number of lines of Shakespeare's text, while he paid analogous attention, wherever possible, to the alliterations and to the puns;

<sup>48</sup> See also the review by Walter Puchner, «Ο Αμλετ του Κοσμά Πολίτη», εφημ. *Η Αυγή* / ένθετο *Αναγνώσεις* [«The *Hamlet* of Kosmas

Politis», newspaper *Avgi*/ supplement *Anagnoseis*], 762 (18 June 2017), p. 2-3.

the solutions he proposes are, in most cases, original and, at least for the alliterations, refer us to Gregorios Xenopoulos's comments relating to the «alliterations» in Kosmas Politis's own unpublished play, *Women of Corinth*<sup>49</sup>. In fact, the reader has available a larger part of the translated text than that which was finally heard in the Experimental Theatre's performance.<sup>50</sup>

During my research, I asked myself whether this translation by Kosmas Politis, after the cuts and the adaptation, in the widest sense, that it underwent, could be understood as a fragment, as a part which «carries within it and preserves the infinite whole of the Art from which it was detached», on the precondition, of course, that the translation is considered as an (autonomous) artwork.<sup>51</sup> Whether, that is, it could be a «precious remnant» of this particular author's art of translation and of writing in general. The answer must probably be negative, as this fragment is not entirely a creation of the author himself but of another person or persons too (typist, director) and of another circumstance. Nonetheless, the translation creation in small scale, in the scale, or in the «remnant» if you like, of the word and the phrase, remains as an ethical and linguistic value. There, where the intervention of the adaptation is minimized and often nullified. In this scale Kosmas Politis's contribution to helping the Greek readership/audience to get to know the world of *Hamlet* exists and claims its rightful place among the other translations.

<sup>49</sup> See what is said about this issue in Note 10 from the translated text, in William Shakespeare, *Hamlet. The text*.

<sup>50</sup> For more on the above see the «Publication Note» of William Shakespeare, *Hamlet. The text*, p. 115.

<sup>51</sup> For what is written here see the Introduction by Dimitris Polychronakis, entitled «Η μεταφραστική ηθική του Ιάκωβου Πολυλά» [«The translation ethic of Iakovos Polyas»], in *Hamlet. Tragedy by Shakespeare*, p. 51-52.



ANNA POUPOU

## THE POETICS OF SPACE IN THE NEW WAVE OF CONTEMPORARY GREEK CINEMA

The last decade, during the financial, social and political crisis in Greece, has been one of the most prolific periods for Greek cinema. This new cinema that emerged in the first years of the crisis was obliged to reinvent itself with innovative ways of financing and promotion, producing new representations of Greece in films with disturbing, «weird» narratives that led to success in the festival circuit, exploiting at the same time a global interest in the Greek financial crisis and its wider implications. Today, several years after its first outburst in 2009, the discussion about the «Greek New Wave» or «Weird Wave» – a distinctive group of art-house films from a young generation of artists that share common characteristics– continues.<sup>1</sup> It is too soon to determine whether this cinema will retain an important place in Greek film history or if it will be considered an ephemeral wave constructed by festival programmers and film critics; but it is certain that the iconography of these films bears witness to the urban, architectural and social transformations during the years of the crisis, as a cinematic representation of spaces that matter.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Apart from the film reviews and journalistic articles that appear from the first year of this blooming after the award of *Kynodontas/Dogtooth* (Yorgos Lanthimos, 2009) at the Cannes Film Festival, an important factor for the establishment of this New Wave is the sharp increase in academic studies that focus on recent Greek cinema, such as Dimitris Papanikolaou «Κάτι τρέχει με την οικογένεια»/«Greek Family, Representation and the New Crisis Archive», *The Book's Journal* 1 (2010), p. 96-98; Maria Chalkou, «A New Cinema of Emancipation: Tendencies of Independence in Greek Cinema of the 2000s'», *Interactions, Studies in Communication and Culture*, 3/2 (2012), p. 243-61; Special Issue «Contemporary Greek Film Cultures», *Filmicon: Journal of Greek Film Studies* 2 (September 2014), Vangelis Kalotychos – Lydia Papadimitriou – Yannis Tzioumakis (eds) «Revisiting Contemporary Greek Film Cultures» in *Journal of Greek Media and Culture*, 2/2 (2016), Marios Psaras, *The Queer Greek New Wave: Ethics, Politics and the Crisis of Meaning*, Palgrave Macmillan, London 2016 among others. A critical point for the establishment of this term was the organisation of a conference by the Hellenic

Film Academy, in 2012 and 2013 entitled «Riding the Greek Wave», showing the intention of the film industry to embrace and encourage this development. Finally, the creation of two academic English speaking journals that focus on Greek Cinema (*Filmicon Journal of Greek Film Studies* and *Journal of Greek Media and Culture*) show the need for a consolidation of the academic field of Greek Film Studies.

<sup>2</sup> Studies on cinematic space and the relationship between cinema and urban space are multiplied since the 1990s, when this multidisciplinary field starts to gain more visibility. Notable recent collections are Francois Penz – Andong Lu, (eds), *Urban Cinematics, Understanding Urban Phenomena through the Moving Image*, Intellect, Bristol and Chicago 2011; Andrew Webber – Emma Wilson (eds), *Cities in Transition. The Moving Image and the Modern Metropolis*, Wallflower Press, London and New York 2008 and others. See also the Introduction of the collective volume Sifaki Eirini – Anna Poupou – Afroditi Nikolaidou (eds), *Πόλη και κινηματογράφος. Θεωρητικές και μεθοδολογικές προσεγγίσεις./ City and Cinema, Theoretical and Methodological Approaches*, Nissos, Athens 2011, p. 9-22.

The aim of this article is to present a typology of architectural and social spaces that appear in a number of films of the Greek New Wave. Since these films, this article argues, address –in a more-or-less conscious way– an international art film audience, it is important for the images, stereotypes and identities that they project to be examined as images of contemporary Greece. It is evident that the element of space plays an important part in the construction of national and social representations. As Thomas Elsaesser points out, the variety of film locations and their strong local color is an advantage for small countries' cinemas in order to stand out in the film festival circuit.<sup>3</sup> However, Elsaesser continues that the danger of self-othering and self-exotization by native filmmakers when addressing an international audience is always present, as these films can easily be perceived as folkloric and ethnographic. Especially in times of a socio-political national crisis, or situations such as war or destruction, a kind of *politico-voyeuristic* curiosity<sup>4</sup> appears on the part of festival programmers, distributors and the audience. Throughout the history of cinema, this demand for films from «problematic» countries contributes to the creation of new cinematic waves and trends.<sup>5</sup>

This article will provide an overview of the most important art films of the last decade in order to trace their common spatial motifs, patterns and themes that contribute to the creation of a national imagery. The main criterion for the construction of this corpus is the participation of the films in major international festivals; this does not mean that these are the only examples that lend themselves to the examination of representations of space, and equally productive would be the exploration of films that address to a mainly Greek audience in their depictions of space. However, this criterion reflects one of the specificities of this transnational New Wave, which is the crossing of national borders, in terms of collaborators, narratives, production standards, exhibition and promotion.<sup>6</sup> Consequently, this limits the construction of the proposed corpus to films that were received by international festivals and critics as signs of this transnational post-2009 New Wave.<sup>7</sup> A further parameter is the genealogical limitation: this New Wave is generally associated with a young generation of filmmakers. Thus, films such as *Mikra Agglia/Little England* (2013) and *To teleftaio simeiomati/The Last Note* (2017) by Pantelis Voulgaris, or the last films by Nikos Panayiotopoulos, are not included, despite the fact that they their spatial choices communicate with the films of the New Wave.

<sup>3</sup> Thomas Elsaesser, *European Cinema, Face to Face With Hollywood*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2005, p. 62.

<sup>4</sup> Elsaesser, *European Cinema*, p. 46.

<sup>5</sup> For a detailed exploration on the procedures of «branding a nation» in cinema see the chapters «ImpersoNations: National Cinema, Historical Imaginaries» and «Film Festival Networks: The New Topographies of Cinema in Europe» in Thomas Elsaesser, *European Cinema*.

<sup>6</sup> Commercial genre films, such as comedies,

historical or nostalgia films are also not included in this study. A comparison between the spatial representations of the New Wave and those proposed by the commercial genre films would be interesting, but it is beyond the scope of this article.

<sup>7</sup> This is why films with influential spatial representations, such as *Σπιρτόκουτο/Matchbox* (Yannis Economides 2001), *Delivery* (Nikos Panayiotopoulos 2004), *Kinetta* (Yorgos Lanthimos, 2005), are not included in this corpus.



The films under examination are the following: *Ιστορία 52/Tale 52* (Alexis Alexiou, 2008), *Στρέλλα/A Woman's Way* (Panos Koutras, 2009), *Ακαδημία Πλάτωνος/Plato's Academy* (Filippos Tsitos, 2009), *Κυνόδοντας/Dogtooth* (Yorgos Lanthimos, 2009), *Attenberg* (Athina Rachel Tsangari, 2010), *Χώρα Προέλευσης/Homeland* (Syllas Tzoumerkas, 2010), *Wasted Youth* (Argyris Papadimitropoulos and Jan Vogel, 2011), *Άλπεις/Alps* (Yorgos Lanthimos, 2011), *Άδικος κόσμος/Unfair World* (Filippos Tsitos, 2012), *Τίτλοι τέλους/Out of Frame* (Yorgos Zois, 2012), *The Capsule* (Athina Rachel Tsangari, 2013), *Higuita* (Alexandros Voulgaris, 2013), *Miss Violence* (Alexandros Avranas, 2013), *Το αγόρι τρώει το φαγητό του πουλιού/Boy Eating the Bird's Food* (Ektoras Lygizos, 2013), *Luton* (Michalis Konstantatos, 2013), *Η αιώνια επιστροφή του Αντώνη Παρασκευά/The Eternal Return of Antonis Paraskevas* (Elina Psykou, 2013), *Μικρό ψάρι/Stratos* (Yannis Economides, 2014), *Xenia* (Panos Koutras, 2014), *Στο σπίτι/At Home* (Athanasios Karanikolas, 2014), *Νορβηγία/Norway* (Yannis Veslemes, 2014), *Έκρηξη/A Blast* (Syllas Tzoumerkas, 2014), *Τετάρτη 04:45/Wednesday 04:45* (Alexis Alexiou, 2015), *Chevalier* (Athina Rachel Tsangari, 2015), *Πλατεία Αμερικής/America Square* (Yannis Sakaridis 2015), *Suntan* (Argyris Papadimitropoulos, 2016), *Park* (Sofia Exarhou, 2016), *Ο γιός της Σοφίας/Son of Sofia* (Elina Psykou, 2017), *Το νήμα/The Thread* (Alexandros Voulgaris, 2017). The two latest films by Yorgos Lanthimos *The Lobster* (2015) and *The Killing of a Sacred Deer* (2017) will be mentioned as well, despite the fact that technically they cannot be considered as Greek films: however, this international turn of the director proves the transnational dynamics of the New Wave while its spatial strategies do not differ much from the previous films that were shot and produced in Greece. This article argues that despite the fact that these films appear quite diverse, the analysis of the poetics of space they introduce adds to the initial hypothesis that they belong to the same cinematic wave.

As we have argued in a previous article with Afroditi Nikolaidou, under the umbrella term Greek New Wave we propose a useful distinction between three branches, that correspond as well to three consecutive phases of the formation of the wave and to various ways of constructing filmic space<sup>8</sup>. The most recognizable and provocative branch that constitutes the vanguard of this movement and was called by international critics «weird», is expressed by the absurd sense of humour and the serial minimalism of Lanthimos, Tsangari, Psykou and others. The second branch of films is distinguished by the aesthetics of social observation in a close manner that aims at an «immersive»<sup>9</sup> quality originating from performance and

<sup>8</sup> Afroditi Nikolaidou – Anna Poupou, «Post-weird Notes on the Contemporary Greek New Wave», in *Non-Catalogue*, 58th Thessaloniki International Film Festival, Thessaloniki 2017, p. 88-107.

<sup>9</sup> Stephane Delorme, «L'ogre cannois» / «The Ogre of Cannes», *Les Cahiers du Cinema* N° 712, June 2015, p. 8. The editor of the review

describes *Son of Saul* (Lászlo Nemes, 2015) as «cinema of immersion», which is inspired by the films by Dardenne Brothers and other filmmakers (for instance Christian Mungiu, Sebastian Schipper), that usually follow the main character in real time and have an intensive construction of the mise-en-scène.

documentary. Thematically, these films deal in a more direct ways with social issues and representations of the crisis. Examples of this branch include films by Tzoumerkas, Lygizos, Papadimitropoulos and others. A third branch that has emerged particularly in the last five years, includes films that enter into a creative dialogue with film genres, namely the melodrama, the thriller, the film noir and the horror movie. Filmmakers such as Koutras, Economides, Alexiou, Veslemes, Avranas and Voulgaris experiment with generic rules and conventions while operating in the field of art cinema. However, it is important to note that these three branches constitute fluid and interlaced groups that stem from the same tree, originate from the same roots and communicate with each other, rather than strict categories with clear borders.

### **Weird Enclosures: Houses and Islands**

The figure of enclosed, limited space is one of the most powerful configurations in the filmic corpus of the New Wave. Starting with the emblematic *Dogtooth*, the figure of the enclosure can also be traced in the films *Tale 52*, *Attenberg*, *Higuita*, *The Capsule*, *Miss Violence*, *At Home*, *The Eternal Return of Antonis Paraskevas*, *The Tread*, among others. This theme has a strong presence in Greek cinema and serves as a link between this generation and the one of the New Greek Cinema of the 1970s. Features such as *To προξενιό της Άννας/The Matchmaking of Anna* (Pantelis Voulgaris, 1972), *Happy Day* (Pantelis Voulgaris, 1976), *Μέρες του «36/Days of «36* (Theo Angelopoulos, 1971), *Ευριδίκη ΒΑ 2037/Euridice BA 2037* (Nikos Nikolaidis, 1975), *Οι τεμπέληδες της εύφορης κοιλάδας/The Idlers of the Fertile Valley* (Nikos Panayiotopoulos, 1978), created during the military dictatorship in Greece (1967-1974), or immediately after its fall, inevitably call for an allegorical reading of enclosure, or directly refer to spatial forms such as exile or prison.<sup>10</sup>

In the films of the New Wave, we can distinguish two main forms of enclosure and isolated space: the figure of the home and the figure of the island. The image of the home is connected to an obsession with belonging to a community, a secure shell for its members, or an oppressive and restrictive environment, stressing the predominance of the family and its values – the space that generates intimate memories, according to Gaston Bachelard.<sup>11</sup> The home is also, according to Sigmund Freud, the place of the «domesticated horror», the privileged space where

<sup>10</sup> In his overview on the New Greek Cinema, Stathis Valoukos dedicates a chapter to the films after the fall of the military dictatorship entitled «Enclosed Heroes», where he explores the themes of enclosure, entrapment and imprisonment. Stathis Valoukos, *Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (1965-1981). Ιστορία και πολιτική. / New Greek Cinema (1965-1981) History and Politics*, Aigokeros, Athens 2011, p.

161-180. An interesting perspective that would require further research would be to trace the theatrical roots of the contemporary films through the dialogue with the films of the New Greek Cinema of the 1970s that was formatted in close relationship with the theatrical practices and playwriting.

<sup>11</sup> Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, Beacon Press, Boston (1958) 1994, p 3-36.

the feeling of the uncanny, or «unhomeliness» appears.<sup>12</sup> On the other hand, the symbolism of the island as an isolated space – or the exile island – is linked to a utopian structure, one where new rules are created that replace the old order, according to Fredric Jameson.<sup>13</sup> The form of the island should be understood in a metaphorical way; as novelist J.G. Ballard, who's influence can be detected in several filmmakers of the New Wave, described:

The Pacific atoll may not be available, but there are other islands far nearer to home, some of them only a few steps from the pavements we tread every day. They are surrounded, not by sea, but by concrete, ringed by chain-mail fences and walled off by bomb-proof glass. All city-dwellers know the constant subliminal fear of being marooned by a power failure in the tunnels of a subway system, or trapped over a holiday weekend inside a stalled elevator on the upper floors of a deserted office building.<sup>14</sup>

While the symbol of home refers to the past, genealogy, family, kinship, tradition, the intimate and the uncanny, the figure of the island refers to modernity, to the future, the utopian and the dystopian, the totalitarian, the construction of a new world or a new order. In the films of the New Wave these two figures of space sometimes merge and become one, as houses appear in a metaphorical sense as isolated islands.<sup>15</sup>

The most emblematic example of this double figure is *Dogtooth* which takes place in an isolated family home; a place which no one, except the father is allowed to leave.<sup>16</sup> *Dogtooth* finishes with a *mise-en-abyme* of the form of enclosure in the last shot, where the heroine remains imprisoned in the trunk of a car, a kind of buried-alive Antigone. The manifestation of a person buried alive is one of the most powerful images of the unhomely home, producing again a feeling of uncanniness which is cultivated throughout the film.<sup>17</sup> In *Dogtooth*, the father transforms the home into a form of island, imposing new rules in terms of language, meaning

<sup>12</sup> Freud Sigmund, *The Uncanny*, Penguin Classics, London (1919) 2003, p. 123-134; and Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*, MIT Press, Cambridge MA and London 1992, p. x.

<sup>13</sup> Fredric Jameson, *Archaeologies of the Future, The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, Verso, London 2005, p. 20-21.

<sup>14</sup> J. G. Ballard, «Author's Note», in *Concrete Island*, Fourth Estate, London (1974) 2014, p. vii.

<sup>15</sup> This trope can be also traced in contemporary modernist European films such as Ursula Meier's *Home* (2008), where a house in the border of a motorway soon becomes an isolated and enclosed space for the family that inhabits it; or the *7th continent* (1989) by Michael Haneke, where the family turns gradually their home into a restricted

utopian place, the «island of the 7th continent». Another emblematic figure of this home turned into an island is Tarkovsky's *Solaris* (1972).

<sup>16</sup> I will not insist on *Dogtooth* and on the relationship of the figure of the house with the dominant theme of the family, as there are already many articles on this topic; see for example Papanikolaou, «Greek Family, Representation and the New Crisis Archive»; and Evgenia Giannouri, «Matchbox, Knifer and the Oikographic Hypothesis», in *Filmicon: Journal for Greek Film Studies* 2 (2014), p. 156-175.

<sup>17</sup> Vidler, *The architectural Uncanny*, p. 45-55. According to Freud «some would award the crown of the uncanny to the idea of being buried alive, only apparently dead», Freud, *The Uncanny* p. 150.

and behaviour, an isolated space that is constructed as a utopian enclave.<sup>18</sup> This secluded house is a middle class, modernist villa, typical of the architecture of the 1980s, while a few years later, in *Miss Violence*, the dystopian enclave becomes a 1960s working-class apartment, somewhere in the region of Ampelokipi, Athens. In *Miss Violence*, the members of the patriarchal family are not imprisoned in physically but psychologically terms, as fear becomes their prison. Another variation on this theme of the island is the utopian enclave of Aspra Spitia in *Attenberg*. The small industrial town built on a modernist design in the 1960s appears as a protective and familiar space for the heroine: no imprisonment is imposed, however, Marina, the main character, never transcends the limits of this peculiar and isolated utopia, and no relationship to the world outside this community is represented. Again, the figure of the father as the architect of this city dominates the plot and relates the space with the narrative, as his death is conceptualized as the failure of the modernist experiment in Greece. The thriller *Suntan* is set in the island of Antiparos: for the 40 year old new appointed doctor, the grim, dull and oppressing enclosure of the island during the winter is transformed into an hedonistic utopia with its own rules during the summer that triggers its middle life crisis leading him to paranoia.

The theme of enclosure can be traced back to one of the first films of this New Wave, Alexiou's *Tale 52*, a psychological fantasy thriller. With the exception of the first and the last scene, it takes place in the house of Jason, the main character. The typical low-cost Athenian apartment built in the 1970s is filmed as a strange personal space that reflects Jason's state of mind. It is dark, with closed windows so as to not allow natural light in, while the artificial lighting is always changing, creating expressionist shadows reflecting Jason's memories or dreams. The framing of this interior space is fragmented, with no establishing shots of the rooms. In this way, the spectator is disoriented, even lost in this small apartment, that becomes a frightening dark labyrinth. The main theme is the notion of time, as Jason lives again and again the same love story with his girlfriend Penelope: space becomes equally flexible and fluid as time. Alexiou follows some of the most typical features of the domestic thriller and the horror movie, such as close-ups of significant objects, (keys, knives, a toothbrush, a painting on the wall) and close-ups of signs of the apartment's decay: a hole in the ceiling, damp stains on the wall, blood stains on the kitchen table etc. These details become increasingly terrifying when associated with the decay of Jason's own body: for example, the hole in the ceiling is paralleled with a wound on the character's head, while the noise from the ventilator becomes a figure of his headache. This bodyfication of the house transforms this ordinary space to an uncanny, isolated place of fantasy, imagined or dreamed by its owner.

<sup>18</sup> In the Mexican film *El Castillo de la Pureza/ Castle of Purity* (Arturo Ripstein, 1972), referenced by *Dogtooth* and set in an old isolated house,

located in the middle of the city, this utopian structure is more stressed; for example the names of the three kids are «Future», «Utopia» and «Will».

The film *At Home* also explores the notion of «homeliness», where the main character, Nadja, originally from Georgia, feels comfortable and secure in the house where she works as a maid and she feels like a member of the family. Nadja scarcely leaves this house, which itself becomes a protagonist: it is a modernist unfinished construction, an example of architectural brutalism located on a hill and offering a sea view in the wealthy northern suburbs near Athens. It is never seen as a whole from the exterior, it is instead only seen from the inside, exciting thus the spectator's curiosity. Nadja is always framed by the architectural elements of the house, such as doors and windows.<sup>19</sup> According to Vidler, who explores the notion of the homely uncanny, the figure of the «home as an illusion» is a central idea in Marx's writings about the alienated working class which is always under the threat of eviction.<sup>20</sup> When Nadja learns that she has a serious disease her employers fire her. Obligated to leave the house, she realizes that the feeling of belonging to this wealthy middle-class Greek family was indeed an illusion. The eviction is not experienced as a route to freedom, but as a return to the harsh reality, making the character reconsider her identity in terms of class and nationality in this «quiet manifesto with political anger loud and clear»<sup>21</sup> as a reviewer described, that has clear references to the 1972s film by Voulgaris *The Matchmaking of Anna*.<sup>22</sup>

In turn, in *Miss Violence*, a clear emphasis in terms of image and dialogue is given to the topic of enclosure and entrapment through the motif of closed doors. The first shot of the film is an interior apartment door that opens as the girls exit, while the last is of the apartment's exterior door, as we hear the mother's order to lock it. Shots of internal doors are frequent throughout the film: the youngest girl's rape is suggested by the closing of an interior door, and we hear the father forbidding the closing of doors in his house, fearing the conspiracy of the oppressed

<sup>19</sup> Antonioni's minimalist aesthetics of space are felt in this film, as reviewers have already noticed. For example: «The Greek Weird Wave crashed onto the shores of Berlin this week, carrying Athanassios Karanikolas' *At Home*, a film that owes a larger stylistic debt to Michaelangelo Antonioni than it does the other post-financial-debacle movies that have been arriving like belts of ouzo courtesy of an under-financed, over-stressed Greek film community». John Anderson, «Berlin Review: *At Home*», *Indiewire*, 12 February 2014, <<http://blogs.indiewire.com/thompsonhollywood/at-home-review-berlin-athanassios-karanikolas>> accessed 12 January 2018. About architecture in Antonioni's films see Mitchell Schwarzer, «The Consuming Landscape: Architecture in the Films of Michelangelo Antonioni», in Marc Lamster (ed.), *Architecture and Film*, Princeton University Press, New York 2000, p. 197-215.

<sup>20</sup> Vidler, *The Architectural Uncanny*, p. 5

<sup>21</sup> Anderson, «Berlin Review: *At Home*».

<sup>22</sup> The theme of alienation for a working class female character brings to mind Anna, the oppressed heroine in *The Matchmaking of Anna*, a young woman from a village, who works as a maid for a middle class Athenian family, and lives secluded in the old house Athens city centre. The family arranges a matchmaking for her, however, they change their mind as soon as they realize that Anna will stop working for them if she gets married. Anna finally gives up on her intention to marry, and continues to work as a maid, in order to send money back to her family. Most of the film takes place in the old house and its garden, while Voulgaris observes every detail of Anna's oppression and humiliation with a subtle proximity that underscores the lack of freedom.

female members of the family. In a central scene, he repeats his order not to close any doors, until finally he takes the door out, saying «In this family, we have no secrets». Exterior locations are rare, however, the topography of the house is explored in detail (a long tracking shot of the visit of the police gives the exact description of all its spaces). Most of the action takes place in the kitchen that is encoded as battlefield, since the father exercises his power through the control of food which he uses strategically as punishment or reward. In the beginning of the film it appears as if he is the only one working in this family; this seems to afford him absolute power over all its members. However, later in the film the spectator understands that the family's revenue comes from the exploitation of the girls as he forces them to prostitution. The father appears faultless to social institutions – the school, the social care and the police – even when they enter the home; the family secret remains safe, showing the institutional blindness and its unwillingness to challenge the image of the benevolent patriarch. Enclosure in this case is not only used for protection from outsiders, but also to keep the family members in order.

In *Alps* there is a larger variety of interiors with few exterior locations: the interior of a gym, a hospital, and various households of the different families where the members of the team named «Alps» are working as replacements for recently deceased persons. A dialectic between inside and outside spaces is discerned here: the «inside» is the space of the family or the space of the community into which the main character is trying to enter to find acceptance. The spatial figure that dominates is the threshold: images of exterior doors and entrances with the heroine at its threshold ready to enter a house are repeated throughout the film. In one of the final scenes the heroine is thrown out of a house and yells outside the garage door. In *Alps*, Lanthimos changes the point-of-view and reverses the theme of enclosure by providing an image of exclusion from the other side of the door, using this charged symbol of the threshold, at once a liminal space of transformation for the character and a symbol of the double self, a metaphorical «bridge»,<sup>23</sup> between inside and outside, reality and performance, intimate and uncanny, a dreamlike space.

The figure of the island can also be found in more complex, non-realistic films that combine avant-garde aesthetics with the creative reworking of generic conventions, such as the horror movie and the science fiction. *Higuita* by «The Boy» (Alexandros Voulgaris) is set in a post-crisis dystopian future under an authoritarian regime dominated by the figure of the Father. This island is what remained of «Old Greece» and it is placed in quarantine in order to resist the invisible threat of pollution, and fearing an attack by an unseen enemy called the «taxiderms».<sup>24</sup> The name of the island is Makry Nisi (Long Island), a direct

<sup>23</sup> Bachelard, *The Poetics of Space*, p. 224. About the spatial motifs of borders and bridges in narration see Michel De Certeau, *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, Berkeley & Los Angeles, 1984, p. 126-130.

<sup>24</sup> The narrator in a voice over at the beginning of the film introduces the spectator to this space. «Long Island is the place of our self-exile. The Nightmare is our Father. Hearing and speech is the Nightmare's gift to us. Our silence is our gift

reference to the island of Makronisos, place for exile through centuries. It also establishes a cinematic reference to the film *Happy Day* (1976) by Pantelis Voulgaris which depicts the life of prisoners in Makronisos and it is based on Andreas Fragias dystopic novel *O Loimos/The Pestilence* (1972). Tsangari's *The Capsule* is another example of this combination of an avant-garde trend with genres such as the gothic horror film. Set on the island of Hydra, it presents the enclosed space of a mansion, a regime of a secluded community of female vampires follow a strict discipline and education. This image of the rocky island with the castle is inscribed in the iconographical tradition of both dark romanticism and surrealism, with references to the painting *The Isle of the Dead* (1880) by Arnold Böcklin, one of the most well-known images of the «weird» aesthetics of dark romanticism's melancholia.<sup>25</sup> *The Capsule* also reference Nikolaidis's first short film *Lacrimae Rerum* (1962), an experimental film that focuses on the games of light and shadow that bring into life, metaphorically, the objects of this house, which film was also filmed in Hydra. Angelos Frantzis's *Symptome* (2015), set on the islands of Amorgos and Tinos, belongs to the same trend of combining gothic horror genres and avant-garde aesthetics. The rough and windy landscape of these remote islands during winter is the perfect setting for a metaphysical story of a devilish creature that disturbs the life of the community in the island of Amorgos. In *The Thread* (2017) by Alexandros Voulgaris, a dystopic futuristic Athens of an imaginary 1995 is described as an authoritarian isolated city secluded by a wall that forbids trespass. The film constructs an imaginary cityscape using artificial internal spaces and set designs that show an intense theatricality, overstressed by the fact that the shooting took place at the venue of the Theatre of Kycladon Street. Finally, entrapment within the limited space of a yacht in the middle of the sea is also the theme of Tsangari's latest film, *Chevalier* (2015), in which an all-male crew decides to play a game, following a strict set of rules that challenges its masculinities.

In these New Wave films, the figure of home is sometimes transformed into an island, combining the intimate, the family, belonging and tradition with the topics of utopia or dystopia, authoritarian control and entrapment, isolation and exclusion; this combination of familiarity with the unfamiliar emphasizes the feeling of the uncanny. It is interesting to note, finally, that the themes of homesickness and homecoming, together with the theme of the journey, while featuring prominently in the Greek art cinema of the 1990s and 2000s, do not appear in this group of films.

to him. The family protects us from the pollution and the taxiderms. The ground will be the point of our return. Tomorrow is today».

<sup>25</sup> Annie Le Brun, «La revolution, la nuit», in Come Fabre and Felix Kramer (eds), *L'ange du bizarre. Le romantisme noir de Goya à Max Ernst*, Musée d'Orsay, Hatje Cantz, Paris, 2013

p. 23. For more information about the «weird» (bizarre) aesthetics that can be traced back to the tradition of dark romanticism (including symbolism, expressionism and surrealism), see also the other articles of the collection by Come Fabre, and Felix Kramer, *L'ange du bizarre*.

### Chronotopes of the Crisis

From 2008 until today, we can see a real *krachplotation*<sup>26</sup> in world cinema with films set against a backdrop of financial, political and social crisis, from Hollywood stories set in Wall Street to a social art cinema that focuses on the collateral damage in everyday life all over the world. The Greek New Wave as a cinematic trend that emerged in the first years of the crisis explores various aspects of this phenomenon, although the early films of the wave, such as *Dogtooth*, *Attenberg*, *Alps* or *Unfair World*, were conceived before the (official) outburst of the crisis. One should have in mind that the time for the completion of a Greek film is more or less four years, from the stage of script development to distribution. Cinema is a much slower medium of recording and reflecting social mutation than are the performative arts or literature, where the crisis can be reflected almost immediately. A good example that highlights the narrative solutions to overcome this problem is the film *Wednesday 04.45*. The initial idea was conceived in 2010, in the midst of riots and demonstrations, however the film was distributed in cinemas in March 2015, by which time the domestic political situation had changed. However, the film avoids feeling dated because of the clear demarcation of time (2010) in the plot. This is a conscious strategy on the part of Alexiou, who anticipated the usual delay of the production and knew that the film was going to be in its final stage in 2014 or in early 2015. This is an example of how recent films find efficient ways to insert the theme of crisis, avoiding an ephemeral aspect and without giving the impression of a dated representation.

One of the first films to record social space at the beginning of the crisis is *Homeland*, which links the history of a dysfunctional family with the political history of Greece. Part of the film is constructed from long scenes set in the centre of Athens, from Syntagma square and Panepistimiou Street, during mass demonstrations and riots in 2009 and 2010. A landscape in the fog of tear gas, Molotov cocktails and attacks by the police constitute an imagery of the revolt that was already familiar to the spectator and reproduced by the post-2009 media. Tzoumerkas uses footage from the media, together with scenes that were shot during the riots, with the actors participating in the demonstrations. Dimitris Papanikolaou reads these scenes more as an inner landscape than as an urban representation: «The film's whole point is that it treats the images of demonstration and disruption not for their realistic but for their allegorical qualities. Similar to Lanthimos' films, the effort is to move from the torn public to the tattered private: the actual trouble is not in the city; it is in the family, in the body, in the dissonance of belonging».<sup>27</sup>

To this allegorical perspective we could add a kind of performative quality offered by the cityscape: demonstrations, riots, «Occupation» movements and

<sup>26</sup> Joachim Lepastier, «Que la farce soit avec vous», *Cahiers du Cinéma* N° 706, 2014, p. 8-10.

<sup>27</sup> Dimitris Papanikolaou, «Athens is Burning»,

in Anna Poupou – Afroditi Nikolaidou – Eirini Sifaki (eds), *Athens: World Film Locations*, Intellect, Bristol-Chicago 2014, p. 28-29.



parades transform public spaces into stages, sites of intense participation, ritual and performance. Lefebvre has stressed the performativity of the urban street: «In the street, a form of spontaneous theatre I become spectacle and spectator. The street is a place to play and learn. The street is disorder. [...] This disorder is alive. It informs. It surprises».<sup>28</sup> Contrarily to the «weird» sub-current that insists on enclosure, in these films the street appears as the main spatial figure. In *Wasted Youth*, which is based on the real events of the murder of Alexis Grigoropoulos in 2008, a large variety of everyday spaces all over Athens is used. However, the scene in front of the Parliament in Syntagma Square plays a pivotal role. A long, musical scene showing the young non-professional actors performing their skateboard acrobatics, transforms the square into a stage. Even if no signs of demonstration or riots are seen in the film that was screened in 2011, in the minds of the spectators the image of Syntagma Square is immediately linked not only with the demonstrations, but also with the occupation of the square by the «Aganaktismenoi/Indignants» movement.<sup>29</sup> Similarly, images of the riots are present in the film *I Kori/The Daughter* (2013) by Thanos Anastopoulos, in Patisson Street outside the Polytechnic University.<sup>30</sup> Shots of Molotov cocktails being thrown by young protesters at the police in Patisson Street are interlaced with shots of the young character, Myrto, who participates in these demonstrations. These scenes were shot in real conditions and locations, too.<sup>31</sup>

Most of these films of social observation (*Homeland*, *Wasted Youth*, *A Blast*, *The Daughter*) the construction of space and the mise-en-scène differ widely from the branch of the «weird» films that base their aesthetics on minimalism (motionless camera, long shots, deadpan acting). In the above-mentioned films a handheld camera follows the characters through the city streets and other real locations, building a tight frame around the body of the actors, who are often filmed from the back, creating an «immersive» impression for the spectator. This kind of mise-en-scène captures a raw image of everyday life in Athens, with excessive use of motion, out-of-focus images, noises, elliptical and fragmented views of the cityscape. The best example of this, based on a tight framing that reminds us of the Dardenne brothers' aesthetics, is *Boy Eating the Bird's Food*. The main character, the boy, has no name, is unemployed and searches for ways to survive without money and to feed himself. It seems that he once belonged to the middle-class – he was educated as an opera singer – and was suddenly found in extreme poverty.

<sup>28</sup> Henri Lefebvre, *The Urban Revolution*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2003 (1970) p. 18-19.

<sup>29</sup> Athens is not the only city in crisis that appears on screen: in the film *Standing Aside, Watching* (Yorgos Servetas, 2013) the plot is set in contemporary Thebes, a logical choice for a film that rereads Antigone's myth.

<sup>30</sup> Scenes from demonstrations can also be seen

in Constantina Voulgari's *Συγγασητήρια στους αισιόδοξους/A.C.A.B.* (2013), a film that offers an accurate and detailed exploration of the region of Exarchia, however her main theme is not the crisis but the depiction of the political mutations in the anti-authoritarian and anarchist environment.

<sup>31</sup> It is worth noting that even in the romantic comedy *Av/What If...* (Christoforos Papakaliatis,

Although the film is set in Athens, the director avoids filming well-known monuments, landmarks that could situate the spectator to the narrative space. In many scenes we follow the boy walking along central avenues, or in the «non-spaces» around shopping centres and highways, in the middle of nowhere, at the post-2004 constructed spaces around Attiki Odos highway.

Syntagma square, Patission Street, Athens University and the Polytechnic University become *chronotopes* in the Bakhtinian sense, as temporal and spatial indicators fused into one concrete whole – «spaces become charged and responsive to the movements of plot, time and history»<sup>32</sup> – as they appear only in times of social unrest or extreme poverty within specific narratives. Their filmic function resembles the way that Omonia Square or the Hilton Hotel appeared in the films of the Old Greek cinema, as indicators of modern Athens of the 1960s. These decayed central streets are used as indicators of a Greece in crisis in almost the same way they are used in international media, creating a new kind of Greek folklore where images of Molotov cocktails and tear gas replace the Acropolis and the caryatid miniature statues. Closed stores, graffiti, political posters on the walls of Exarchia, or officers from the Units for the Reinstatement of Order decorate the filmic space and represent a city in crisis.

### **Empty Worlds: Spaces of Social Vacuum and Ruins of Modernity**

Emptiness appears as a recurring motif in post-2009 festival films and is also connected to the topic of the crisis. The aesthetics of the void, what Ernst Bloch has called the «hollow spaces of capitalism»,<sup>33</sup> combined with the chronotope of the crisis, attribute an esoteric and personal dimension to the cityscape, in agreement with the modernist tradition of «psychological» landscape mainly expressed by Antonioni and Angelopoulos. Yorgos Zois's short film *Out of Frame* is based on a series of billboard frames that remained empty when large-scale advertising became illegal. As a result, hundreds of frames carry no message: the empty frame becomes the message. According to the director: «The empty frames above our heads picture not only the current social and financial collapse, but at the same time they portray our bare inner world. They directly reflect our blank state of mind, our sentimental void and solitary existence. The empty frames are contemporary monuments».<sup>34</sup> Furthermore, as the filmmakers omit it their landscapes forms that were in recent years perceived as signs of «Greeknness» and exclude elements of realism, they create a kind of «social vacuum» and facilitate allegorical

2012) there is a short scene in Panepistimiou Avenue during the riots, shot in real conditions.

<sup>32</sup> Mikhail M. Bakhtin, «Forms of Time and of the Chronotope in the Novel: Notes Towards and Historical Poetics», in *The Dialogic Imagination*, Texas University Press, Austin 1981, p. 84.

<sup>33</sup> Edward Dimendberg, *Film Noir and the Spaces*

*of Modernity*, Harvard University Press, Cambridge and London, 2004, p. 4; and Vidler, *The Architectural Uncanny*, p. 13.

<sup>34</sup> Yorgos Zois, *Out of Frame Official Website* <<http://outofframefilm.com/>> accessed 12 January 2018.

readings. In this way they reach topics of a wider international interest while allegory is consciously used as a narrative strategy for an audience not familiar with specific characteristics of the Greek society. Yun-hua Chen in her analysis of the motif of silence and enclosure in the Greek New Wave films interestingly applies the Deleuzian notion of «any-space-whatever»,<sup>35</sup> the idea of the use of a naked, dislocated space that stresses the discontinuities between characters and environment and can be traced in contemporary post-colonial world cinema. In this way, for example, spatial forms in Yorgos Lanthimos have common features no matter if they were filmed in Greece, at Kinetta (e.g. *Kinetta*), at the countryside of Ireland (e.g. *The Lobster*), or at Cincinnati (e.g. *The Killing of the Sacred Deer*). As Efthimis Filippou, screenwriter of the above films explains in an interview, «with Yorgos (Lanthimos) we never discuss about «where» before the script's ending».<sup>36</sup> Finally, the common elements of the iconography of space is also due to the morphological palette that bears the signature of the director of photography in all films by Lanthimos, Thymios Bakatakis.

The motif of an empty, immobile world can also be found in Tsangari's *Attenberg*, (screenwriter Filippou, cinematography Bakatakis) a film that creates a clinical filmic laboratory in which the director, as she says,<sup>37</sup> consciously avoids realism that could «spoil» the space, giving the best example of a social vacuum, while at the same time showing insights about the country's missed chance for a real modernization and industrialization. Babis Makridis's *L* (2012) is included in the same minimalist tradition as one the most absurdist films of the New Wave (again, screenwriter Filippou and cinematography Bakatakis). *L* is structured in a series of vignettes characterized by an immobile camera, excessive use of planimetric space, frontality and deadpan acting, while the dialogue resembles that of the theatre of the absurd. The main character is a professional car driver that spends his life in his car, sleeps there and meets his family in car parks. When he loses his job, he becomes a member of a group of motorcyclists. The need to belong to a group and the feeling of rejection are the main themes of this film that shares many aesthetic elements with *Alps*, *Dogtooth* and *The Lobster* and has been influenced by the work of J. B. Ballard, specifically in the development of the topic of the automobile culture, suburbia and loss of affect and emotional sensibility.<sup>38</sup> The main

<sup>35</sup> Yun-hua Chen, «Σιωπή και εγκλεισμός: Τυχλοί χώροι στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο»/ «Silence and Enclosure: «Any-space-whatever» in Contemporary Greek Cinema» in Maria Paradeisi & Afrodití Nikolaidou, *Από τον πρόωμο στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο/From the Early to the Contemporary Greek Cinema. Issues of Methodology, Theory, History*, Gutenberg, Athens 2017, p. 302-320.

<sup>36</sup> Maria Katsounaki, «Ευθύμης Φιλίππου. Μερικές φορές τα πράγματα στη ζωή δεν πάνε στραβά» / «Efthimis Filippou: Sometimes things

in life do not get wrong», *Kathimerini*, 30 October 2017. <<http://www.kathimerini.gr/932040/gallery/periodiko-k/an8rwpoi/ey8ymhs-filippoy-merikes-fores-ta-pragmata-sth-zwh-den-pane-strava>>, accessed 12 January 2018.

<sup>37</sup> Elias Frangoulis, interview with Athena Rachel Tsangari, *Cinemad*, 2 December 2010 <<https://www.youtube.com/watch?v=hciyWhmM78w>> accessed 12 January 2018.

<sup>38</sup> See on this subject Merlin Coverley, *Psychogeography*, Pocket Essentials, London 2010, p. 112-117.

spaces in *L* are empty car parks, unfinished construction sites, junctions and highways all around Athens, spaces that Marc Augé has described as «non-places».<sup>39</sup> Producer Amanda Livanou explained in an informal interview that the locations selected in the pre-production phase were very different to the ones that appear in the completed film.<sup>40</sup> A first version included natural locations in the woods of northern Greece, however, as the approved financing from the Greek Film Centre was delayed, the creators decided to proceed, resulting in number of restrictions and changes. Finally, the film was shot in only twenty days, and the rural locations were replaced by highways and transitional spaces in the suburbs of Athens. Thus, this minimalistic approach of empty spaces can also be partly explained by the low budget production; however, these limitations have led to a coherent aesthetic and narrative pattern in many of the films discussed here.

Emptiness can be detected in Economides's latest film, *Stratos*, which is set in a working-class suburb of Athens, the Olympic Village in Thrakomakedones. Large empty streets with sparse buildings, car parks, empty playgrounds and newly-built concrete squares are in agreement with the solitary protagonist. Ten years after the euphoria of the 2004 Olympic Games, most of the venues that was construct remain empty as signs of this false prosperity. Economides does not show derelict athletic spaces in ruins, however the choice of this Olympic Village transformed into social housing is an ironic reference to a recent, frustrated past. In the *Eternal Return of Antonis Paraskevas*, the aesthetics of the void are justified by the narration and are combined with the theme of enclosure, with the main character who, in the first half of the film, stays confined within the walls of a deserted hotel, closed for the winter. The King Sharon Hotel, a modernist example of the 1970s in Korinthos, was used as the location for the film. Antonis is a former popular TV icon, who stages his own disappearance and kidnapping in order to regain the love of the audience. Frames of the empty huge kitchen, the lobbies, the corridors, the pool and the halls, bring to mind the out of season hotel in Stanley Kubrick's *The Shining* (1980). Self-exiled and alone, Antonis spends his day watching old recorded television programmes of himself as an entertainer, presenting Eurovision contests, New Year's Eve celebration in 2001, the moment when Euro replaced drachma, and celebrations from the Olympic Games. These celebrations from the era of the financial «bubble» appear more ironic than nostalgic however. Finally, Tsitos's *Unfair World* has plenty of familiar locations from the centre of Athens and Piraeus: a square in Drapetsona, a roof at Ampelokipi, shops and arcades in the city centre, tube and bus stations. What gives a kind of uncanny feeling to all these locations is their emptiness, which attributes to the film an allegoric perspective as they distance the narration from everyday reality.<sup>41</sup>

<sup>39</sup> Marc Augé, *Non-Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. Verso, London-New York 1995, p. 86.

<sup>40</sup> Unpublished interview with the author, Afrodití Nikolaidou and Eirini Sifaki (January 2013).

<sup>41</sup> For the relationship between allegory and

Emptiness and allegory are also connected with the culture of the ruin: «allegories are, in the realm of thoughts, what ruins are in the realm of things», according to Benjamin.<sup>42</sup> The motif of «the ruins of modernity» appear in many films under examination: industrial ruins, public buildings such as collective housing projects, hospitals, prisons and places of leisure, amusement parks, hotels, abandoned cinemas and theatres, appear more often on the screen after the 2009 crisis, as a nostalgic return to the post-WWII economic boom, the establishment of the social state and amelioration of the living conditions to the West and East.<sup>43</sup> Expressing melancholia, irony or nostalgia, the vision of ruins inevitably leads to an aesthetization of the decline.<sup>44</sup> Ruins of post-war modernity appear often in the films of the New Wave, such as Panos Koutras's *Xenia*, a title that means both «hospitality» and the Greek state hotels brand called «Xenia». These hotels, considered today as among the finest examples of Greek modernism were designed by the architect Aris Konstantinidis and constructed by the *Greek National Tourism Organization* from 1950 until 1974.<sup>45</sup> Most of these hotels were sold, destroyed or abandoned after the 1980s. Koutras shot a few scenes at the real location of the derelict Xenia Hotel of Kozani, a former landmark of the city, built in 1963. «Xenia» personifies the need of the two main characters need to belong to a family, their right to be accepted as both Greeks and Albanians and, at the same time, also becomes the place where the memories of an idealized past come alive.

The first sequence of *Stratos* is shot on a bus cemetery, an open space full of old and destroyed public buses and trolleys. The first murder takes place inside one of the yellow Soviet ZiU-9 trolley carriages, bought in Greece in the 1980s and circulating in Athens until their replacement around 2004. The yellow trolley, once an urban landmark and a familiar image, becomes an ironic image for the decay of the country in recent decades. Other scenes take place in the Casino of Parnitha: the Mont Parnes Hotel and Casino were inaugurated in 1961 by the *Greek National Tourism Organization*, and at the time were the pride of Athenian tourism, symbols of modernity and westernization. In the 1990s, after a period of decay, the hotel closed indefinitely, while the casino was sold to Hyatt Regency in 2003 and was restored. Economides uses these 2004 locations as a threshold, between the undeveloped and unattained modernity of the 1980s and the decayed modernity of 2014.

emptiness see Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, Verso, London and New York, 2009 (1962), p. 139 and p. 165-168.

<sup>42</sup> Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, p. 178.

<sup>43</sup> Only a few examples are: *Detropia* (Heidi Ewing, 2012), *Chernobyl Diaries* (Brad Parker, 2012), *Skyfall* (Sam Mendes, 2012), *Only lovers left alive* (Jim Jarmush, 2013), *Durak* (Yuri Bykov, 2014), *Asphalte* (Samuel Benchetrit, 2015)

<sup>44</sup> Julia Hell – Andreas Schönle (eds), *Ruins of Modernity*, Duke University Press, Dur-

ham-London, 2010, p. 13; and Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, p. 178. This kind of aesthetization of the decline and valorization of ruined industrial spaces is already evident part in Athens as one of the main features of the gentrification process after 2004 was the transformation of the former industrial areas, such as Gazi, Metaxourgio and Pireos Street, to leisure districts.

<sup>45</sup> Dimitris Filippidis, *Neoelliniki Architektoniki/ Modern Greek Architecture*, Melissa, Athens 1984, p. 185 and 289.

A similar point of view is evident in the most recent and awarded film *Park* by Sofia Exarhou which was entirely shot in the abandoned spaces of the Olympic Village. A group of teenagers, from Greek and foreign origin, all from low income strata, spend their summertime playing, flirting, dancing and inventing weird athletic competitions between them at the ruined athletic venues, stadiums, empty pools, locker rooms and administration offices that were built in 2004 and become a kind of peculiar amusement park for the characters. In a secondary narrative strand, two teenagers from this group make an excursion to the beach: there they entertain themselves as they mingle with the foreign tourists at a low-cost, all-inclusive beach hotel, dancing, flirting and playing in scenes of intensive performativity. Through the juxtaposition of these two spaces, the ruined Olympic Village and the hotel, Exarhou makes a comment about universal forms of leisure and corporeal expression and also about a sense of decay that is inscribed in contemporary low-cost serial architecture.

The last part of Veslemes's *Norway* is set on post-destruction Parnitha mountain, a natural setting that was destroyed in the fires of 2007. The last scene was shot in the Sanatorium of Parnitha, maybe the most acknowledged and visited Athenian ruin of modernity, a few kilometres away from Mont Parnes. Built as a sanatorium for tuberculosis patients in 1914, it was transformed and rebuilt into a Xenia Hotel in the 1950s, but finally abandoned in the 1980s. It is the perfect location for Veslemes's vampire story and the director exploits this urban legend as a haunted place. Another scene of the film takes place in the deserted cinema *Iris*, situated in the centre of Athens; despite the fact that for the last twenty years it is in a state of decay and does not run commercial shows, it is still used for screenings by the students of the Film Team at the University of Athens.

Finally, a more recent ruin appears in Alexiou's neo-noir thriller *Wednesday 04.45*. One of the last scenes is set in a strange building at Vassilissis Sofias Avenue in the centre of Athens. This multi-storey construction was built at the end of the 1990s with the purpose of becoming a Village Roadshow multiplex cinema with ten theatres. However, this project was never completed and this huge post-industrial building lies unfinished and desolate in one of Athens' most frequented areas. Alexiou sets the scene of the massacre on the terrace overlooking the «tower of Athens», another landmark of the Athenian modernism of the 1960s. This ruin of modernity from the 2000s shows nothing more than the condensation of the historical time: after the crisis, events, activities and spaces from the pre-Olympic Games period appear as a faraway past.

Many other examples can be added to this list: notably, ruined hotels and leisure venues are more commonplace in the Greek Wave than industrial ruins, which is explained by the lack of industrial culture in Greece, whose heavy industry is tourism. Hotels are places where memories can be cultivated and emotions produced while industrial spaces do not have the same affective power in the Greek mentality, as they were never identified as places of prosperity and wealth.

### Common Places: Spaces of Everyday Life

During the 1990s and the 2000s one of the most prolific genre of the Greek art-house production was the «city film»:<sup>46</sup> films structured as city road movies, operating as itineraries through the cityscape with a large variety of locations.<sup>47</sup> In contrast to this spatial openness and mobility, the post-2009 films have a more restricted and selective set of locations that agree with the minimalistic aesthetics of this generation. As Nikolaidou has shown in her Phd thesis on city films of 1994-2004, the most common filmic locations were leisure venues,<sup>48</sup> which were frequented equally by all the characters, irrespective of their jobs, class or income, giving the impression of a wider, prosperous middle class, or even of a classless society.<sup>49</sup>

In complete contrast, the films of the New Wave mostly avoid spaces of leisure, and focus on the images of the everyday life of the working-class, such as the factory, which appears as the working place of the characters in *Dogtooth*, in *Attenberg*, in *Stratos* and *Wednesday 04.45*. The little corner shop (the *psilikatzidiko*, or convenience store) appears as a central location in the films *Plato's Academy*, *Luton* and *A Blast*. In all three films, these little corner shops appear in a desolate state, as family businesses that oblige all members of the family to contribute to their upkeep, while their existence is threatened by loans and taxes. The little corner shop stands at the lower end of a formerly better-off lower middle class that survived with this kind of small-scale family business, but was devastated by the crisis. In the post-2009 films, the appearance of the factory as a symbol of the working class and the corner shop as the symbol of a lower middle class on the brink of collapse, trigger a discussion about class identity in cinema, not evident in many films of the 1990s and 2000s. Hospitals also appear often, in films such as *Homeland*, *Alps*, *Attenberg*, *Plato's Academy*, *Wasted Youth*, *Killing of a Sacred*

<sup>46</sup> Afroditi Nikolaidou, *Πόλη και κινηματογραφική μορφή: Οι ταινίες πόλης του ελληνικού κινηματογράφου (1994-2004)*. *City and Cinematic Form: The City Films of the Greek Cinema (1994-2004)*, Ph.D. Thesis, Panteion University, Athens, 2012, p.141-143.

<sup>47</sup> A few examples of this trend are *Από την άκρη της πόλης/From the Edge of the City* (Constantine Giannaris, 1998) *Polaroid* (Aggelos Frantzis, 1999), *Το όνειρο του σκύλου/A Dog's Dream* (Aggelos Franzis, 2005), *The Bachelor* (Nikos Panayiotopoulos, 1997), *Delivery* (Nikos Panayiotopoulos, 2004), *Κλαίς;/Crying?* (Alexandros Voulgaris, 2003), *Valse Sentimentale* (Konstantina Voulgari, 2007), *The Slow Business of Going* (Athena Rachel Tsangari, 2001).

<sup>48</sup> Exceptions to this rule are the most recent neo-noir films of the New Wave: in *Wednesday 04.45* we see a nightclub and a strip club, in *Stratos* an

infamous nightclub, and in *Norway* a disco named Zardoz (actually the famous club Rebound in Plateia Amerikis from the 1980s). Nightclubs and bars appear on the screen as spaces of the underworld, frequented by gangsters and outlaws, obeying the generic rules of the film noir that encompasses a strict typology of urban spaces associated with the post WWII modernity that become one of the most characteristic features of the genre. See on Dimendberg, *Film Noir and the Spaces of Modernity*; and Mark Shiel, «A Regional Geography of Film Noir. Urban Dystopias On and Offscreen», in Gyan Prakash (ed.), *Noir Urbanisms. Dystopic Images of the Modern City*, Princeton University Press, Princeton 2010, p. 75-103.

<sup>49</sup> Nikolaidou, *The City Films of the Greek Cinema*, p. 141-143.

*Deer, Suntan*, emphasizing themes of public health and social care, and metaphorically projecting the image of an unhealthy society.

A further location that appears more often is the collective housing projects (*Attenberg*, *Tungsten* and *Unfair World*) and the low-cost block of flats (*polikantikies*) of the 1960s (*Miss Violence*, *Wasted Youth*, *Unfair World*, *Wednesday 04.45*, *America Square*) while the filmmakers explore all their typical features: narrow balconies without a view, unwelcoming entrances with under-watered plants, dirty marble stairs and coffin-like elevators. The house interiors contribute to this class identification, as we see a large variety of spaces that suggest the financial struggle of the characters. In films of the previous period, characters without jobs, students or bohemians lived in apartments straight out of home decoration magazines, decorated with a personal and imaginative touch.<sup>50</sup> In the New Wave, the houses are decorated with mass production, cheap, common and old furniture, underlying the dominant motifs of seriality, commonality and replaceability.

In a similar vein, the films *America Square* and *Son of Sofia* are set in the district around Patission Street, (Mavromateon street, Victoria and Amerika Square), and explore the complex relationships between native Greeks, immigrants and refugees focusing on issues of identities, languages and cultures. They both share an ironic gaze towards an nostalgic and idealizing contemporary view on the past of this district. They represent with a mixture of cynicism and tenderness the journey of Athens towards multiculturalism and tolerance, showing the cohabitation of an ex wealthy middle class –elder inhabitants that commemorate «the good old days»– with the ethnic pluralism of a younger working class and the refugees in transit.

## Conclusions

Spatial configurations in post-2009 art-house films construct a tight web of recurrent poetic images that are recycled and the three branches of the New Wave and become its basic features.<sup>51</sup> While the use of space differ widely from the films of the 1990s and 2000s, the filmmakers establish a dialogue with the films of the generation of the dictatorship of the 1970s, reassessing the motifs of prison, exile and entrapment. They propose a new working class iconography that overcomes the

<sup>50</sup> In this context, Economides with *Matchbox* in 2003 marked a dynamic change to this representation, while Panayiotopoulos's *Delivery* reintroduced the marginalized spaces of the sub-proletariat, exactly at the moment of the celebration of the Athenian reconstruction for 2004.

<sup>51</sup> A similar inventory could be made for commercial cinema, and also for films by established filmmakers who do not belong to this generation (such as Voulgaris, Panayiotopoulos, Manda, Smaragdis and others), in order to complete a

panoramic view of how Greece is represented in spatial and social terms. Through the examination of complementary filmic corpuses we could add more features to this map, which were beyond the scope of this article, such as the representation of the natural landscape or the cityscape outside Athens, the image of the periphery of Greece, or images of the past through architectural reconstructions, especially in costume dramas and nostalgia films.



local imagery of «Greekness» and refers to non-national social representations. Interestingly, regardless whether these configurations obey the aesthetic rules of minimalism, the «immersive» mise-en-scene or the generic conditions of the crime films, they still form a coherent set of patterns that construct a common sensibility and propose a common poetics. These weird spaces transcend their usual descriptive and indexical functions and impose structural forms in the narration, such as the closure, the aesthetics of the void, the isolation or the seriality, reinforcing possible allegorical readings. They are charged with temporal layers, that embed architectural forms of the past through nostalgia and irony or they express the “here and now” of the performances of the crisis. Despite the use of distantiating techniques – emptiness, silence, stillness – these weird spaces produce a strong affective impact, as the filmmakers re-enact modernist traditions such as minimalism or absurdist humour. They are distinguished by their transformative qualities – houses transformed into islands, islands into dystopias, or dark imaginary cityscapes into social allegories and they become «bridges» or «thresholds», between reality and dream, the intimate and the uncanny. Finally, even when the filmmakers seem to avoid making specific political references constructing social vacuums, the use of this spatial poetics calls for new readings of the recent social and economic history of the country, from the post-WWII period until today.



NIKOS KOUTSOUMPOS

DAWKINS ONCE AGAIN: PHOTOGRAPHIC EVIDENCE OF  
THE EARLY 20th CENTURY FOR THE FESTIVAL OF THE  
KALOGHEROS AT VIZA, EASTERN THRACE<sup>1</sup>

Ω γιε μου εσύ! μοναχογιέ, που ίσαμε χτες ακόμα  
μου ζέσταινες τα γόνατα με το μικρό σου σώμα  
Μυρτώτισσα

To Alex, my one and only

In 1906 Richard MacGillivray Dawkins (1871-1955) published in the *Journal of Hellenic Studies* (the annual of the Society for the Promotion of Hellenic Studies, hereafter the Hellenic Society) what would prove to be a most influential article in the field of Greek folklore studies.<sup>2</sup> It describes a mummery play (the *Kalogheros*) during the Carnival festival celebrated at a village (Saint George, Hagios Gheorghios) near the town of Viza (ancient Vizye, *Βιζύη*) in eastern Thrace; this belongs to a wider circle of similar and closely related folk festivals still celebrated (mainly by Greek refugees and former residents of eastern Thrace who moved to Greece mostly after the population exchange in 1923) in several

<sup>1</sup> I wish to warmly thank Deborah Harlan for the information she has provided; this article owes much to her constant kindness, insight and generosity. The dear friend Iro Katsioti read an early draft of this paper and made pertinent remarks as always. The editors of the *Parabasis* were kind enough to include this paper in the present issue; I am most grateful. I also thank the Photographic Archive of the Hellenic Literary and Historical Archive of the National Bank of Greece Cultural Foundation (hereafter ELIA/MIET) for permission to publish the photographs accompanying this paper.

<sup>2</sup> R. M. Dawkins, «The modern Carnival in Thrace and the cult of Dionysus», *Journal of Hellenic Studies* 26 (1906), p. 191-206. Κ. Kakouri (Κατερίνα Ι. Κακούρη, «Θρακικά δρώμενα στην ύστατη ώρα», *Β' Συμπόσιο Λαογραφίας του Βορειοελλαδικού Χώρου (Ηπειρος-Μακεδονία-Θράκη) Κομοτηνή, 19-22 Μαρτίου 1975. Πρακτικά*, Θεσσαλονίκη 1976, p. 113-126) notes (p. 118) that Dawkins had been asked by the Anthropological Society of London to attend the festival; she does not cite any relevant source. A similar reference (probably repeating

the aforementioned one) is found in Γεώργιος Ν. Αικατερινίδης, «Θεατρόμορφα στοιχεία σε εθιμικές εκδηλώσεις», Ιωσήφ Βιβιλάκης (επιμ.), *Στέφανος. Τιμητική προσφορά στον Βάλτερο Πούχνηρο*, Αθήνα 2007, p. 39-46: p. 40. I have not been able to verify this piece of information. What is more, the Society had merged since 1871 with the Ethnological Society of London to form the then Anthropological Institute (presently the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland, RAI) and was no longer extant as an independent entity in 1906. It seems that Dawkins visited Viza in order to witness the festival and the play (Dawkins, «The modern Carnival», p. 191) and included this visit in the travels he anyway made. – Folklore, literary or theatre-history issues and aspects will not be addressed here at all. For a thorough discussion of such matters see Βάλτερο Πούχνηρο, *Ο Γεώργιος Βιζυηνός και το αρχαίο θέατρο. Λογοτεχνία και λαογραφία στην Αθήνα της μετέπειτα εποχής*, Αθήνα 2002 (with all previous bibliography). This paper will only focus on the photographs documenting Dawkins's visit in eastern Thrace.

parts of northern Greece.<sup>3</sup> The article was written after Dawkins had visited the area of Viza in 1906 during Carnival and had stayed there for a week;<sup>4</sup> it contains illustrations (photographs and drawings) from Viza and the festival at the village of Saint George. The few photographs published form part of a wider series taken during the trip. Especially those illustrating the festival have remained, to my knowledge, for the most part unpublished and practically unknown in Greece (and most likely internationally as well), even to those who have studied this particular festival as well as Greek folklore in general. This paper will present the photographs depicting the mumming play, place them in the context of Dawkins's article and discuss their connection to its author.

Born in Surrey and brought up in Devonshire,<sup>5</sup> Dawkins read electrical engineering for two years at King's College London but dropped out of the course and worked as a designer for a Chelmsford company, studying languages (Greek, Latin, Sanskrit etc) in his spare time; in 1898, aged 27, he was accepted to study Classics and specialize in comparative philology at Cambridge (Emmanuel College, of which he became a Fellow in 1904) and in 1902 he came to the British School at Athens as the holder of a scholarship.<sup>6</sup> He spent approximately sixteen years in Greece, excavated in Crete, Melos and most notably Sparta, became Director of the British School (1906-1914) and professor of Byzantine and Modern Greek Language and Literature at Oxford (1920-1939). He was also an elected member of the Council of the Hellenic Society since 1903; he became a member of its Council (1906-1928), one of its Vice-Presidents (1929-1931), its President (1932-1935) and again –this time as a former President– one of the Vice-Presidents (1935 until his death). During his stay in Greece he travelled extensively all over the country and the Aegean (more than half of which was for the longest part of his stay still Ottoman territory), at Constantinople, the Pontos, Cappadocia and other parts of Asia Minor (exploring and recording local dialects and folk tales along with many aspects of folk culture in general) as well as in Egypt, Syria and Palestine, Cyprus, Italy, Albania and Dalmatia.<sup>7</sup>

<sup>3</sup> See Πούγγερ, *Ο Γεώργιος Βιζυηνός και το αρχαίο θέατρο*, p. 111-113, 117-119, 144-146.

<sup>4</sup> Dawkins, «The modern Carnival», p. 191, 193.

<sup>5</sup> Μηνάς Αλεξιάδης, «Το έργο του R. M. Dawkins. Βιβλιογραφική συμβολή», *Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών* 5 (1984), p. 360-389; p. 360; J. M., «Obituary. R. M. Dawkins: 1871-1955», *Man* 56 (1956), p. 7-8; p. 7.

<sup>6</sup> Peter Mackridge, «From archaeology to dialectology and folklore: the role of the British School at Athens in the career of R.M. Dawkins», Michael Llewellyn Smith – Paschalis M. Kitromilides – Eleni Calligas (eds), *Scholars, Travels, Archives: Greek History and Culture through the British School at Athens. Proceedings of a Conference held at The National Hellenic*

*Research Foundation, Athens, 6-7 October 2006*, London 2009, p. 49-58; p. 49; Peter Mackridge, «“Some pamphlets on dead Greek dialects”: R.M. Dawkins and modern Greek dialectology», *The Annual of the British School at Athens* 85 (1990), p. 201-212; p. 202-203; J. M., «Obituary», p. 7-8; W. R. Halliday, «Obituary. R. M. Dawkins, 1871-1955», *Folklore* 66 (1955), p. 299-301; p. 299; David W.J. Gill, *Sifting the Soil of Greece: the early years of the British School at Athens*, London 2011, p. 57-60.

<sup>7</sup> Mackridge, «From archaeology to dialectology», p. 50-51, 54-56; see also Mackridge, «Some pamphlets», p. 202-206 and Halliday, «Obituary», p. 299-300.

In 1906 or perhaps slightly later,<sup>8</sup> Dawkins donated a good number of photographs (presumably negatives) to the Photographic Archive<sup>9</sup> of the Hellenic Society in London. In the Preface to the 1913 *Catalogue of Lantern Slides* he is mentioned as the donor of large numbers of negatives, while the rather modest number of seven slides from the *kalogheros* mumming play appears in the catalogue proper; five of them were made from the illustrations of the 1906 *Journal of Hellenic Studies* article (figs. 3, 5, 6, 8, 9), so they are all but one the drawings included in it (see below), and the other two (labelled «other views of the mummary play» in the *Catalogue*) are apparently reproductions of two of the photographs published here (pictures 4 and 5 as identified by their reference numbers).<sup>10</sup> These seem to be in all probability the only actual photographs depicting the mummary play that were ever published and made known both to scholars and the more general public.<sup>11</sup>

The register of the Hellenic Society Photographic Archive, on the other hand, records twenty-four photographs from the trip at Viza; seven of them depict scenes or «episodes» from the mumming play of the *kalogheroi*, one depicts a *kalogheros*, while the rest are views of Viza and its walls and church as well as of the village of Saint George (where Dawkins saw the Carnival festival) and its inhabitants. At present, thirteen «small format» or «reference» prints of those photographs are kept in the part of the Archive donated to ELIA/MIET.<sup>12</sup> All

<sup>8</sup> The register of negatives of the Photographic Archive of the Hellenic Society, where all the information regarding Dawkins's donation derive from, does not record the date or year of the donation. The largest part of the Archive was donated to ELIA/MIET in 2005 along with photocopies of the handwritten registers; smaller parts of the Archive were given to the British Schools at Athens and at Rome. The ELIA/MIET collection comprises 14,600 «small format» or «reference» prints, more than 1,500 larger format prints (a total of more than 16,000 items) and an estimated equal number of glass plates (negatives and lantern slides). The «small format» prints of the said collection were catalogued by the author in 2009. On the formation and development of the Hellenic Society Photographic Archive and its part that was donated to ELIA/MIET see Νίκος Κουτσουμπός, «Το φωτογραφικό αρχείο της Hellenic Society στο ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ», Πάνης Σταθάτος – Πηνελόπη Πετσίνη (eds), *Ελληνικές φωτογραφικές μελέτες* (forthcoming); Νίκος Κουτσουμπός, «The photographic archive of the Hellenic Society at ELIA/MIET: a brief chronicle and some key points», (2016), academia.edu.

<sup>9</sup> The Hellenic Society itself has been referring to its photographic archive as a «collection»; this can be rather confusing since the archive consisted of three closely related but distinct collections (those

of negatives, prints and lantern slides), also referred to as such by the Society. The term «Photographic Archive» or simply «Archive» will be used here throughout when referring to the whole.

<sup>10</sup> *A Catalogue of Lantern Slides in the Library of the Societies for the Promotion of Hellenic and Roman Studies* published in the *Journal of Hellenic Studies* 33 (1913), p. 1-164 (page numbering separate than that of the rest of the issue); see p. 33. That a number of slides was made from published illustrations in books and scientific periodicals is clearly stated in an earlier catalogue of slides («List of additions to the collection of lantern slides, 1897-1900», *Journal of Hellenic Studies* 20 (1900), p. liv-lxiv, esp. p. lv).

<sup>11</sup> The disappearance of these images from the next catalogue of lantern slides, however, seems to be a clear indication of decreasing or all-along low popularity, the reasons for which fall beyond the scope of this paper.

<sup>12</sup> The part of the Hellenic Society Photographic Archive now at the British School at Athens (recently catalogued by Deborah Harlan) contains film negatives of twenty-seven photographs from the trip at Viza as well as glass plates of the figures of the article in the *Journal of Hellenic Studies* (Deborah Harlan, personal communication). The number of negatives for each photograph is also recorded in the Archive register

prints of this kind are mounted on hard cardboard measuring 11.5×17.5 cm. The prints of the first three photographs published in Dawkins's article are part of the Hellenic Society Photographic Archive at ELIA/MIET (namely, The walls of Viza, The church of Haghia Sophia at Viza, The *kalogheros* at Viza). The rest of the prints in the Archive are another view of the walls of Viza, an altar of the Roman period at Viza (briefly referred to in the text),<sup>13</sup> a picture from the village of Saint George, and six shots from the mummerly play itself: the ploughing (picture 1),<sup>14</sup> «the dead *kalogheros* lamented by his bride» (reads the caption – picture 2), the flaying of the dead *kalogheros* (picture 3), two more scenes from the play (pictures 4 and 5), and the «hand-in-hand dance» in the presence of a bagpipe-player (picture 6) as described by the author,<sup>15</sup> with which the drama proper starts. This group of photographs depict the last part of the mumming play at the large open space in front of the village church.

Dawkins published in his article in the *Journal of Hellenic Studies* four photographs (figs. 1-4) depicting the walls of Viza, the church of Haghia Sophia at Viza, a *kalogheros* (i.e. one of the mummers in the festival), and some of the objects used in the mummerly play («puppet, bow, phallus», as the caption of fig. 4 reads). The rest of the illustrations in the article (figs. 5-9) are drawings made from corresponding photographs, as the author himself clearly states<sup>16</sup> and as is anyway apparent from a plain comparison of the drawings and photographic prints (see picture 7a-b; compare with pictures 2 and 1 respectively). What is more, the Hellenic Society Photographic Archive register records three of the photographs (the flaying of the *kalogheros*, the ploughing and the mummer from the island of Skyros) as corresponding to specific illustrations in the article («J.H.S. XXVI. p. 199. fig. 6 [...] p. 201 fig. 8 [...] p. 202. fig. 9» respectively). Moreover, some of the captions on the recto of the mounted photographs refer to the illustrations in the text; for example, «VIZA mummerly play: ploughing (JHS. XXVI., p. 201. fig. 8)», figure 8 being one of the aforementioned drawings. The last drawing (fig. 9, the Skyros mummer originally published in the *Annual of the British School at Athens*)<sup>17</sup> is also made from a print which is part of the Hellenic Society Photographic Archive now at ELIA/MIET (captioned «Masquerader from Scyros for comparison»). All four drawings are unsigned but there is no reason to believe that they were not made by the author himself. After all, he had worked as a designer, as mentioned above, and is known to have been a talented draughtsman.<sup>18</sup>

(two negatives are allocated to all pictures from Viza and Saint George and one to the mummer from Skyros).

<sup>13</sup> Dawkins, «The modern Carnival», p. 192.

<sup>14</sup> For the sake of convenience, “picture” refers to the illustrations accompanying this article, whereas “fig(s).” [figure(s)] refers to the illustrations in Dawkins's and Wace's articles.

<sup>15</sup> Dawkins, «The modern Carnival», p. 198.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>17</sup> R. M. Dawkins, «A visit to Skyros», *The Annual of the British School at Athens* 9 (1904-1905), p. 72-80; see fig. 1.

<sup>18</sup> Mackridge, «From archaeology to dialectology...», p. 49 and 50-51, where it is mentioned in a letter to F.W. Hasluck Dawkins himself says that, while in Crete, he had made sketches of monasteries and houses. See also J. M., «Obituary», p. 7 («[...] besides visiting and drawing many other sites»).

What is more, in his earlier article on Skyros, he had published the ground plan of the Episkopi church there; in the footnote referring to it he writes: «The plan here given [...] should no doubt have two side-apses [...]. I did not mark them [...]».<sup>19</sup> There can be no doubt then that the plan is his and that he made and published drawings and sketches. One could reasonably suppose that Dawkins decided to publish the drawings rather than the actual photographs because he wanted to focus on the mummers (having rendered the background and spectators in much plainer sketches actually reduced to almost mere outlines – cf picture 7a-b) and possibly because the photographs seem rather dark and perhaps blurry.

The question which now arises is who took the photographs. There can be little doubt that the photographer was Dawkins himself. This is not stated anywhere in his article but then another name credited with the task is not mentioned either.<sup>20</sup> On the contrary, a year before Viza, in 1905, Dawkins had visited the island of Skyros. In the opening sentence of the article he published in the *Annual of the British School at Athens* after his visit, he states that he was there «[...] primarily to see and photograph the Carnival masquerade [...]».<sup>21</sup> Moreover, the photographs recorded as donated by Dawkins in the register of the Hellenic Society Photographic Archive give a clear picture of the travels he is known to have made in this period (Samos, Patmos and Ioannina, to name but a few). Additionally, his personal archive (deposited in the Taylor Institution Library, Oxford) includes photographs shot by him, depicting not only monuments but also street scenes (in this case from Crete),<sup>22</sup> such as those from the village of Saint George at Viza during the Carnival festival. It thus seems perfectly safe to accept that Dawkins used to shoot his pictures himself.

What makes Dawkins's photographs special and noteworthy is that they were taken at the place and time of the action; they were shot in the village square while the participants were acting the mummery play and the spectators were present. They literally capture the spirit of the moment, are full of motion, really

<sup>19</sup> Dawkins, «A visit to Skyros», p. 77, footnote 1.

<sup>20</sup> This can be a valid *argumentum ex silentio* since Alan Wace (A. J. B. Wace, «Mumming plays in the Southern Balkans», *The Annual of the British School at Athens* 19 (1912-1913), p. 248-265; p. 251, footnote 1), for example, in this article of content similar to that by Dawkins thanks for and credits Major Samson with the photographs he publishes as figs. 1 and 2 (the rest of the photographs could be attributed with a fair degree of certainty to Wace himself). What is more, Dawkins (along with Wace) is known to have also photographed his traditional Greek embroidery collection himself (Ann French, «The Greek embroidery collecting of R.M. Dawkins and A.J.B. Wace», Michael Llewellyn

Smith – Paschalis M. Kitromilides – Eleni Calligas (eds), *Scholars, Travels, Archives: Greek History and Culture through the British School at Athens. Proceedings of a Conference held at The National Hellenic Research Foundation, Athens, 6-7 October 2006*, London 2009, p. 77-90: p. 84-85).

<sup>21</sup> Dawkins, «A visit to Skyros», p. 72. It is interesting to note that this article includes no photographs at all but only three drawings, one of which is that of the mummer mentioned above. All three of them should again be attributed to Dawkins himself.

<sup>22</sup> Mackridge, «From archaeology to dialectology», p. 51, footnote 8.

possess a theatrical quality and give a vivid and lively image of the festival. By contrast, Wace published, only a few years later, two articles on the same general subject<sup>23</sup> and included a number of photographs (six in each, a total of twelve pictures) as well as four unsigned drawings, closely resembling those in Dawkins's article,<sup>24</sup> apparently made from photographs. Not one of these twelve photographs has been taken at the time or the actual spot of the action; they are all static «set-up» pictures, taken within the settlements or in orchards around them, with the participants always posing for the photographer (being such, however, they preserve much more detail regarding the costumes of the mummers, to do the least of justice to Wace – see picture 8).

It is hoped that this group of photographs by Dawkins presented here, so far most probably unpublished (at least for their most part) and thus unknown to and/or forgotten by both the wider public and researchers, add a little something to the wide contribution of a multi-talented active and eager scholar whose work has anyway been most influential and «gigantic», especially in the field of Greek folklore studies.<sup>25</sup> It also provides an additional glimpse of and evidence for a folk festival with theatrical connections and connotations at a time «[...] before education and Europeanisation [...] obliterated»<sup>26</sup> and/or drastically altered it.

<sup>23</sup> A. J. B. Wace, «North Greek festivals and the worship of Dionysos», *The Annual of the British School at Athens* 16 (1909-1910), p. 232-253; Wace, «Mumming plays in the Southern Balkans».

<sup>24</sup> Wace, «North Greek festivals», figs. 2-5.

<sup>25</sup> See Mackridge, «From archaeology to dialectology», p. 55-57 and Robert A. Georges, «Richard M. Dawkins: a commemorative essay on the tenth anniversary of his death», *Folklore* 76 (1965), p. 202-212.

<sup>26</sup> Wace, «North Greek festivals», p. 253. It is noteworthy that at the time Dawkins's article

was published, theatrical photography favoured static and “set-up” images rather than shots of the scenic action itself (see, for instance, Κατερίνα Κωνσταντινάκου, «Φωτογραφία και θεατρικοί αστέρες: η περίπτωση της Κοποπούλη και της Κυβέλης (1900-1920)», Γρηγόρης Ιωαννίδης (ed.), *Ο ηθοποιός και η τέχνη της υποκριτικής. Θεωρία και πράξη, ιστορία και παρόν. Πρακτικά επιστημονικής διημερίδας (Δευτέρα 6 & Τρίτη 7 Οκτωβρίου 2008, Αμφιθέατρο Ιωάννης Δρακόπουλος)*, Αθήνα 2011, p. 245-261).





Fig. 1. Mummy play: ploughing (1906).  
© ELIA/MIET Photographic Archive.



Fig. 2. Mummy play: the dead *kalogheros* lamented by his bride (1906).  
© ELIA/MIET Photographic Archive.



Fig. 3. ummery play: flaying the dead *kalogheros* (1906).  
© ELIA/MIET Photographic Archive.



Fig. 4. Scene from the *kalogheros* mummy play (1906).  
© ELIA/MIET Photographic Archive.



Fig. 5. Scene from the *kalogheros* mummery play (1906).  
© ELIA/MIET Photographic Archive.



Fig. 6. Dancers accompanied by a bagpipe-player: opening of the mummery play (1906).  
© ELIA/MIET Photographic Archive.

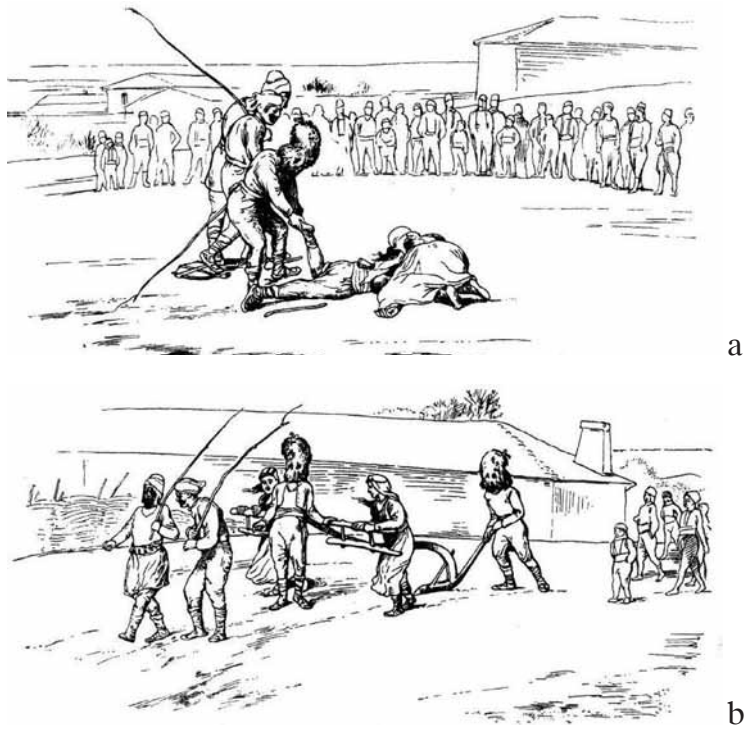


Fig. 7a. The dead *kalogheros* lamented by his bride; drawing (after Dawkins, «The modern Carnival...», p. 200, fig. 7). b. The ploughing during the mummy play; drawing (after Dawkins, «The modern Carnival...», p. 201, fig. 8).



Fig. 8. Maymen at Pelion (1907-1910; after Wace, «North Greek festivals...», p. 244, fig. 6).

## BOOK REVIEWS

ANNA TABAKI / OURANIA POLYKANDRIOTI (eds), *Ελληνικότητα και ετερότητα. Πολιτισμικές διαμεσολαβήσεις και «εθνικός χαρακτήρας» στον 19ο αιώνα. Πρακτικά Συμποσίου [Gräzität und Otherness. Kulturvermittlung und «Nationalcharakter» im 19. Jahrhundert. Kongreßakten]*, 2 Bde., Athen, Nationale Kapodistrias-Universität Athen, Abteilung für Theaterstudien / Nationale Forschungsstiftung, Institut für Historische Studien, 2016, S. 472+558, Abb., ISBN 978-618-80943-9-0.

Die tausendseitigen Kongreßakten gehen auf eine viertägige Tagung im Mai 2015 in der Nationalen Forschungsstiftung Griechenlands in Athen zurück, die eine Kombination von zwei verschiedenen Forschungsprogrammen darstellt, «Thales – Chrysallis» (2012-2015) der Abteilung für Theaterstudien der Univ. Athen mit dem Titel «Kulturvermittlung und die Herausbildung des „Nationalcharakters“ in der Presse des 19. Jh.s» und des Forschungsprogramms «Neugriechisches Schrifttum und die Geschichte der Ideen (18-20. Jh.)» der Abteilung für Neugriechische Studien im Institut für Geschichtsforschung der Nationalen Forschungsstiftung, und wurden vom Laboratoire d'excellence *TransferS* der École Normale Supérieure in Paris mitfinanziert, dessen Direktor Michel Espagne auch das Hauptreferat über «Les transferts culturels et l'histoire culturelle de la Grèce» gehalten hat. Mit diesem Vortrag beginnt auch der erste Band der Kongreßakten (griechisch 21-44, französisch 45-67), im wesentlichen eine kurze Geschichte des Philhellenismus in Frankreich und Deutschland (vgl. seine Monographie *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris 1999), welche insgesamt 63 Referate auf vier große thematische Kreise verteilen: 1) Interkulturelle Beziehungen und Übermittlungen, 2) Literarische und ideologische Strömungen, 3) Ideengeschichte und 4) Entwicklung der Nationaldramatik. Eine Besprechung dieses Monsterwerkes kann sich eigentlich fast nur auf die Titelnennung beschränken, um einen Eindruck von der thematischen Fülle zu vermitteln.

Der erste Teil zu den interkulturellen Beziehungen und Übermittlungen ist in zwei Abteilungen geteilt: I. Das nationale Schrifttum zwischen Vertrautheit und Fremde (S. 71-125), und II. Die Übersetzung als Epizentrum der interkulturellen Vermittlung (S. 129-227). Die erste Abteilung schneidet verschiedene Themenkreise an: M. Paschalis zu Italienischem und Griechischem in der Sprache von Kalvos, K. Athanasiadou zur Identitätsfrage in den «Briefen aus Amsterdam» von St. Petru und den «Persischen Briefen» von Montesquieu, G. Gotsi zu griechisch-englischen Netzwerken 1870-1900 und K. Karakasi zur Abhandlung von Aik. Zarkou über Frauenschriftsteller in Deutschland. Umfangreicher ist der zweite Abschnitt zu den Übersetzungen: G. Varsos zu den Homer-Übersetzungen von Polylys, A. Komninelli zu griechischen Übersetzungen des Poems «Le Lac» von Lamartine im 19. Jh., V. Letsios zu metrischen Fragen in den Übersetzungen von Lorenzo Mavili; mit den Translationen von Nikolaos Dragoumis beschäftigt sich S. Denisi, mit P. Panas als Übersetzer E. Stavropoulou und St. Tsouprou mit den Shakespeare-Übersetzungen von Dim. Vikelas, insbesondere «Macbeth».

Der zweite Teil zu den literarischen und ideologischen Strömungen umfaßt mehrere Abteilungen; in den 1. Band fallen I-IV – Kategorien des Schrifttums, Ideologische Strömungen, Auf der Suche nach der «nationalen Identität», Die Gelehrten des 19. Jh.s und ihre Schriftproduktion. In der ersten Abteilung kommen vorwiegend Literatur-genres zu Sprache: G. Xourias zum europäischen Vorbild der Hochdichtung in der neugriechischen

Aufklärung, Th. Ieronymaki zum Motiv des Fremden in der hymnischen Dichtung der Oden und Elegien (vgl. ihre Diss. zum genre der Ode bis 1880, Nicosia 2005) Th. Agathos zum historischen Roman «Gräfin Potoski» von K. Ramfos (1869), M. Sechopoulou zum skandinavischen Einfluß auf den Demotizismus Ende des 19. Jh.s (Strindberg, Ibsen), A. Stavropoulou zur Beziehung von Vyzinos und Ibsen und N. Mavrelou zum Hermaphroditismus der griechisch-christlichen Identität bei Korais und Roïdis. Die zweite Abteilung behandelt ideologische Strömungen: C. Carpinato zur neugriechischen Sprache und Literatur in Italien im 19. Jh. (Tommaso Semmola und Niccolò Tommaseo) A. Mitralaxi zur Rezeption der deutschen Klassik im Griechenland des 19. Jh.s und S. Jollivet zu Gräzität und antiken Quellen in der deutschen Geschichtsphilosophie (Hegel, «Hyperion» von Hölderlin). Der dritte Abschnitt zur Suche nach der «nationalen Identität» bringt A. Glykofrydi-Leontsini zur philosophischen Reflexivität in der Identitätsfrage im 19. Jh., zu Identitätsfragen in der griechischen Reiseliteratur des 19. Jh.s P. Karpouzou, dieselben Fragen im Popularroman von Konstantinopel beschäftigen G. Kostakiotis und zu den neugriechischen Studien in der Bosphorus-Metropole äußert sich I. Kyriakantonakis. Im IV. Abschnitt zu Gelehrten-schrifttum untersucht V. Pappas die lateinischen Übersetzungen von Daniel Filippidis, S. Matthaïou das altertumskundige philologische Essay in den ersten Jahrzehnten nach der Staatsgründung, S. Patoura die inedierte Korrespondenz von D. Vardouniotis und L. Varelas das edierte Gesamtwerk von Ioannis Kampouroglou (mit Werkverzeichnis).

Der zweite Band bringt die Fortsetzung dieser Themenabschnitte des zweiten Teils, mit V. Verwendung und Wiederbelebung der Antike (S. 19-69), VI. Fragen der Kritik und Rezeption (S. 73-122) und VII. die Zeitschriften und Periodika (S. 125-232). Im Abschnitt zur Antikerezeption äußert sich E. Garantoudis zu Fragen der Nachbildung der altgriechischen Metrik in der Dichtung des 19. Jh.s, K. Kardamis untersucht die Thematiken der griechischen Antike in den Opernwerken der Ionischen Inseln und A. Mavroleon bewegt die Wiederbelebung des altgriechischen Dramas als Instrumentalisierung der Nationalidentität im 19. Jh. Bei den Fragen der Kritik und der Rezeption kommen P. Antonopoulos zu Wort (die Verurteilung Sapphos bei Efgenos Voulgaris und Anthimos Gazis), Alexandros Katsigiannis zur ideologischen Verwendung des Eros-Begriffes in der romantischen Kritik des 19. Jh.s, A. Chrysoyelou-Katsi zum Begriff *ethnikos* in den Texten von Angelos Vlachos und V. Papanikolaou zur «Gräfin von Athen» von Kleon Rangavis. Bei dem Abschnitt zu den Periodika kommen mehrere Sprecher zu Wort: St. Athini zu den Literatenbiographien in den Zeitschriften, N. Falangas zur Spalte «Verschiedenes» in der *Pandora*, V. Patsiou zu den Übersetzungen in Periodikum *Ευρωπαϊκός Εθναριστής*, M. Mitsou zu philhellenischen Beiträgen im griechischen Zeitschriftenwesen, A. Sofou zu den Beiträgen der Auslandsgriechen, Chr. Palaiologou zur Rezeption der deutschen Literatur in den «Deutschen Briefen» von G. Kampysis und G. Kotelidis zum Indien-Bild in den griechischen Periodika des 19. Jh.

Der dritte Teil zur Ideengeschichte enthält sich weiterer Untergliederungen und enthält acht verschiedene Referate (S. 235-354): G. Leontsinis zur Rezeption der Aufklärung und der Französischen Revolution um 1800 auf den Ionischen Inseln, P. Kimourtzis / A. Mandylara zu monarchischen Visionen von Byzanz im Bayerischen Königreich Otto I., M. D. Konaris zu altgriechischer Religion und Nationalcharakter bei K. Paparrigopoulos, A. Sfini zur ideologischen Seite der Sprachfrage im 19. Jh., V. Chrysovitsanou zum archäologischen und epigraphischen Werk von A. Rizos Rangavis, M. Velioti-Georgopoulou zum festlichen Empfang von Otto I. in Nauplion, L. Efthymiou zum «Frauenblatt» von Kallirroï Parren und der griechischen Frauenbewegung und E. Petropoulou zu den deutschen Einflüssen in den Kinderzeitschriften.

Der vierte Teil zur Nationaldramatik ist in zwei Abschnitte unterteilt: I. dramatische Gattungen (S. 357-502) und II. das Musiktheater (S. 505-541). Der erste Abschnitt enthält eine ganze Reihe von Beiträgen. K. Ritsatou zum Neraiden-Motiv in der Dramatik (Psycharis, Dim. Kampouroglou), M. Dimaki-Zora zu den Prologen der neugriechischen Dramatik im 19. Jh., K. Diamantakou-Agathou zu den antiken Dramenübersetzungen von Ioannis Gryparis, I. Katsioti zu den «Mylonades» und die neugriechische Adaptation, M. Georgiou zum deutschen und griechischen Theater im 19. Jh., V. Georgopoulou zur Figur des Nero in der griechischen Dramatik des 19. Jh.s, K. Petrakou zum Historiendrama «Ιουλιανός ο Πααβάρτης» von Kleon Rangavis, K. Kyriakos zu den ersten Phasen der Rezeption russischer Dramatik in Griechenland, Chr. Oikonomopoulou zur *Iphigénie* von Jean Moréas, A. Vasileiou zur Taurischen Iphigenia von N. A. Soutzos (1837) und ihrem französischen Vorbild und A. Altouva zum Nationalstil der Schauspielkunst im griechischen Theater des 19. Jh. Wesentlich beschränkter ist der Abschnitt zum Musiktheater: S. Kourbana zum ersten griechischen Melodram, A. Xepapadakou zu Offenbach in Athen und P. Vlangopoulos zur Beziehung von M. Alvana-Miniati zu Edouard Schuré.

Die Aufmachung der beiden Bände ist ansprechend; die Redaktionsarbeit dürfte mühevoll gewesen sein. Die Verbindung der beiden Forschungsprogramme und die Einbeziehung des Laboratoire d'excellence war eine exzellente Idee, die offenbar Anna Tabaki zuzuschreiben ist, derzeitiger Institutsvorstand der Abteilung für Theaterstudien an der Univ. Athen und gleichzeitig langzeitige Forscherin in der Abteilung für Neugriechische Studien an der Nationalen Forschungsstiftung. Das Ergebnis dieser Zusammenarbeit kann sich sehen lassen. Der rapide Forschungsfortschritt in Bezug auf das griechische 19. Jh. in den Jahren vor und nach dem Millennium spiegelt sich deutlich in der Themenvielfalt, der Spezialisierung, den Fragestellungen und der Detailinformation, die die beiden voluminösen Bände vorlegen. Krisen machen erfinderisch und flexibel.

WALTER PUCHNER

SABINE CISMAS, *Invocations of Europe. Music Theatre and the Romanian Principalities 1775-1852*, Wien/Köln/Weimar, Böhlau-Verlag 2016 (Musikkulturen europäischer Metropolen im 19. und 20. Jh.), S. 279, ISBN 978-3-205-20216-5.

Es handelt sich um eine am European University Institute (EUI) entstandene Dissertation (2014), die die Europäisierung und Modernisierung der Transdanubischen Fürstentümer der Moldau und der Walachei anhand der Einführung und Pflege des Musiktheaters verfolgen will. Dabei wird großer Wert gelegt auf die Kontextanalyse der wechselnden historischen Situationen und ihre Komplexität, vor allem nach der Phanariotenherrschaft durch den russischen Faktor, und die Unterschiedlichkeit der beiden Fürstentümer je nach dem Persönlichkeitsprofil der regierenden Herrscher, den Reaktionen des höheren und niedrigeren Standes der lokalen Bojaren, der jeweiligen Phase in der Frage nach der angestrebten nationalen Identität, der Sprachfrage, der Entwicklung des «europäischen» Vorbilds Frankreich usw. Diese Kontextualisierung des Musiktheaters im Kräftespiel sozialer und historischer Mega-Fakten geht über eine normale Theatergeschichte zum Teil hinaus, ist in ihrer Ausführlichkeit einer gewissen selektierten Sekundärliteratur verpflichtet, deren Ansichten in *extenso* reproduziert werden; die Arbeit versteht sich als ein Gegenansatz zu den «nationalistischen» Kulturgeschichten der kommunistischen Periode, die die Phase des

zaristischen Protektorats als negative Fremdherrschaft bewerten, welches als Hemmschuh für die Nationalisierung und den Europäisierungsprozeß zu werten sei, während die Autorin die positive Seiten der russischen Verwaltung in der Kulturpromovierung herausstreicht (massive Einführung der französischen Kultur, nach 1840 Reduzierung der Gallomanie durch die Forcierung deutsch-österreichischer und italienischer Vorbilder aus Furcht vor der potentiellen historischen Langzeitwirkung der Französischen Revolution, Kultivierung der Musikkultur usw.). Dieses kulturgeschichtliche Positivbild weicht zum Teil deutlich von den bekannten Bewertungen ab (die Frage einer wenn auch oberflächlichen Europäisierung der hohen und niederen Aristokratie und des Merkantilbürgertums wären auch mit dem Innenbild in Einklang zu bringen, das etwa Aleksandris Komödien bieten).

Die phanariotische Epoche wird allerdings im Gegensatz dazu in traditioneller Weise durch ethnozentrisch einseitige Werturteile als überaus negativ gewertet und die griechische «Fremdherrschaft» mit der «Rückständigkeit» des Osmanischen Reich gleichgesetzt. Dieses immer noch beliebte eurozentrische Bewertungsschema «erleuchtetes Europa der Modernität, Wissenschaft und Aufklärung / praemodernes theokratisches Reichsgebilde der Reaktion und orientalischen Passivität und Unberechenbarkeit», wie es sich in Konzepten wie die «Gegen-Aufklärung» noch weiterperpetuiert, ist heute eigentlich nicht mehr zu halten und für eine vergleichende Balkanologie schon gar nicht. Die nationalstaatliche Rückprojizierung von Werten und Begriffen, die die «Wiedergeburtzeit» geprägt hat, ist heute nicht mehr notwendig aufgrund des historiographischen Paradigmenwandels nach der Wende. Die aufklärerische Tätigkeit und literarisch-kulturelle Westorientierung zentraler Phanariotenpersönlichkeiten am Hospodarenthron erfordert eine differenziertere Betrachtungsweise. Hier herrscht in der Arbeit auch ein bedeutendes Informationsdefizit, das sich auch deutlich in der beschränkten Rezeption von Sekundärliteratur widerspiegelt, wo zentrale Werke zur Phanariotenherrschaft in den Transdanubischen Fürstentümern überhaupt nicht aufscheinen. Hier kommt es auch zu Sachfehlern, die leicht zu vermeiden gewesen wären.

Das ist schade, denn im Ganzen bringt die Arbeit durchaus neue Detaillkenntnisse, was das Musiktheater betrifft (das Sprechtheater ist fast gänzlich ausgeklammert, so daß der Theaterhistoriker Südosteuropas manches vermissen wird), aus Archivforschung und Auswertung der Presse. Vielleicht wäre es besser gewesen, die Phanariotenzeit überhaupt auszuklammern (hier werden griechische Quellen und Sekundärliteratur überhaupt nicht rezipiert) und gleich mit dem russischen Protektorat nach 1821 zu beginnen. Dieser Abschnitt bildet nicht nur den überwiegenden Hauptteil der Arbeit, sondern ist den früheren Ausführungen auch qualitativ und nachweismäßig deutlich überlegen; hier lösen sich die einseitigen ethnozentrischen nationalideologischen Interpretationen in ein prismatischeres Bild auf, das durch Detailkenntnis besticht und die Musiktheatergeschichte in ihrer ereignisgeschichtlichen Dynamik in ein Geflecht von sozialen, historischen und politischen Faktoren und Akteuren integriert, das der Komplexität der rasch wechselnden Verhältnisse in den Fürstentümern jenseits der Donau gerecht wird, aber auch der notwendigen Differenzierung zwischen Moldau und Walachei. Erstaunlich bleibt, wie wenig ältere rumänische Theatergeschichte berücksichtigt wird; nicht zu reden von der griechischen, die überhaupt nicht vorkommt. Immerhin war einer der Protagonisten der letzten Phase der Phanariotenzeit in Bukarest, Konstantinos Kyriakos Aristias (Costache Aristia), bis zu seinem Lebensende in der walachischen Hauptstadt als Schauspiel-lehrer, Dramaturg, Übersetzer und Regisseur tätig.

Die Arbeit folgt einer logischen Struktur enger werdender konzentrischer Kreise um die Vorstellungen des Musiktheaters: auf eine Einleitung folgt ein Kapitel zu sozialen und politischen Kontexten (1775-1852), weiters «Foreign Political Control and Representation in



Public Theatres in Moldavia and Wallachia», «Political Legitimization in the Theatre», «The Guiding Principles of Music Theatre» und «The transfer and practice of European music theatre companies and repertoires». Eine umfangreiche «Introduction» (S. 9-33) beschreibt die Rahmenbedingungen und das methodische Vorgehen der Arbeit. Bereits hier fällt die eng ethnozentrisch-ideologische Tendenz in der Bewertung der Phanariotenzeit (1711/1716-1821) auf, die angeblich die Westkontakte verhindert haben soll;<sup>1</sup> die Westkontakte über das Griechische bestanden schon vorher: Dimitrie Cantemir hatte einen griechischen Lehrer, Ieremias Kakavelas aus Kreta, der eine italienische Beschreibung der Zweiten Wiener Türkenbelagerung ins Griechische übersetzt hat, und der kürzlich heiliggesprochene Constantin Brâncoveanu, der als Aristoteles-Übersetzer auch Werke im Griechischen verfaßt hat, wurde aufgrund der gleichen Abhängigkeit von der Hohen Pforte in Kostantiniyye enthauptet (zusammen mit seinen vier Söhnen) wie so viele Phanariotenfürsten nach ihm. Zu dieser Zeit bestand bereits ein griechisches Schulnetz, die Verkehrs- und Handelssprache war das Griechische, unbeachtet der ethnischen Zugehörigkeit der Merkantilschicht, der höhere Klerus war meist griechisch, Griechisch war die Diplomaten-sprache im Verkehr mit dem Osmanischen Reich und unangefochtene Bildungssprache. Die forcierte Gräzisierung der Oberschichten während der Phanariotenzeit baute auf ein bereits vorhandenes Fundament.<sup>2</sup> Der Ausdruck «Fremdherrschaft» (Relikt der sozialistischen rumänischen Historiographie) ist mit Differenzierungen zu gebrauchen; dasselbe gilt für den Vorwurf der Rückständigkeit.<sup>3</sup> Das unreflektierte Vokabular bewegt sich streckenweise nicht auf der Höhe der Ansprüche, die die Arbeit an sich selbst stellt.<sup>4</sup> Man vermißt auch vergleichende Ausblicke auf andere

<sup>1</sup> «The Phanariot regime, which takes its name from the Phanariot princes installed by the Ottoman Empire in Moldavia and Wallachia in 1711 and 1716 and lasted until 1821, oriented the Principalities towards the Ottoman and Greek civilizations to the detriment of Western European influences» (9). Das ist eine fast provokative Vereinfachung, die den Tatsachen nicht mehr entspricht, weder auf osmanischer Seite (Tulpenzeit, Donizetti, *alafanga*-Epoche) noch auf griechischer: eine ganze Reihe von populären Lesestoffen kam über das Griechische in den Donau-Fürstentümer (*Bertoldo*, *Erotocit* usw.), die phanariotische Literatur entstand zum Großteil in Bukarest, Literaturübersetzungen aus Westsprachen (Cervantes, Metastasio, Molière, Alfieri, Voltaire usw.); klerikale Satiren gibt es in Bukarest auf Griechisch schon Ende des 17. Jh.s.

<sup>2</sup> W. Puchner, «Griechische Hegemonialkultur im östlichen Balkanraum zur Zeit der Aufklärung und der nationalen "Wiedergeburt". Beispiele und Tendenzen», M. Oikonomou / M. A. Stassinopoulou / I. Zelepos (eds), *Griechische Dimensionen südosteuropäischer Kultur seit dem 18. Jahrhundert. Verortung, Bewegung, Grenzüberschreitung*, Frankfurt/M. etc. 2011 (Studien zur Geschichte Südosteuropas 17), S. 17-26.

<sup>3</sup> Anonymes soziale Satiren auf die Walachei um und nach 1800 (1800, 1809, 1820) im

griechischen, nach der Sprachgebung von Bojaren verfaßt, beschreiben anschaulich den Ämterhandel, den Kleidungs-luxus, die Verschuldung, die Westmanie, den Ärzteschwindel usw., ohne dies den Phanarioten zuzuschreiben (W. Puchner, «Satirische Dialoge in dramatischer Form aus dem Phanar und den transdanubischen Fürstentümern 1690-1820. Eine sekundäre Textgruppe des vorrevolutionären griechischen Theaters», *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, 2. Band, Wien-Köln-Weimar 2007, S. 115-132).

<sup>4</sup> Beispiel aus der Einleitung: «They [the intellectuals] concluded that their countries were backward and that this was due to the installment of the Phanariot regime in the eighteenth century. Not only they, but also a number of European travelers and officials harshly criticized the Romanian Principalities, labeling them as backward, uneducated and culturally insignificant. The boyars thus asked themselves how their countries could become part of Europe and contribute to progress» (S. 10-11). «The creation of a "healthy nation" meant the adoption and integration of European ways and culture» (S. 11).

<sup>5</sup> Der Ausbruch der Griechischen Revolution in der Moldau wird bloß in einer Fußnote zu T. Vladimirescu erwähnt (Nr. 42, S. 36-37). «The uprising began as part of the organized Balkan

Nationsbildungen im Balkanraum und die Diskussion (und Literatur) zum spezifischen süd-osteuropäischen Nationalismus des 19. Jh.s.

Der zweite Teil der Einleitung geht dann auf die Musiktheaterformen ein: Vaudeville, Operette und Oper. Das Musiktheater war Angelegenheit der höheren und niederen Aristokratie sowie des wohlhabenden Merkantilbürgertums, Statussymbol, gesellschaftliches Ereignis, es zählte nicht sosehr der ästhetische Genuß der Akustik als das Gesehenwerden, der Protektor-Status einer Primadonna usw. Die Diskussion um ein rumänischsprachiges Repertoire als Voraussetzung für ein Nationaltheater hält sich in dieser Phase in Grenzen und betrifft vor allem das Sprechtheater. Musiktheater war in jeder Hinsicht ein Import: von Frankreich, Italien und Österreich. In der Folge werden dann die Einzelkapitel vorgestellt.

Kap. 1. ist «The social and political context (1775-1852)» gewidmet (34-72) und umfaßt folgende thematische Einheiten: «Social transformation in Moldavia and Wallachia» (von den Phanariotenprinzen zum *Regulamentul Organic*),<sup>5</sup> die Nationalidee der *intelligentsia*, die Idee von Europa, die Sprachfrage, Zunahme des niedrigen Adels, Nachahmung europäischer Kleidung und Sitten, Gallomanie usw. Kap. 2 «Foreign Political Control and Representation in Public Theatre in Moldavia und Wallachia» (S. 73-121) bringt dann die Reformen von Alexandros Ypsilantis, der nach Sulzer auch ein Kammerquartett mit «deutscher» Musik eingerichtet hatte.<sup>6</sup> Die Ausführungen zu den ersten Laientheatern in Iaşi und Bukarest sind in der einschlägigen Bibliographie von vielen Detailunsicherheiten und Ungereimtheiten begleitet, die auch hier reproduziert werden.<sup>7</sup> Während der russischen Okkupation der Moldau 1809-1812 wurde in Iaşi von Gaetano Maggi ein Theater eingerichtet, in dem Russisch gespielt wurde. 1816 organisierte Gheorghe Asachi hier die ersten rumänischen Vorstellungen. In Bukarest organisierte die junge Rallou Karatza mit Finanzhilfe von Nicolae Văcărescu 1817 das Theater am «Roten Brunnen», wo griechische Schüler der «Universal School» (wohl die *Αυθεντική Ακαδημία*)<sup>8</sup> Szenen aus antiken Tragödien aufführten; Opern kamen dann erst durch die «Viennese company» von Gerger zur Aufführung.<sup>9</sup> Ein weiterer

revolution initiated by the Greek anti-Ottoman revolutionary society *Philikí Etaireía*, which occupied the two states as a result of the Greek War of Independence. In Moldavia they took over the government, but in Wallachia the Eterist expedition encountered a more complex situation...» (?). Zur politischen Rolle der griechischen Theateraufführungen in Bukarest und Iaşi nach 1817 vgl. nun Gonda van Steen, *Liberating Hellenism from the Ottoman Empire. Comte de Marcellus and the Last of the Classics*, New York 2010, S. 108-169.

<sup>6</sup> Nach Franz Joseph Sulzer, *Geschichte des transalpinischen Daciens...*, 3 Bde., Wien 1781-1782, Bd. 3, S. 234. Sulzer war kein Musiker, sondern Militäroffizier bei der österreichischen Armee, stationiert in Siebenbürgen, den Ypsilantis an den Hof von Bukarest geholt hatte und der die Zustände am Hof in aufklärerischer Ironie beschrieben hat, aber auch die Volksmusik der Unterschichten zu würdigen wußte. Charakteristischerweise berichtet er, daß die Griechen ihm

zu Gefallen eine Schattentheateraufführung als «opera» bezeichnet hätten (2, S. 401-402). Die Autorin moniert, daß in seinen Schriften nicht zwischen einheimischen und phanariotischen Bujaren unterschieden habe (S. 77).

<sup>7</sup> W. Puchner, «Hof-, Schul- und Nationaltheater der griechischen Aufklärung im europäischen Südosten», *Maske und Kothurn* 21 (1975) 235-262 und mit der gesamten neueren Bibliographie ders., *Greek Theatre between Antiquity and Independence. A History of Reinvention from the Third Century BC to 1830*, Cambridge 2017, S. 269-300;

<sup>8</sup> Dazu immer noch unübertroffen die prosopographische Studie von Ariadna Camariano-Cioran, *Les Academies princières de Bucarest et de Jassy et leurs professeurs*, Thessaloniki 1974 (Institute for Balkan Studies 1974), die nicht einmal in der Bibliographie aufscheint.

<sup>9</sup> Über Repertoire und Vorstellungen dieser Truppe gibt es eine ganze Reihe von Quellen (Bibliographie W. Puchner, *Die Literaturen Südosteuropas: 15. bis spätes 20. Jahrhundert. Ein Vergleich*,

Abschnitt beschäftigt sich dann mit «Cultural politics under Russian occupation», nach 1828, 1829-1834 unter Graf Pavel Kiselev, der sich positiv über die Theaterorganisation äußerte: 1832 wurde in Iași das erste öffentliche Theater errichtet («Théâtre des Variétés»). Truppen und Spielpläne wurden von den Franzosen beherrscht.<sup>10</sup> Die Verfasserin distanziert sich von der rumänischen Theatergeschichtsschreibung, die seine Rolle durchaus negativ bewertet hat. In Bukarest wurde das Momolo-Theater errichtet. Es ist die Zeit, wo sich auch die Sprachfrage an Frankreich orientiert. Nach 1840 kommt es zu einem Umschwung: «Changing the cultural politics in the Romanian theatres at the Russian request»: das zaristische Rußland fürchtet durch die zunehmende Gallisierung ein Wiederaufleben der Ideen der Französischen Revolution; österreichische Prinzipalinnen werden eingestellt: Therese Frisch in Iași und Henriette Carl in Bukarest; durch ihre Mißwirtschaft können sie sich nicht allzulange halten.

Kap. 3 bringt dann die Folgejahre: «Political legitimization in the theatre» (S. 122-166). Die Regierungszeit von Prinz Mihai Sturdza (1834-1849) forciert die kulturelle Emanzipation: die Theaterleitung wurde in Iași Prinz Nicolae Suțu und dem Schauspieler Matei Millo übertragen; in Bukarest, wo die Abhängigkeit von Rußland direkter war, reagierte Gheorgie Bibescu (Amtszeit 1842-1848) konservativer; doch sein Nachfolger Prinz Barbu Știrbei (Amtszeit 1849-1853, 1854-1856) holte dann das Terrain der Emanzipierung wieder auf. 1852 wurde das Grand Theatre errichtet, zwar mit einem italienischen Impresario aber staatlicher Subvention. Ein letzter Abschnitt geht dann auf die Gründung der Philharmonischen Gesellschaft in Bukarest 1834-1837 ein, 1836-40 in Iași das Philodramatische Konservatorium. Kap. 4 hat den Titel «The Guiding Principles of Music Theatre» (S. 167-199) und beschäftigt sich mit der gesellschaftliche Rolle des Musiktheaters ein: aristokratisches Publikum, zunehmend auch Merkantilbürgertum, «Self-presentation at the theatre», Französisch und europäische Vielsprachigkeit, die alte aufklärerische Idee «A moral school for the progress of the people» (balkanweit), «Music theatre, a gift from God perfected by man» – die anspruchsvollste Theaterform, «Opera, a dark mirror of society» – in ihrer Ausführung nicht immer (Schauspielkritik von Costache Carageali [Caragiale?] und Vasile Alecsandri). Kap.

Wien-Köln-Weimar 2015, S. 145, 198). Nur Laurençon wird zitiert. Zum Nachweis, daß es sich um eine Siebenbürger Truppe handelt W. Puchner, «Ζητήματα τεκμηρίωσης στην ιστορία του ελληνικού προεπαναστατικού θεάτρου», *Parabasis* 10 (2010), S. 279-294, welche übrigens bereits 1815 ein Kotzebue-Stück auf Rumänisch gespielt hat. An anderer Stelle wird dann richtig erwähnt, daß die Truppe aus dem benachbarten Braşov gekommen sei (S. 202). Die Mademoiselle Dili wird in der einschlägigen Bibliographie als Dill geführt. Einige Seiten später bezeichnet die Autorin die Ansicht des neueren rumänischen Theaterhistorikers Massoff, daß die Prinzentochter dies getan habe, um das griechische Theater zu unterstützen (das mit seinen Tragödienaufführungen eine Art psychologischer Vorbereitung für den Aufstand gewesen ist), als eine Hypothese und fragt sich in einer umständlichen Argumentationsführung, was es wohl gewesen sein kann, das Văcărescu zur Zusammenarbeit mit der «ausländischen» Tochter eines sultanshörigen Phanarioten bewegen haben

könnte («It could also be seen as an attempt to stabilize the turbulent internal political life with a symbolic struggle against the Ottoman Empire», S. 87-88), doch wird eine solche einseitige Sichtweise aus der späteren Nationalideologie den mentalen Mischverhältnissen eines kulturellen Kleinraums zwischen drei Großreichen mit einer noch ungelösten Sprach- und Schriftfrage und einer praktischen Mehrsprachigkeit der gebildeten Elite nicht gerecht. Mit einem zweiten Argument, daß dies im Zuge des Wunsches nach «Europäisierung» geschehen sei, kommt sie der Wahrheit schon näher: wie die griechischen Quellen berichten (Alex. Rizos Rangavis, *Memoiren*), geht die Initiative auf den Wunsch der Fürstentochter zurück, ihren Laienspielern ein ästhetisches Paradigma von professioneller Qualität zu geben, um ihre schauspielerischen Leistungen zu verbessern.

<sup>10</sup> Dazu immer noch unübertroffen materialreich Ion Horia Rădulescu, *Le Théâtre Français dans les Pays roumains 1826-1852*, Paris 1965.

5 bringt dann den «harten Kern» der Theatergeschichte: «The transfer and practice of European music theatre companies and repertoires» (S. 200-245): zu den Sängern und Primadonnen (Bukarest und Iași als Zwischenstationen der Reise der italienischen Opernsänger/innen nach Odessa, Konstantinopel und in den Schwarzmeerraum), zu den impresarii und dem Opern-business, zum französischen Repertoire (Gattungen, genres und Werke), zur italienischen Oper (gleiches Repertoire mit Rußland und dem Osmanischen Reich), zur rumänischen Historienoper (1834 erstes Vaudeville von Elena Asachi, «Dragoș, the First Suzerain Prince of Moldavia», weitere von Johann Andreas Wachmann, Alexander Flechtenmacher, auch vertonte Komödien von Alecsandri usw.).

Es folgt noch eine ausführliche Zusammenfassung (S. 246-258), die sich noch einmal absetzt von der rumänischen Nationalgeschichte, welche das russische Protektorat bloß unter negative Vorzeichen sieht. Die mehrfache Hervorhebung dieser Interpretationslinie scheint der Autorin ein besonderes Anliegen zu sein. Weit weniger differenziert wird die Phanariotische Epoche gesehen, die bibliographisch auch massiv unterrepräsentiert bleibt (Bibliographie S. 259-274, der Index ist lückenhaft). Als besonders positiv sind die Archivforschungen zu Einzelfragen zu sehen sowie die Einbindung der Theatergeschichte in soziale und politisch-historische Kontexte, die differenziertere Erklärungsmodelle erlauben als die bloße Ereignisgeschichte. Europäisierung und nationale Emanzipierung werden als ergänzende Prozesse gesehen; ein vergleichender Blick auf balkanische Nachbarländer hätte vielleicht noch ein prismatischeres Bild ergeben, denn ganz frei von einem gewissen ideologischen Schematismus und historischen Stereotypen ist die Arbeit nicht. Was die Theatergeschichte betrifft, ist dies jedoch eine hochwillkommene Arbeit, die allerdings zwei Schwächen aufweist: 1) daß das Musiktheater in seiner Entwicklung in diesem Kommunikationsraum vom Sprechtheater gar nicht schnittklar getrennt werden kann, vor allem in dieser Phase der Theaterkonstituierung im ostbalkanischen Raum,<sup>11</sup> und 2) daß bis zum Einmarsch von Konst. Ypsilantis in der Moldau und der Schlacht von Drăgășani, an der die Laienschauspieler von Bukarest und Odessa mitgekämpft haben (ein Protagonist ist gefallen, Aristias wurde schwer verwundet), sowie dem Aufstand von Tudor Vladimirescu die Entwicklungen von rumänischem und griechischem Theater gar nicht getrennt werden können; eine monoglossale und monokulturale Interpretation unter ethnischen und später nationalen Vorzeichen führt hier zu keinen realistischen Erklärungsmodellen. Aufgrund der mangelnden komparativen Kompetenz bzw. Sach- und Literaturkenntnis, die nur rumänische Quellen und allgemeine Übersichtsliteratur zur rumänischen Staatenbildung bzw. zur Theaterwissenschaft und Opernkunde rezipiert, hätte das Phanariotienkapitel ausgeklammert bleiben können oder müßte bedeutend erweitert werden.<sup>12</sup> Aber von eigentlichem Musiktheater kann man in dieser Kulturphase der Phanarioten in den Transdaunbischen Fürstentümer ohnehin nur als Ausnahmeerscheinung sprechen.<sup>13</sup> Trotz dieser Vorbehalte wird man diese Monographie

<sup>11</sup> Zu einer Typologie der Entwicklungen vgl. W. Puchner, «Typologische Entwicklungsstrukturen der Theatergeschichte im südosteuropäischen Raum», *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, Wien-Köln-Weimar 2006, S. 13-72.

<sup>12</sup> Auch spezielle internationale Literatur zu den Phanarioten und ihrer Kultur wurde nicht benutzt, und zwar auch von rumänischer Seite her

(z. B. A. Pippidi, «Phanar, Phanariotes, Phanarionisme», *Revue des Études Sud-Est Européennes* 13/2 (1975), S. 231-239; C. Papacostea-Danielopolu, «État actuel des recherches sur "l'époque phanariote"», *ibid.* 24/3 (1986), S. 227-234 usw.).

<sup>13</sup> Zur Vielfalt des Spektakelwesens am Hof in Bukarest gibt es eine ganze Reihe von rumänischen Quellen.

auch in Zukunft für die Theatergeschichte der Moldau und Walachei zwischen 1826 und 1852 gern benützen.

WALTER PUCHNER

M. MORFAKIDIS / P. PAPADOPOULOU (eds), *Ελληνικό Θέατρο Σκιών. Άυλη πολιτιστική κληρονομιά (Προς τιμήν του Βάλτερ Πούχνερ)* [Griechisches Schattentheater. Immaterielles Kulturerbe (Zu Ehren von Walter Puchner)], Granada, Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas 2016 (Βιβλιοθήκη του Ελληνικού Θεάτρου Σκιών 3), S. 816, Abb., ISBN 978-84-95905-80-2.

Der Rezensent hat das seltene Vergnügen, ihm gewidmete Kongreßakten anzeigen zu können, die insgesamt 43 Studien zur Geschichte des griechischen Schattentheaters bringen, zur Dramaturgie der improvisierten Stücke, zu unveröffentlichten Archiven und Einflüssen auf die Literatur, das Theater und die Schönen Künste. Das Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas in Granada hatte im November 2015 in Zusammenarbeit mit der Nationalen Kapodistrias-Universität in Athen einen dreitägigen internationalen Schattentheaterkongreß im Nationalen Geschichtsmuseum im Alten Parlament und im Kulturzentrum der Stadt organisiert, dessen umfangreiche Akten hier vorgestellt werden können und die als e-book zirkulieren. Das Zentrum für Byzantinische, Neugriechische und Zypriotische Studien hatte bereits 2012 ein elektronisches Archiv und eine Datenbank eingerichtet, mit Publikationen, Archivmaterial, ikonographischen und anderen Quellen zur Dokumentation des neugriechischen Schattentheaters. Bd. 2 der Publikationsreihe «Bibliothek des griechischen Schattentheaters» (die Kongreßakten sind nun Bd. 3) war einer elektronischen Wiederveröffentlichung aller meiner wichtigeren Studien zu dem Thema in Deutsch, Griechisch, Englisch und Türkisch gewidmet (W. Puchner, *Μελέτες για το ελληνικό θέατρο σκιών στη Μεσόγειο και τα Βαλκάνια*, ed. M. Morfakidis / P. Papadopoulou, Granada 2016, S. 652 [www.centrodeestudiosbnch.com/gr/pagina/604](http://www.centrodeestudiosbnch.com/gr/pagina/604)). Zusammen mit dem Kongress wurde auch eine griechische Schattentheaterausstellung im Nationalen Historischen Museum in Athen organisiert, die von November 2015 bis zum Juni 2016 zu sehen war, aber auch in der Folge des russischen Kongresses zur traditionellen Volkskultur Griechenlands im Rahmen des Griechisch-Russischen Jahres, an der Lomonosoff-Universität in Moskau im April 2016, im historischen Puppentheatermuseum von S. Oblaszow zusammen mit Schattenspielformen von S. Hatzakis gezeigt wurde. Praktisches Fernziel all dieser Aktivitäten, wie schon der Subtitel nahelegt, war nicht nur eine Belebung der einschlägigen internationalen Forschung sowie die Erhaltung und Zugänglichmachung von Privatarchiven und individuellen Sammlungen zum Karagiozis, sondern auch die Eingliederung des griechischen Schattentheaters in das UNESCO-Programm des globalen Immateriellen Kulturerbes seitens des griechischen Kulturministeriums, was der Türkei schon 2009, als Istanbul die Nominierung zur Kulturellen Hauptstadt Europas feierte, gelungen war; bei den Festivitäten am Bosphorus stand das Schattenspiel des Karagöz mit internationalen Kongressen, Vorstellungen usw. gänzlich im Vordergrund, obwohl das Schattenspiel in der republikanischen Türkei als Volkstheaterform zur staatlichen kemalistischen Propaganda umfunktioniert worden ist (Karagöz als fortschrittlicher Aufklärer des Säkularstaates) und bis in die 80er Jahre hinein ein publikumsmäßig kaum beachtetes und funktionsloses Dasein fristete. Ob diese Strategie griechischerseits zukünftig Früchte zeigen wird, bleibt dahingestellt, denn das internationa-

le Programm dieser Anerkennungen ist ziemlich voll und für Jahre vorprogrammiert, und Griechenland hat auf dem Sektor des Immateriellen Kulturerbes noch ganz andere Prioritäten. Von der Sache her wäre dies mehr als gerechtfertigt, denn von 1900-1930 war das Schattenspiel des Karagiozis jene Theaterform, die mehr Publikum zählen konnte als jegliche andere Theaterkategorie (weder Revue noch Operette kann da mithalten) und noch in den Nachkriegsgenerationen gab es kaum ein Kind, das nicht seine Fähigkeiten in der verbalen Improvisation von lustigen Dialogen auf der beleuchteten Leinwand mit selbstverfertigten Figuren in Familie und Nachbarschaft erprobt hätte.

Die Widmung hat aber nicht nur mit meinem diachronischen Interesse an dem Phänomen dieser mediterranen Volkstheaterform zu tun – in der SOF habe ich seit den frühen Siebzigerjahren bis heute jegliche wichtige einschlägige Publikation besprochen –, sondern auch mit einem historischen Jubiläum: 1972 erschien in Wien maschinschriftlich meine Dissertation am Institut für Theaterwissenschaft der Universität mit dem Titel «Das neugriechische Schattentheater Karagiozis» und wenige Jahre später (1975, also vor 40 Jahren) in München in der Reihe *Miscellanea Byzantina Monacensia* von Hans-Georg Beck (Nr. 21), die ein nicht unbedeutendes internationales Echo auslöste und heute noch zitiert wird. Das war ein Wendepunkt in der einschlägigen Forschung, die sich von nun an von den mit leichter Hand geschriebenen Zeitungsartikeln und publizistischen Essays wegzubewegen begann hin zu ernsthafterer und sachlicher Forschung, vorerst noch unter ethnozentrischen Vorzeichen, und den weiteren Forschungsgang, der heute auf eine Bibliographie von ca. 1200 Veröffentlichungen zurückblicken kann, wesentlich beeinflusste (vgl. meine Bibliographien in *Laografia* 31 (1976-1978), S. 294-324, *ibid.* 32 (1979-1981), S. 370-378, *Parabasis* 9 (2009), S. 425-496). Die längst vergriffene Monographie von 1975 wurde auch, in ihrem historischen Wortlaut aber redaktionell überarbeitet, mit einer neuen Einleitung, Nachwort und ergänzter Bibliographie versehen, 2014 vom Hollitzer-Wissenschaftsverlag in Wien nachgedruckt.

All dies wird in kurzer Form im Vorwort des Herausgebers dargelegt (S. 15-18) gefolgt von Ausführungen von M. G. Meraklis, der das vielschichtige volkskundliche Werk des Geehrten analysiert (S. 21-31), und I. Vivilakis, der den Universitätslehrer und seinen Unterricht vorstellt (S. 33-39). Es folgt noch ein oraler Dialog, «Warum Karagiozis?», zwischen zwei Spezialisten und ausgewiesenen Forschern zum Thema: I. Kiourtsakis und A. Stavrakopoulou (S. 41-51). Dann beginnt die Abfolge der Studien zum ersten Themenkreis, der die Geschichte des griechischen Schattentheaters betrifft. Die heutige Forschung bewegt sich weitab von nicht zu belegenden Kontinuitätsthese; die interessantere Frage ist der Übertragungsmodus vom mamlukischen Kairo an den Bosphorus, der im 16. Jh. stattgefunden haben muß, und interessant sind die Neuerkenntnisse zum ägyptischen Schattentheater, das bis an die Jahrtausendwende zurückreicht, aufgrund der Neuübersetzung der Schattenstücktrilogie des Hofpoeten Ibn Dānyāl in Kairo um 1300, der der europäische Kontinent zu dieser Zeit kaum etwas Gleichwertiges entgegenzustellen hat (W. Puchner, «Theaterwissenschaftliche Überlegungen zur Aristophanes-Rezeption von Ibn Dānyāl in Kairo (kurz vor 1300) und zu seiner Trilogie für das Schattentheater», *Parabasis* 13/1 (2015), S. 99-127 und die Studie «Tausend Jahre Schattentheater in östlichen Mittelmeerraum», *Südost-Forschungen*, in Erscheinung). Den Beginn der Referate macht Ioanna Papageorgiou, die im Zeitraum von 2010-2013 ein Forschungsprojekt zu den Schattenpielstücken in der Zwischenkriegszeit (1922-1940) an der Univ. Patras leitete, mit einer Studie zu der nicht allzu häufigen Figur des geflügelten Teufels im griechischen Schattentheater (S. 55-76, mit Abb., z. B. im «Verhexten Baum», auch in menschlicher Verkleidung), nachweisbar auch im Puppentheater des Fasoulis; die Teufelsfigur (gehört, Schwanz, Flügelansatz) entspricht

eher westlicher ikonographischer Tradition als der byzantinischen Darstellung in Form einer Schlange oder eines geflügelten Drachens. Jede Studie beginnt mit einem Abstrakt (in Griechisch und Englisch), benützt das amerikanische Notationssystem mit Abbreviationen, verfügt über Fußnoten und endet mit einer Bibliographie bzw. der Aufschlüsselung des benützten Archivmaterials. Mit dem Schattentheater in der Zwischenkriegszeit in Thessaloniki (1919-1939) beschäftigt sich in einer ersten Annäherung die systematische Studie von Thanasis Koutsogiannis, cand. phil. der Theaterabteilung der Univ. Thessaloniki (S. 77-98); für die zweite Reichshauptstadt im Osmanischen Reich besitzen wir auch keine direkten Nachweise der Existenz von Schattentheater, obwohl dies zu erwarten wäre, aber auch für die «griechische» Zeit der Stadt nach 1913 gab es bisher keine Studien (es werden die Nachrichten von Lokalzeitungen nach Jahrgängen ausgewertet; gespielt wird in Kaffeehäusern oder Kinosälen). Die Studie beginnt mit den Spielorten, einer Analyse der Publikumszusammensetzung, der Unterhaltungsfunktion, die Blütezeit 1919-1929, die Regressionsphase 1930-1936 (Konkurrenz des Films), geht dann auf die einzelnen Spieler ein (insgesamt 11), endet mit einer Liste der Vorstellungstitel (insgesamt 120), aufgeteilt auf die einzelnen Karagozspieler und der Bibliographie.

Von besonderem Interesse ist die Studie von Ahmet Akşit, Student an der Univ. Wien: «The transformation of Karagöz in the 19th and 20th centuries: from Teodor Kasap to Baltacioğlu» (S. 99-106). Ähnlich wie G. Souris in der Athener satirischen Zeitung «Romios» Dialoge zwischen Fasoulis und Perikleto veröffentlicht hat, gibt es dazu ein paralleles Phänomen in Konstantinopel, wo schon im 19. Jahrhundert ein oppositioneller Journalist, Teodor Kasap (Kaisareia 1835-1905), ein Grieche (Θεόδωρος Χασάπης), der die *Ἐηροαρίνη Σχολή των Ἑλληνικῶν Γραμμάτων* besucht hat, während des Krimkrieges mit einem französischen Offizier nach Paris geht, dort als Sekretär von Alexandre Dumas arbeitet, 1870 an den Bosphorus zurückkehrt und als Französischlehrer sein Auskommen findet, Zeitungen wie *Diyojen* und *Çingraklı Tatar* herausgibt, die auch in griechischen Versionen erscheinen (Κουδουνάτος und Μώμος). Nach dem Verbot dieser Zeitungen gab er *Hayal* heraus; das Blatt erschien in 350 Nummern zwischen 1873 und 1877, und in jedem Blatt gab es mindestens einen kritisch-humervollen *muhavere*-Text (Eingangsdialog zwischen Karagöz und Haçivat) zu Tagesthemen. Dieses bekannte Strukturelement der osmanischen Schattentheatervorstellung benützend, erlangte sein Blatt bedeutende Popularität. Die Zeitung wurde 1877 von Abdülhamid II. eingestellt, nach einem neuerlichen Paris-Aufenthalt aber wurde er sogar noch Leiter der Palastbibliothek. Neben Kasap gab es auch den satirischen cartoon-Zeichner Ali Fuad, der die gleichen Schattentheaterfiguren benützte, um die Tagesaktualität zu satirisieren. Seine Zeitung *Karagöz* erschien noch bis in die 50er Jahre (nach seinem Tod 1919), indem sie sich dem jeweiligen Regime anpaßte. Dasselbe passierte auch Karagöz selbst, der in der kemalistischen Republik zum Propagator des Regimes von Ata Türk wurde. Im Zuge der Kaffeehaus-Reformierung wurde eine Sperrstunde erlassen, was die Vorstellungen unmöglich macht, und das Schattentheater wurde pauschal in die *halkevleri* (Volkshäuser) verlagert (ca. 400 insgesamt), wo die neuen regimegetreuen und nationalistischen Stücke von Ismail Hakkı Baltacioğlu zur Aufführung kamen: Karagöz wird zum progressive Staatsfunktionär und duldet keinen Widerspruch, Haçivat kann nur mehr gehorchen. Nach den Kurzanalyse von zwei solchen umfunktionierten Stücken endet die interessante Studie mit der Bibliographie.

In der Folge nimmt sich Dimitrios Fanaras den Schatten- und Puppenspieler sowie Theaterschriftsteller Tolia Karastergiopoulos (1892-1976) vor (107-113), von dem 29 Spielhefte aus dem Jahrzehnten 1930-40 erhalten sind (nur in elektronischer Form, die Originale sind

verschollen); Themen der Stücke sind Räuber, Revolutionshelden, Theaterversionen usw. Peri Efe, die Übersetzerin der Memoiren von Spatharis ins Türkische, unternimmt in ihrem Beitrag, «Looking at Karagiozis and Karagöz through the Memoirs of Sotiris Spatharis and Hayrettin Altok», S. 115-122), einen Vergleich, der Ähnlichkeiten und Differenzen beider Persönlichkeiten und sozialen Situationen herausstreicht: die Memoiren des zweiten bestehen aus einem autobiographischen Schreiben 1943 an eine Zeitschrift mit der Bitte um finanzielle Unterstützung; geb. 1898, war sein Vater Marineoffizier. Bei seinem Beschneidungsfest faszinierten ihn die Karagözspieler; der Junge genießt eine normale Schul-Ausbildung, nach dem Tod seines Vaters übersiedelt die Familie nach Smyrna, wo Altok zum Lehrling beim Spieler Mehmed Efendi wird. Auch beim Militär spielt er für die Soldaten. Eine weitere Lehre bei Hacı Bahattı Efendi vervollkommnet seine Meisterschaft. Er spielt auch in Puppenensembles, im improvisierten *tuluat* und *orta oyunu*. Diese Theatererfahrung macht er sich auf der Leinwand zunütze: Dramenadaptationen werden aufgeführt (z. B. *Othello*), er schreibt auch historische Stücke. Als Abschlußreferat dieses Abschnittes nimmt Julien Calvié von der Univ. Montpellier das Wort über Louis Roussel und seine zweibändige Ausgabe zum griechischen Karagiozis von 1921 als Pionierleistung der Schattenspielforschung (S. 123-131); als Grundkonzeptionen dieser zweiten Dissertation von 1922 in Paris werden herausgestrichen: sprachwissenschaftliches Interesse, Stückbeschreibung, eine Übersetzung.

Es folgt die Abteilung zur Thematik und dem Repertoire. Den Beginn macht die Aristophanes-Rezeption auf der Schattentheaterbühne: Andreas Fountoulakis analysiert Aspekte der Rezeption der «Frösche» auf dem Karagiozis-Theater (S. 135-154); die Transformation des bukolisch-dramatischen Idylls auf der Leinwand interessiert Konstantina Georgiadi, konkret «Der Liebhaber der Schäferin» von D. Koromilas und die «Golfo» von Sp. Peresiadis (S. 155-184), Polyvia Parara (Univ. of Maryland) die politisch-historischen Kontexte der *outlaws* im Volkslied und im Schattentheater (S. 185-202), speziell im Kleftenlied und den «heroischen» Vorstellungen des Karagiozis (z. B. Katsantonis), während Panagiotis Mazarakis die indirekten Einflüsse der Dichtungen von Aristoteles Valaoritis auf das Schattenspielerpertoire beachtet (S. 203-229, viele Abb.); es geht vorwiegend um die historischen Heldenfiguren. Besonders interessant ist der gut belegte Beitrag von Anthi G. Chotzagoglou über *survivals* der improvisierten Stegreifkomödie der Schauspieler auf der Schattenbühne (S. 231-256, Abb.); sie bringt drei Dialog-Beispiele von solchen Improvisationskomödien, die sich in unveröffentlichten Handschriften von Mimis Roungeris um 1917 befinden. Interessanterweise finden sich hier sexuelle Anspielungen, die sonst auf der Karagiozis-Bühne eher selten sind.

Der nächste Abschnitt kehrt den Spieß um: nun geht es nicht um Einflüsse des lebendigen Theaters auf die Kartonfigurenleinwand, sondern um Karagiozis auf der Theaterbühne. Den Beginn macht Manolis Seiragakis über die Probleme der Integration des Schattentheaters in den Corpus der Geschichte des neugriechischen Theaters (S. 259-274), wenn sie als anonyme kollektive Produkte ausschließlich oraler Tradition interpretiert werden; dies trifft allerdings nur zum Teil zu. Einen Überblick über die Versuche, Karagiozis auf die Theaterbühne zu verpflanzen, gibt Grigoris Ioannidis (S. 275-291): eine Phase betrifft die unterhaltsamen Farcenkomödien in der Nachkriegszeit, eine zweite die Vorstellungen nach 1973, die vor allem das politische Potential der Aktualitätskritik auf die Bühne bringt (mit Auflistung aller einschlägigen Vorstellungen, die auch Radio, TV und Film umfassen). Kaiti Diamantakou verfolgt das Schicksal von Aristophanes und Karagiozis im Repertoire des Athener «Kunsttheaters» (S. 293-312). Die modernen Echowirkungen des Karagiozis auf die Theaterbühne interessieren Dio Kangelari, speziell im Zuge des Volksexpressionismus



in den Dreißigerjahren (313-328); Eus. Chasapi-Christodoulou verfolgt das Schattentheater auf der Staatsbühne Nordgriechenlands in Thessaloniki (S. 329-346), Areti Vasileiou (Univ. Patras) analysiert die Vorstellung «Etwas von allem» von Ant. Mollas als Theateraufführung in der Regie von Dimos Avdeliotis 2001 (S. 347-365), zum Schattentheater in der Provinz 1890-1912 sammelt Belege (vor allem aus Kalamata) Ioannis Plemmenos (Volkskunde-Forschungszentrum der Akademie Athen) und analysiert den ideologischen Diskurs in den Provinzzeitungen (S. 367-386), Ani Kontogiorgi analysiert die Tanzvorstellung der «Verfluchten Schlange» von Rallou Manou 1951 (S. 387-397).

Es folgt der Abschnitt zum Schattentheater in der Literatur: durch Sofia Iakovidou und Thanasis Koustogiannis in der Nachkriegsprosa (S. 401-413), von Stavroula Tsouprou zur Rolle des Karagiozis in der Diskussion um die Gräzität in der Generation der Dreißigerjahre (S. 415-433, Theotokas, Sikelianos), zu Karagiozis in den Händen der Literaten äußern sich Stella Vatougiou und Charalampos Babounis (S. 435-448), G. Katsadoros et al. referiert über Literaturwerke auf der Schattenleinwand von Giannis Hatzis (S. 449-460), das Werk *Antikaragiozis der Große* von Giannis Skaribas (S. 461-480, Abb.) beschäftigt Akis Mantzios, Athanasios Blesios spricht über Karagiozis in den Theatersücken von Giorgos Skourtis (S. 481-496) und Panagiotis Asimopoulos über den dämonischen Gefängniswärter Karagöz im «Verfluchten Hof» von Ivo Andrić (S. 497-508). Ein weiteres Referat hat die «Karagiozika» von Vasilis Rotas zum Thema (G. Ladogianni et al., 509-516).

Dann kommen die Schönen Künste an die Reihe. Nikos A. Milionis zu Karagiozis in der Malerei (σ. 519-534, 17 Abb.), Vasiliki Chrysovitsanou und Christina Palaiologou zu diesem Thema in der Malerei des 20. Jahrhunderts (σ. 535-550), vom Schattentheater inspirierte Malereien führt der Karagiozisspieler Michalis Ieronymidis vor (S. 551-580, 26 Abb.). In der thematischen Abteilung zur Erziehung kommt Folgendes zur Sprache: Iosif Vivilakis / Athos Danellis über Karagiozis an der Universität Athen (S. 583-601, 26 Abb.), Dimitris Kokoris über Studenten der Univ. Thessaloniki, die die Presse nach Nachrichten über das Schattentheater durchforsten (S. 603-614), weiters folgen Arbeiten über die Erfahrung angehender Lehrer mit dem Karagiozisspiel, Karagiozis in der Volksschule, in Behindertenschulen, im Kindertheater, in den allodidaktischen Schulen des 19. Jh.s. In dem Abschnitt über Karagiozis im Ausland berichtet Irina Tresorukova über das Schattentheater in Rußland: Archive, Veröffentlichungen, Studien (S. 691-698), Rafael Camarero Montesino über Karagiozis in Deutschland (S. 699-706) und Panagiota Papadopoulou über Figuren des griechischen Schattentheaters im Archiv Manuel de Falla in Granada (S. 707-716). Der letzte Abschnitt ist dem Thema Schattentheater als Immaterielles Kulturerbe gewidmet: Museen, Archive, Sammlungen. Hier berichtet Zoi Margari über das Schicksal des Karagiozis in der UNESCO (S. 719-744 ausführlich über die Einzelphasen der griechischen Anträge, die das Schattentheater mitumfassen sollen), Elena Melidi und Niki Dafni über Karagiozis im Neuen Volkskunstmuseum in der Plaka (S. 745-764), Maria Velioti-Georgopoulou über das Schattentheater im Laographischen Institut der Peloponnes (S. 765-778), Moschos Morfakidis-Fylaktos stellt die einschlägige Datenbank und das von der Niarchos-Stiftung finanzierte Forschungsprogramm vor (S. 779-784), Areti Mathioudaki das Archiv von Panagiotis Michopoulos (S. 785-790) und Eleni Pankratiou-Alexaki die Geschichte des griechischen Schattenspiels in der Sammlung von Aris Alexakis (S. 791-812).

Die tour de force der Besprechung eines solchen Kongreßaktenbandes hat aber jede Mühe gelohnt, denn mit diesem Kongreß ist der Schattenspielforschung ein nachhaltiger Impuls verliehen worden, der nicht nur zur Entdeckung neuen Materials geführt hat und zur Gewinnung von neuen Erkenntnissen, sondern auch die Schattenspieler und die Schatten-

spielforscher näher zueinander geführt hat, denn ein eigenes Panel war den Spielern selbst gewidmet. Die Initiative aus Spanien und die Leihgabe der Ausstellung nach Moskau hat das internationale Interesse angefacht an dieser letzten Form eines populären Improvisationstheaters im Balkan- und Mittelmeerraum mit Schattenspieltechnik und stehenden Figuren, nachdem das Spiel in Maghrib und Syrien heute ausgestorben ist und die kemalistische Indienstnahme der osmanischen Tradition die Funktion eines lebendigen Volkstheaters abgewürgt hat, eine traditionelle Kulturmanifestation, die nun wiederum «von oben» neu angefacht wird, doch nach der jahrzehntelangen Unterbrechung der sozialen Funktionalität dieser Volkstheaterform ist dies ein schwieriges Unterfangen. Die türkischen Spieler benutzen geschriebene Spielhefte und die Lachreaktionen des Publikums sind eher spärlich. Freilich ist auch die griechische Tradition längst in die Phase des Folklorismus übergegangen, aber es handelt sich um eine breit fundierte Tradition, die nun in der Schulpädagogik und Kinderpsychologie ein neues Aktionsfeld erhalten hat, das seine Zukunft zu sichern scheint.

WALTER PUCHNER

*Λογείον. Περιοδικό για το αρχαίο θέατρο / Logeion. A Journal of Ancient Theatre* 5 (Patras 2015), S. 408, Abb., 6 (2016) S. 425, Abb. (<http://www.logeion.upatras.gr/>), ISSN 2241-2417 (Druck), 2241-2425 (online).

Das von der Kretischen Universitätspresse herausgegebene Periodikum, das sich in der Klassischen Philologie zunehmend breiteren internationalen Interesses erfreut, erscheint in schöner Regelmäßigkeit jedes Jahr mit substantiellen Beiträgen und sorgfältig redigiert und vertritt das theaterwissenschaftliche Institut an der Universität Patras, das einen beträchtlichen Teil seiner Lehr- und Forschungstätigkeit dem antiken Theater widmet. In den programmatischen Themenradius seiner Beiträge fallen auch Fragen der Rezeption, Übersetzungs-, Bearbeitungs- und Aufführungsgeschichte bis in die Gegenwart, welche die potentielle Einseitigkeit einer exklusiv antiken Ausrichtung für ein an sich theaterwissenschaftliches Periodikum einer universitären Institution, die die gesamte Breite der Geschichte und Morphologie des Phänomens Theater zu vertreten hat, auffangen können. Dies ist den vorausgehenden Bänden 3 und 4 einigermaßen gelungen und entspricht auch dem neuen Interesse der Klassischen Philologie an der Zusammenarbeit mit der Theaterwissenschaft, was sich nicht nur in zahlreichen rezenten Publikationen zur Rezeptiongeschichte äußert, sondern auch institutionell in der Gründung und Funktion des Athener Netzwerkes zu den theatralischen Aufführungen des altgriechischen Dramas in Bearbeitung und Übersetzung 1995 und des Oxforder Archivs zur Rezeptiongeschichte der hellenischen und lateinischen Dramatik 1996. Inzwischen scheinen aber die reinen Antikenbeiträge eine spezifische Dynamik entwickelt zu haben, die sich sowohl in der teilweisen Konstanz der gleichen Forschernamen äußert als auch in der erstmaliger Hinzunahme neuer Klassischer Philologen, was nach Maßgabe des Ansteigens der Reputation der Zeitschrift und ihrer Bekanntwerdung immer weitere Kreise zieht. Aufgrund der zunehmenden Anzahl qualitativer Beiträge und des bestehenden Interessenshorizonts der Herausgeber dürfte die ausgewogene thematische Selektion der Studien unter den Druck einer expandierenden Anzahl von rein philologischen Arbeiten zu Dramenwerken, szenischen Genres und Aufführungskonventionen des Alten Theaters geraten sein, die die Studien zur Rezeptiongeschichte an den Rand drängen, was natürlich auch eine Frage von Angebot und Nachfrage ist, die beide strikten Qualitätskriterien unterliegen. Somit sind

es in Band 5 nur mehr drei Artikel, die sich mit der nachantiken Rezeption beschäftigen, in Band 6 nur mehr einer. Beide Bände werden zusammengehalten durch die luziden und materialreichen Fortsetzungsstudien von Ioannis Konstantakos zum hasenfüßigen *miles gloriosus* im griechischen Altertum, ein Thema, das auch die restliche Theaterwissenschaft nicht unbewegt läßt; immerhin ist der letzte *bravo* der griechischen Komödie noch gegen Ende des 18. Jahrhunderts zu finden. Diese thematische Klammer erlaubt auch die kurze Vorstellung beider Bände in ein- und derselben Rezension.

Beide Bände folgen, wie auch die vorangegangenen, einer gewissen chronologischen Ordnung. Die meisten Beiträge sind nun bereits in Englisch verfaßt, was eine wörtliche Anführung der Studientitel erlaubt. Band 5 beginnt mit einer Studie von Kyriakos Tsantsanoglou, «ΤΡΑΓΩΔΙΑ – ΚΩΜΩΔΙΑ. From Private Feast to Public Festival» (S. 1-40), wo die gemeinsamen Ursprünge beider Dramengattungen in privaten Festfeiern mit Weinge- nuß, Gesang und Tanz angenommen werden, was einer neuen Variante der Ursprungstheorien nahekommt. Ioannis Konstantakos, «On the Early History of the Braggart Soldier. Part One: Archilochus and Epicharmus» (S. 41-84) wurde auch auf dem 5. Panhellenischen Kongreß der Theaterwissenschaft 2014 in Athen vorgetragen und geht auf die Vorgeschichte des Aristophanischen *miles gloriosus* ein. In der Folge bringt Maria Panagiotopoulou einen griechischen Artikel zu einem Pratinas-Fragment, das der Gattung des *hyporchema* angehört (S. 85-110), dithyrambähnlichem festivem Chorgesang mit Tanz. Raimund Merker, der im vorangegangenen Band einen konstruktiven Beitrag zur Bühnenlösung des Okeanideneinzugs im *Prometheus* geliefert hat sowie eine plausible szenische Realisierung der einschlägigen Dramenanforderungen mit den konventionellen Gegebenheiten der griechischen Tragödienbühne, ist in diesem Band präsent mit einem Beitrag «Zur verbalen Gestaltung des fiktiven Schauplatzes in der attischen Tragödie des 5. Jh. v. Chr.» (S. 111-138) betreffend die «Wortkulisse» oder das «gesprochene Bühnenbild»; auch dieser Beitrag ist bühnenpraktisch orientiert und verwendet die konventionelle internationale theaterwissenschaftliche Bibliographie von Kindermann bis Pavis. Beispielszenen sind Ödipus auf Kolonos 1-2, 9-20, *Philoktet* 1-2, 16-21, 26-41, *Ion* 184-218, also, wie logischerweise zu erwarten, Expositionsszenen mit den ersten Informationspaketen für den Zuschauer. Jesse Weiner setzt sich mit dem Vokabular für «Leben» in der *Antigone* auseinander: im Gespräch mit ihrer Schwester Ismene wird sowohl βίος wie ζωή gebraucht: «Between *bios* and *zoē*: Sophocles' *Antigone* and Agamben's Biopolitics»; es geht um H. Agambens *Homo sacer* (1995), der in seiner Analyse der *Antigone* zwischen *bios* als «sovereign life» und *zoē* als «bare life» unterscheidet, was sich im Tragödiertext in dieser Form nur teilweise verifizieren läßt. Eine Uminterpretierung des Dikaiopolis in den *Acharnern* strebt Eleni Panagiotarakou an: «Peace and Gendered Agricultural Festivals in Aristophanes' *Acharnians*» (S. 161-182). Ebenfalls zu Aristophanes Stefano Amendola, «Aeschylus, Euripides and the conquest of a Re(g)al Throne. Reflections on the Staging of Aristophanes' *Frogs*» (S. 183-196). Theodoros K. Stephanopoulos setzt die Reihe seiner «Marginalia tragica III» fort (S. 197-204) und Stavros Tsitsiridis bringt den zweiten Teil seiner Studie zu «Mime, *kinaidoi* and *kinaidologoi* (II)» (S. 205-241), wobei der erste Teil mit der archäologischen Evidenz (*Logeion* 4 (2014), S. 202-226) nun durch die Textstellen zu *kinaidologoi* und *ionikologoi*, und zu subgenres wie *hilarodia*, *magodia*, *simodia* und *lysiodia* komplettiert wird. Zusammen ergeben die beiden Artikel einen profunden Überblick über die erstaunliche Vielfalt des *show business* in der hellenistischen Zeit, die der Verf. mit dem modernen Singpiel, Kabaret und *music hall* vergleicht.

Die nächsten Beiträge gehen vom Hellenismus zur Kaiserzeit über: Katerina Philip- pides, «Plautus' *Casina*: the Punishment of *Raphanidosis* and the Reversal of the Wife's

Role» (S. 242-258) – Strafe für Ehebruch obliegt normalerweise nicht der Frau, die Verf. nimmt Einfluß von einer Mimusszene an; und Valentina Di Napoli gibt einen Überblick über die Figurenfriese in römischen Theatern Kleinasiens: «Figure Reliefs from the Theatres of Roman Asia Minor» (S. 260-293). Von besonderem Interesse ist der griechische Artikel von Fanis Kakridis, «Vielleicht Aischylos?» (S. 294-304) über den Prolog der Theotokos im *Christus patiens* 1-38, der im allgemeinen der Trophos in der euripideischen *Medea* zugeschrieben wird. Aufgrund des Vokabulars und der Syntax von Vers 9-13 und 17-31 diskutiert er die Möglichkeit, ob diese Verse der *cento*-Komposition nicht eher dem Gaia-Prolog aus dem aischyleischen *Prometheus* folgen. In der Folge kommen wir zu den Beiträgen aus der Rezeptionsgeschichte, die durchwegs dem 20. Jahrhundert angehören: Dimitris Tsatsoulis in einem umfangreicheren Artikel zum westlichen Hegemonismus und den interkulturellen Inszenierungen in der szenischen Rezeption des antiken Dramas in Griechenland (S. 305-354), wobei die «Schule des Nationaltheaters» zu dem westlichen Dominanzparadigma europäischer Kulturüberlegenheit in humanistischer Auslegung gerechnet wird, und als Kontrafaktur dazu werden die Delphischen Festspiele der Eva Palmer genannt sowie die Inszenierungen von Kostas Tsianos, Sotiris Hatzakis und Stavros Tsakiris; die Studie ist gut belegt und mit reichhaltiger Bibliographie versehen. Es folgt Katerina Arvaniti, «Dictatorship and Theatre: The Seven-Year Junta and the Performances of Greek Tragedy at Epidaurus» (S. 355-371 – eine frühere Version kam bereits beim 5. Panhellenischen Kongreß der Theaterwissenschaft in Athen 2014 zum Vortrag) und Maria Konomi, «Yannis Tsarouchis' Experimental Productions of Ancient Greek Tragedy» (S. 372-397), die *Trojanerinnen* 1977 und *Sieben gegen Theben* 1982 – das einmal auf einem Parkplatz in Athen, das anderemal auf den Feldern in der Umgebung von Theben, Vorstellungen die sich vor allem durch die Radikalisierung der Raumkonzeption auszeichnen. Im zweiten Fall kann Tsarouchis ohne weiteres als Vorläufer des *landscape-theatre* bezeichnet werden. Der Band ist beendet durch eine Buchbesprechung zu B. Kowalzig / P. Wilson, *Dithyramb in Context*, Oxford 2013 und zu Chara Kokkiou / H. P. Foley, *Euripides: Hecuba*, London/New York 2015 von Agis Marinis.

Der sechste Band ist Günther Nesselrath zum 90. Geburtstag gewidmet und bringt in der Einleitung ein Werkverzeichnis des Geehrten (S. 3-9). Nesselrath, Lehrer des Herausgebers, ist der Typ des streng textbezogenen Klassischen Philologen, der keine überflüssigen Publikationen produziert. Die Studien beginnen wieder mit Kyriakos Tsantsanoglou zur Rekonstruktion des Fragments *Laïos* von Aischylos (S. 11-29), gefolgt von Triantafyllia Giannou, «Theatre and Music in Classical and Hellenistic Macedonia» (S. 30-92); Fazit der umfangreichen Studie zur literarischen, epigraphischen und archäologischen Evidenz ist, daß die theatralischen, literarischen und musikalischen Manifestationen, gebunden an religiöse Zeremonien, im allgemeinen der Athener Praxis folgten. Auch hier wurden in hellenistischer Zeit Euripides und die Neue Komödie gespielt, auch hier gab es professionelle Musiker und Schauspieler mit unterschiedlicher Spezialisierung, Poeten und Panegyriker, Lustigmacher, Tänzer und Schausteller, jede Art von *show business*, die bei Symposien und Festveranstaltungen in privatem oder öffentlichem Rahmen auftraten. Es folgen Marcel Lysgaard Lech, «The Hand of Oedipus: The Network of Body Imagery in *OT*» (S. 93-111) – nicht nur die Füße des Thebanerkönigs sind von symbolischer Bedeutung, sondern auch seine Hände, Ioannis M. Konstantakos veröffentlicht den zweiten Teil seiner Studie zum *miles gloriatus*: «On the early History of the Braggart Soldier. Part Two: Aristophanes' Lamachus and the Politicization of the Comic Type» (S. 112-163), Eleni Karampela untersucht in einem griechischen Artikel den Begriff von *ἥθος* im sophokleischen *Philoktet* (S. 164-174), ausnahmsweise auf Französisch äußert sich Ioannis A. Panoussis, «Poétique et Politique dans les *Grenouilles* d'Aristophane» (S. 175-201).

Von besonderem Interesse ist die Studie von S. N. Philippides, «Frame Scenes in Plato's Philosophical Drama and the Case of Asclepius' Cock (*Phaedo* 118a7-8)» (S. 202-230). In diesem Dialog sind zwei anfänglich expositionelle Rahmenszenen und eine Schlußszenen mit dem Tod des Sokrates «auf der Bühne» vorgesehen: Rahmenhandlung 1 präsentiert das Folgende als die Lehrtätigkeit des Philosophen in seinen letzten Tagen, Rahmenhandlung 2 und die Schlußszenen bringen das menschliche «Drama» des sterbenden Sokrates. Vor allem seine rätselhaften Schlußworte, einen Hahn für Asklepios zu opfern, da ihm das Gift einen schmerzlosen Tod bereitet habe, mit den Philosophenschülern im *tableau* rund um ihn, nach der «Lehre» von der Unsterblichkeit der Seele nun *in realiter* den Tod vor Augen, verlangt, nach Meinung des Autors, eine quasi-realistische Darstellung. Er erfaßt die platonischen Dialoge unter einem dramaturgischen Aspekt: «If the philosophical discussion is *the* drama, the 'acts' and 'scenes' of the 'philosophical drama' are defined by the changing of basic arguments» (S. 208). Der Autor bringt in der Folge eine dermaßen «dramatische» Analyse dieser Expositions-Eingangsszenen und ihrer und unterteilt Teile des «Dramas» sogar in Akte und Szenen. Dies ist nun ein interessanter Aspekt, denn in den letzten Jahren sind Stimmen laut geworden, die die Lesung der platonischen Dialoge in der Akademie mit verteilten Rollen nicht ausschließen. N. G. Charalabopoulos z. B. hat Evidenzspuren zusammengetragen, die in diese Richtung weisen könnten (*Platonic Drama and its Ancient Reception*, Cambridge 2012, vgl. auch meine ausführliche Diskussion in *Parabasis* 12/2 (2014), S. 241-245). Eine gewisse Dramatik ist den Dialogen nicht abzuprechen, doch hat dies wenig mit dem Theater zu tun, etwa den Tragödieaufführungen, oder mit dem nachantiken Dramenbegriff und Bühnenverständnis, da es doch um die Abfolge und den Konflikt von Ideen und Vorstellungen geht, die in diskursiver Weise ausdiskutiert werden. Nun sind solche Ideendiskussionen auch der modernen Dramatik nicht fremd (z. B. Bernhard Shaw), aber die Dialogform ist auch im Mittelalter und in der Renaissance als Darstellungsweise von Problematiken und Sachverhalten verwendet worden. Die vorliegende Analyse des *Phaedon* als quasi-dramatischer Struktur unter performativen Aspekten kann in eine ähnliche Richtung weisen. Vielleicht wird weitere Forschung diesen performativen Aspekt noch weiter erhärten.

In der hellenistischen Epoche nun fast schon angekommen, ergreift Günther Nesselrath selbst das Wort und stellt uns einen der *poetae minores* der Mittleren Komödie vor: «A Minor but not Uninteresting Poet of Athenian Middle Comedy: Epicrates of Ambracia» (S. 231-244), worauf Theodoros K. Stephanopoulos seine textkritischen Studien zu Dramenfragmenten fortsetzt: «Zum Komikerfragment Adesp. \*909» (S. 245-251). Eric Csapo untersucht wie in vielen anderen seiner Studien das *show business* der hellenistischen Zeit: «Choregic Dedications and What They Tell Us about Comic Performance in the fourth Century BC» (S. 252-284) und in die römische Zeit überführen dann die weiteren Studien: John Richard Green, «Menander, *Philadelphoi*, and a Note on the Material Evidence of the Reception of This and Some Other Plays under the Roman Empire» (S. 285-307), John R. Porter, «Devil in the Details: the Young Man of Plautus, *Asinaria* 127-248» (S. 308-358) und Georgina Muskett, «An Unusual Roman Theatrical Lamp» (S. 359-364). Die spätere Rezeptionsgeschichte vertritt diesmal nur Savvas Patsalidis mit dem ersten Teil einer Studie zur zögernden Tragödienrezeption in Amerika (S. 365-400) und spezifiziert somit seine große zweibändige Monographie zur Geschichte des Theater in Amerika (Thessaloniki 2010, vgl. meine Besprechung in *Parabasis* 12/2 (2014), S. 390-397) auf dieses Thema. In der Abteilung der Rezensionen ist diesmal nur die ausführliche Besprechung des Aristophanes-Buches von Theodoros G. Pappas, Athen 2016 durch Ioannis Konstantakos (S. 401-418) vertreten. Trotz der qualitativ hochstehenden Studien der Klassischen Philologie über das Drama, Thea-

ter und Schaustellerwesen der Antike bleibt es zu wünschen, daß die Rezeptiongeschichte wiederum stärker ins Licht treten sollte, denn wissenschaftliche Zeitschriften der Klassischen Philologie gibt es (noch) genug, aber Dramen- und Theatergeschichte, sei es auch unter dem Aspekt der Rezeptionsforschung antiker Dramatik sind international eher unterrepräsentiert, und wenn die Diskussion auf das neuere Griechenland kommt, dann gilt die Feststellung: wenn die griechischen akademischen Institutionen sich nicht selbst um ihre Dramatik und Theatergeschichte kümmern, dann wird es wohl weltweit niemand anderer tun.

WALTER PUCHNER

THEODOROS G. PAPPAS, *Αριστοφάνης. Ο ποιητής και το έργο του* [Aristophanes. Der Dichter und sein Werk], Athen, Gutenberg 2016, S. 559, ISBN 978-960-01-1799-8.

Theodoros Pappas, Professor für antikes Schrifttum in der Abteilung für Archivalik, Bibliothekskunde und Museologie an der Ionischen Universität in Korfu ist als Aristophanes-Forscher bekannt geworden durch seine Monographie *Ο φιλόγελος Αριστοφάνης* [Der lachende Aristophanes], Athen 1994, und hat vor einigen Jahren zusammen mit A. G. Markantonatos einen Sammelband mit Studien zur Attischen Komödie herausgegeben (*Αττική Κωμωδία. Πρόσωπα και Προσεγγίσεις*, Athen 2011, der an dieser Stelle auch angezeigt werden konnte (*Parabasis* 12/2 (2014), S. 236-238). In dem weltweiten boom der Aufführungen des antiken Dramas, der um das Millennium eine statistischen Rekord erreicht hatte, spielt der Hauptvertreter der Archaia eine herausragende Rolle, aber seine Rezeptiongeschichte verläuft eher unsymptomatisch. Seine Aktualität hat offenbar mit der Tatsache zu tun, daß sein sexueller und politischer Humor in der westlichen Kultur einem Zug der Zeit entspricht, und daß die *parabasis*, die ohnehin in ihren zeitgebundenen Anspielungen nicht reproduzierbar ist, die Gelegenheit bietet, in ihrer Umarbeitung entsprechende zeitgenössische und aktuelle Kritikpunkte einzubringen, was je nach Lokalität, Kultur und Stillage unendlichen Variationen Platz bietet, die für das jeweilige Publikum sichere Lacherfolge sind. Dazu kommt noch die historische Tatsache, daß sich diese Art von Humor in der Dramen- und Theatergeschichte eigentlich nicht mehr wiederholt hat, denn mit Menander und der latinischen Komödie setzt eine Tradition des Komischen mit meist stereotypen Figuren ein, die im wesentlichen die noch bis Goldoni und in die Aufklärung reicht. So nimmt es nicht wunder, daß die aristophanischen Komödien, auch in Byzanz ein Leseerfolg, im 19. Jahrhundert etwa in den deutschsprachigen Landen fast serienweise übersetzt wurden, aber den Weg auf die Bühne nur in den seltensten Fällen gefunden haben. Das hat mit der Expressionsmöglichkeit verschlüsselter politischer Kritik zu tun. Dieselbe Funktion haben die Komödienbearbeitungen auch heute noch, so daß sie sogar als comics neben Asterix und Obelix zirkulieren.

Die Sprachschwierigkeiten mit den Wortspielen, Doppelbedeutungen und Anspielungen haben nicht nur dazu geführt, daß die Übersetzungen meist in Bearbeitungen übergehen und untereinander, auch in der gleichen Sprache und Epoche, auseinanderdriften und z. T. große Unterschiede aufweisen, aber auch die Editionen, kritische oder philologische, nicht abreißen wollen, manchmal mit umfangreichen Apparaten, die vor allem die aktuellen Anspielungen und die *parabasis* betreffen, die schon den alexandrinischen Gelehrten des Altertums Schwierigkeiten bereitete. Unter diesen Umständen ist die Herausgabe eines konzisen Handbuchs für den Unterricht und eine interessierte Leserschaft, vor allem

auch in Griechenland, wo die Aristophanes-Aufführungen des 20. Jahrhunderts von Anfang bis zum Ende die Gemüter bewegt haben, sehr willkommen, da sie auch im Heimatland des Komödienautors eine nicht unerhebliche Bibliographie zu Einzelfragen aufzufangen hat. Dabei denke ich gar nicht so sehr an die eigentliche Klassische Philologie, deren Forschungsgang seinen eigenen Gesetzen folgt und die mit der Theaterrezeption nicht immer im Gleichklang steht, sondern an Essayistik, Interpretationen, Bearbeitungen, Einflüsse, Intertextuelles usw. In der Hermeneutik treffen sich die unterschiedlichsten Gattungen von Literatur, Wissenschaft und Kulturbetrieb. Vorliegende Besprechung aus der Sicht der Theaterwissenschaft und Dramenkunde wird sich daher auf Allgemeines beschränken müssen, während für den Fachmann auf die Rezension von I. Konstantakos (*Logeion* 6 (2016), S. 401-418) verwiesen werden kann.

Nun, so konzise ist die handbuchartige Einführung in das Werk von Aristophanes letztlich nicht ausfallen, denn allein die Bibliographie umfaßt fast ein Drittel des umfangreichen Werkes. Die Angemessenheit von Aufbau und Gliederung für Lehre und Unterricht ist schon bei der Gewichtung der Einzelteile ins Auge fallend. Die Einleitung (S. 13-34) behandelt die Theorien zur Entstehung der altgriechischen Komödie, den dionysischen Festkalender und die Organisationsform der dramatischen Agone, worauf insgesamt sieben Kapitel unterschiedlichen Umfangs und Tiefengangs folgen. Das erste Kapitel (S. 35-60) ist der Person und dem erhaltenen und bekannten Werk gewidmet: zu den biographischen Details ist nicht allzuviel bekannt, das Werk wird in Perioden und Thematiken unterteilt, auch die Fragmente der nichterhaltenen Stücke werden besprochen. Das zweite Kapitel (S. 61-110), ungewöhnlich ausführlich, beschäftigt sich im Detail mit der Texttradition: die 237 Handschriften der elf Komödien mögen den Durchschnittsleser nicht sosehr begeistern, doch ist dieser Abschnitt einer der interessantesten. Hier wird auf die erste Ausgabe eingegangen, die ersten Kommentare zur Archaia, auf die alexandrinische Ausgabe der Komödien, die Aristophanes-Studien in Pergamos, auf die Auswahlkriterien in der Selektion der überlieferten Werke, auf Kategorien der Kommentierung, das Schicksal der Aristophanes-Komödien in Byzanz und schließlich die Druckausgaben in der frühen Neuzeit. Im dritten Kapitel (S. 111-152) wird der Übergang von der Texttradition zu den Textinhalten vollzogen. Auch das ist spannend zu lesen: Gestalt und Struktur der Komödien, der Verbalagon und die Episodik, das Ethos und die Werte des aristophanischen Komödienhelden, sein Verhalten auf der Bühne. Ein Emanzipierungsprozeß von Mythos und Fruchtbarkeitsbrauch ist festzustellen, der in den letzten Werken schon zu einer Reduzierung der Chorpartien und der lyrischen Dichtung führt, die bei Menander dann völlig fehlen wird, und damit die Struktur verändert. Das vierte Kapitel geht auf Stil und Sprache des Aristophanes ein (S. 153-202): hier werden zuerst die Ansichten der Philologen im Altertum selbst zitiert, dann wird auf Phonetik und Morphologie eingegangen, auf Syntax und Stil, auf Formen der literarischen Parodie, auf die Obszönitäten und letztlich auf auswärtige Dialekte (z. B. Megara) und ihren Gebrauch. Ein eigenes Kapitel (das fünfte, S. 203-254) ist den lyrischen Parts der Texte gewidmet: Anrufungshymnen, Lyrismus - Ritualität - Epos, Lyrismus und Natur, die Funktion des komischen Chors, die Koexistenz von Heiligem und Unheiligem an denselben Textstellen, der Lyrismus der Alltagsszenen, Realismus und Phantasie in den lyrischen Parts. Relativ kurz ist dann das sechste Kapitel gehalten (S. 255-286), das die Rezeption am meisten interessiert: zu Satire und Politik in der aristophanischen Komödie: hier wird sein politisches Engagement behandelt sowie Formen und Strategien des Spotts, der Satire und der Beschimpfung. Das letzte Kapitel (S. 287-314) hat den etwas enigmatischen Titel: «Die Maske und der Blick des Aristophanes»; im ersten Falle handelt es sich um den Maskengebrauch, im zweiten um den

humorvollen Blick, den der Dramatiker auf das menschliche Treiben wirft und das Lachen (oder Lächeln), das diese Art der Präsentation hervorruft.

Es folgt noch ein Epilog (S. 303-313) zum Element des Komischen und der Bedeutung des Lachens sowie zur komischen Katharsis. Zur Komödientheorie und dem Phänomen des Gelächters gibt es jedoch jede Menge von Bibliographie, die weit über die Klassische Philologie hinausreicht und auch nicht immer exakt auf Aristophanes anwendbar ist. Es handelt sich also mehr um einen Ausblick, gerechtfertigt durch die Tatsache, daß Aristophanes immerhin der erste bedeutende Komödienautor der Weltliteratur ist. Doch dann folgen Abschnitte, die für eine Einführung von besonderer Wichtigkeit und Nützlichkeit sind: ein Begriffslexikon und Glossar der Termini der antiken griechischen Dramatik (S. 315-326), eine chronologische Tafel zur antiken Dramatik (S. 327-345), die stichprobenartig auch die Rezeptionsgeschichte bis in die Gegenwart umfaßt, mit einer Vergleichsspalte zu synchronen allgemeinhistorischen Ereignissen (die nachantiken Eintragungen beschränken sich allerdings auf 18 Angaben auf ganzen drei Seiten und wären vielleicht doch besser weggeblieben); und dann folgen ganze 200 Seiten Allgemeine Bibliographie (S. 347-547), was zwar die stupende Belesenheit des Autors dokumentiert, aber in dieser Einführung wohl keinen Platz hat. Zu den großen Themen der Altphilologie, wie eben Aristophanes eines ist, gibt es jegliche Menge bibliographischer Hilfsmittel (auch im Internet), die heute dem interessierten Leser und Studenten zugänglich sind. Der Autor erhebt zwar den Anspruch auf tatsächliche Vollständigkeit (Vorwort S. 11), doch ist dies schier unmöglich und wird auch von niemandem erwartet; jeder Spezialist wird hier Lücken auffinden können. Es wäre sinnvoller gewesen, diesen Platz zu sparen für eine Vertiefung und Erweiterung anderer Kapitel und statt dessen eine *bibliographie raisonnée* mit dem Wichtigsten zu bringen, die dem Anfänger eine Einstiegshilfe bietet, statt ihn mit den tausenden von Büchern und Studien zu «erschlagen». Das Buch ist dadurch auch unsymmetrisch geworden und die ca. 4000 Angaben können im Haupttext, der nur eine beschränkte Anzahl von Fußnoten bringt, auch gar nicht verwendet werden. Diese Bibliographie ist untergeteilt in Gesamteditionen der Komödien, in Einzelausgaben, in neugriechische Übersetzungen, Translationen in die europäischen Hauptsprachen, Editionen von Fragmenten, Scholien, Indices, Lexika, handschriftliche Quellen, und bibliographische Übersichten; und dann die Hauptabschnitte: Studien zu Aristophanes und der Archaia (S. 362-545), untergeteilt in nichtgriechische und in Fremdsprachen übersetzte Studien, und gleichsam als Appenix 10 Seiten griechische Studien; ganz zum Schluß kommen noch zwei Seiten Internetadressen. Es folgt noch ein Index locorum (S. 548-549) und ein kurz gehaltener Index von Personen, Orten und Sachen (S. 550-557).

Alles in allem ein gehaltvolles und wichtiges Buch, das seine Brauchbarkeit in Lehre und Lesegenuß erweisen wird; darüberhinaus ein *opus magnum* eines Aristophanes-Forschers, der praktisch sein ganzes Leben diesem Giganten des Komischen gewidmet hat und forschungs- und informationsmäßig auf der Höhe der Zeit steht. Allein das Vorwort über die heutige Dynamik der Aristophanes-Forschung überzeugt davon.

WALTER PUCHNER



## SUMMARIES / ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ

ΝΙΚΟΣ ΚΟΥΤΣΟΥΜΠΟΣ

Και πάλι ο Dawkins: φωτογραφικές μαρτυρίες του πρώιμου 20ού αιώνα για το δρώμενο του «Καλόγερου» στη Βίζα της ανατολικής Θράκης

Το 1906 ο R. M. Dawkins, βρετανός φιλόλογος, γλωσσολόγος, λαογράφος και αρχαιολόγος, ταξίδεψε στην περιοχή της αρχαίας Βιζύης, στην ανατολική Θράκη, και παρευρέθηκε στο λαϊκό δρώμενο του καλόγερου στο χωριό Άγιος Γεώργιος. Την ίδια χρονιά ο Dawkins δημοσίευσε στο *Journal of Hellenic Studies* σχετικό άρθρο, το οποίο έμελλε να ασκήσει μεγάλη επίδραση στη μετέπειτα μελέτη της ελληνικής λαογραφίας. Ο Dawkins φωτογράφησε το δρώμενο, αλλά στο άρθρο του δημοσίευσε κυρίως σχέδια βασισμένα στις φωτογραφίες του. Οι τελευταίες έμειναν από τότε σχεδόν άγνωστες σε κοινό και μελετητές, διασώθηκαν όμως στο φωτογραφικό αρχείο της βρετανικής Society for the Promotion of Hellenic Studies. Αυτές οι μέχρι τώρα εν πολλοίς αδημοσίευτες και σίγουρα λησμονημένες φωτογραφίες παρουσιάζονται στο παρόν άρθρο, παρέχοντας μια επιπλέον αυθεντική και αρκετά πρώιμη μαρτυρία για αυτό το ιδιαίτερα μελετημένο λαϊκό δρώμενο.

ΙΛΙΑ ΛΑΚΙΔΟΥ

Θεατρική σάτιρα και δικτατορία: η περίπτωση του *Ελεύθερου Θεάτρου* και η επιθεώρηση ...και *συ χτενίζεσαι* (καλοκαίρι 1973)

Οι συνεχείς προσπάθειες της νεανικής θεατρικής ομάδας του Ελεύθερου Θεάτρου να υπονομεύσει και να ανατρέψει τις συνθήκες της θεατρικής παραγωγής και κάθε μορφής καλλιτεχνικής έκφρασης στην Ελλάδα κατά τη διάρκεια της δικτατορίας της Χούντας των Συνταγματαρχών (1967-1974) οδήγησε στο ανέβασμα της πολιτικής επιθεώρησης ...και *συ χτενίζεσαι* το καλοκαίρι του 1973. Η μελέτη της συγκεκριμένης παράστασης μέσα από το αποκατεστημένο κείμενό της και των σωζόμενων οπτικών και ακουστικών τεκμηρίων, μας επιτρέπει να εξετάσουμε πώς η σύγκρουση της αριστερής ιδεολογίας του θιάσου με τις αυθαιρεσίες του καθεστώτος και ειδικά με τους μηχανισμούς ελέγχου δημοσίων θεαμάτων όπως και με τη ζώσα παράδοση της θεατρικής επιθεώρησης, οδήγησε στη δημιουργία μίας ιδιαίτερης, έντονα πολιτικής, θεατρικής σάτιρας που ανιχνεύεται στο περιεχόμενο και τη γλώσσα του κειμένου της παράστασης και η οποία συνέβαλε καθοριστικά στη δημιουργία ενός μοναδικού ερμηνευτικού ύφους με αντίστοιχο υποκριτικό, σκηνογραφικό, ενδυματολογικό και κινησιολογικό αντίκρισμα. Το μελέτημα εξετάζει τα νούμερα και τα τραγούδια της παράστασης μέσα από το ηχογραφημένο υλικό του μουσικολόγου Γεώργιου Παπαδάκη, τις φωτογραφίες της παράστασης των Ηνωμένων Φωτορεπόρτερ και τα θεωρητικά κείμενα του θιάσου και τα κείμενα πρόσληψης της εποχής σε συνδυασμό με τη μελέτη των θεωριών περί σάτιρας.

## ΠΟΛΥΞΕΝΗ ΜΠΙΣΤΑ

Η «ιερή τάξη των πραγμάτων»: στοιχεία του υπερβατικού στα βυζαντινά έργα του Άγγελου Τερζάκη

Το έργο του Άγγελου Τερζάκη περιλαμβάνει εκτός από το μυθιστόρημα, το θέατρο και το δοκίμιο. Στη μελέτη μας παρακολουθούμε το νήμα που –σε σχέση με το στοιχείο του υπερβατικού–, ενώνει τα θεατρικά του έργα *Αυτοκράτωρ Μιχαήλ* (1936), *Ο σταυρός και το σπαθί* (1939) και *Θεοφανώ* (1956), τα οποία διαδραματίζονται στη βυζαντινή εποχή –για την οποία ο Τερζάκης αισθανόταν βαθιά ψυχική συγγένεια– με το ιστορικό του μυθιστόρημα *Η Πριγκιπέσσα Ιζαμπώ*, η οποία πρωτοδημοσιεύτηκε το 1938 και εκδόθηκε το 1945 ξαναπλασμένη. Παράλληλα αναδεικνύεται η φωνή των προσώπων που απηχεί σε μεγάλο βαθμό τις απόψεις του συγγραφέα, όπως αυτές καταγράφονται στο δοκιμιακό του έργο το οποίο αποτελεί και τον καμβά των ιδεών του. Με τη σειρά τους αυτές οι απόψεις φαίνεται να οφείλουν πολλά στους τρεις αγαπημένους στοχαστές του Τερζάκη, τον Πασκάλ, τον «δαισθητικό» Μπερξόν και τον χριστιανό υπαρξιστή Μπερτιάγεφ στους οποίους αναφέρεται συχνά πυκνά στο δοκίμιό του.

Ειδικότερα στα θεατρικά του έργα διαφαίνονται κάποια από τα στοιχεία μιας ιδιότυπης μεταφυσικής θεολογίας στην οποία το υπερβατικό λαμβάνει το νήμα της υπέρβασης των ορίων του ανθρώπινου. Οι ήρωες και οι ηρωίδες των βυζαντινών έργων του συγγραφέα αγωνιούν και διακατέχονται από μεταφυσικό ρίγος. Βέβαια η θρησκευτική συνείδηση του Τερζάκη δεν είναι ενιαία και αδιάσπαστη, είναι φανερές οι εσωτερικές της αντιφάσεις.

## ΚΥΡΙΑΚΗ ΠΕΤΡΑΚΟΥ

Το θέατρο του Γιώργου Θεοτοκά:  
η μεσοπολεμική πρωτοπορία στη μεταπολεμική εποχή

Το μελέτημα αυτό εξετάζει πανοραμικά την θεατρική αντίληψη του Γιώργου Θεοτοκά σε συνάρτηση με τη δραματογραφία του, τη θεωρητική και παραστασιακή κριτική που δημοσίευσε ή άσκησε ως μέλος της καλλιτεχνικής επιτροπής του Εθνικού Θεάτρου, και τη δράση του ως διευθυντή του Εθνικού και του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος. Ως προς την τελευταία παράμετρο, υπήρξε τρεις φορές διευθυντής του πρώτου και πρωτεργάτης στην ίδρυση εκτός από πρώτος πρόεδρος της οργανωτικής επιτροπής του δεύτερου (στην ουσία επίσης διευθυντής). Εξετάζεται η γενικότερη θέση του στα ελληνικά γράμματα και ως μέλους της περίφημης Γενιάς του '30. Επικεντρώνεται στη θεατρική του διάσταση, η οποία τον πολιτογράφησε και ως άνθρωπο του θεάτρου αλλά με κάποια υστέρηση φάσης, μέσα στον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο και εφεξής. Μέσα από την αρθρογραφία του, την αλληλογραφία και τα ημερολόγιά του εξετάζεται η τρόπον τινά θεατρική φιλοσοφία του στη διαχρονία, η οποία περιέλαβε τόσο το δράμα όσο και τη θεατρική πρακτική. Σ' αυτήν άξονες αποτελούν το κλασικό και κλασικιστικό θέατρο, λιγότερο το σύγχρονο και η περιλά-

λητη ελληνικότητα, που είχε τις εκφάνσεις της και στο θέατρο. Αν στη διάρκεια του μεσοπολέμου ο Θεοτοκάς μαζί με τους ομοτέχνους του την ήθελαν συγκερασμένη με τον ευρωπαϊσμό, στην κατοχή ο Θεοτοκάς στράφηκε κατά δήλωσή του στις ρίζες του λαϊκού πολιτισμού και στην αρχαία τραγωδία, αν και στην ανάλυση αποκαλύπτεται ότι το ευρωπαϊκό μοντέλο εξακολουθούσε να λειτουργεί. Τα θεατρικά έργα του τοποθετούνται και συγκρίνονται με τις γενικότερες θεατρικές τάσεις της εποχής που γράφτηκαν (1940-1965). Εξετάζεται επίσης η αντίληψη που διαμόρφωσε για τη θεατρική πρακτική τόσο από τα διαβάσματα και τα ταξίδια του όσο και κυρίως από την προσωπική εμπειρία του στη διεύθυνση των κρατικών θεάτρων. Ακόμα η στάση του απέναντι στη θρησκεία και στην εκκλησία, που παρουσίασε εξέλιξη στη διαχρονία, και την οποία εισήγαγε στη δραματογραφία του. Η ψυχανάλυση και οι φιλοσοφικές γνώσεις του, μάλλον στο επίπεδο της ενημέρωσης, αποτέλεσαν επίσης βάσεις ιδεών και δράσεων των θεατρικών προσώπων του, λιγότερο όμως από την πολιτική αντίληψη και φιλοσοφία. Κύριες πηγές έμπνευσής του υπήρξαν η ιστορία κι ο μύθος (και ο θρύλος προκειμένου για λαϊκό πολιτισμό). Το θέατρο που δημιούργησε ανήκει στην κατηγορία του ποιητικού θεάτρου, αν και δεν είναι γραμμένο σε στίχο αλλά σε μια λεπτά επεξεργασμένη πρόζα που διαθέτει ένα είδος ποιητικότητας.

#### ANNA ΠΟΥΠΟΥ

Η ποιητική του χώρου στις ταινίες του Νέου Κύματος  
του σύγχρονου ελληνικού κινηματογράφου

Το παρόν άρθρο εξετάζει τις χρήσεις του κινηματογραφικού χώρου στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο τέχνης. Μέσα από μια επισκόπηση ενός σώματος τριάντα ταινιών της τελευταίας δεκαετίας που γυρίστηκαν από νέους έλληνες σκηνοθέτες και αναγνωρίστηκαν σε διεθνή κινηματογραφικά φεστιβάλ ως δείγματα ενός Νέου Κύματος προτείνεται μια τυπολογία χώρων και διερευνώνται τα νέα τοπίοσημα και οι κοινοί τόποι που εμφανίζονται σε αυτά τα κείμενα. Αν και οι ταινίες μοιάζουν εκ πρώτης όψεως αρκετά διαφορετικές υφολογικά μεταξύ τους, μια κοινή αντιμετώπιση του αρχιτεκτονικού και κοινωνικού χώρου και κοινά χωρικά μοτίβα (όπως ο απομωνομένος και περίκλειστος χώρος, οι χρονότοποι της κρίσης, οι μορφές σύγχρονων ερειπίων της νεωτερικότητας, αναπαραστάσεις του χώρου κατοικίας και εργασίας κ.ά) αναδεικνύουν τις ιδιαιτερότητες αυτής της γενιάς σε σχέση με την προηγούμενη όσο και μια κοινή ποιητική του χώρου που διαμορφώνεται από τους νέους σκηνοθέτες.

#### ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

Αποκαλυπτικές ενοράσεις της συντέλειας του κόσμου στο πρώιμο δραματικό  
έργο του Δημήτρη Δημητριάδη. Μια δοκιμή

Ο Δημήτρης Δημητριάδης αποτελεί άτυπη περίπτωση της ελληνικής μεταπολεμικής δραματογραφίας, τόσο ως προς την καθυστερημένη πρόσληψή του στη

σκηνή (από το 1995 και πέρα) όσο και προς την υφολογία και δομή των δραματικών του έργων, τα οποία, με την ιδιότυπη εφαρμογή των συμβάσεων του μεταμοντέρνου θεάτρου, καταλήγουν σε μια τελετουργική ποιητική γλώσσα, αρκετά πρωτότυπη στα νεοελληνικά γράμματα. Από το συνολικό θεατρικό του έργο ξεχωρίζει η πρώτη περίοδος 1968/1978-1995, όπου από τα πέντε δράματά του έχουν παρασταθεί μόνο το πρώτο (στο Παρίσι) και το τελευταίο (στην Αθήνα), έργα που χαρακτηρίζονται από πολυπρόσωπα σχήματα σε μεγάλη σκηνή με “θέατρο εν θεάτρω” και σκηνογραφικές απαιτήσεις πολύ υψηλές. Το εκτενές άρθρο, που είναι και η πρώτη ουσιαστική και αναλυτική ανάλυση σε ξένη γλώσσα, ασχολείται, μετά από μια εισαγωγή, και για να συγκεντρώσει τα τεκμήρια της πνευματικής του συγκρότησης και ανέλιξης, με βιογραφικά στοιχεία, τις μεταφράσεις του καθώς και με δοκίμια και συνεντεύξεις· αναλύει στη συνέχεια το πρώτο θεατρικό του έργο, *Η τιμή της ανταρσίας στην μαύρη αγορά*, το οποίο προστάθηκε στο Παρίσι το 1968, στην Ελλάδα καθόλου, στη συνέχεια τις σκηνικές παρουσιάσεις του πεζογραφήματος *Πεθαίνω σαν χώρα* (1978 και πολλές επανεκδόσεις) ως μονόδραμα, που θεωρείται τομή στη μεταπολεμική ελληνική πεζογραφία και έχει μεταφραστεί σε πολλές γλώσσες· είναι εντέλει και το περισσότερο παιγμένο έργο του.

Ακολουθεί μια αναγκαία παρέκβαση για το υπόλοιπο λογοτεχνικό του έργο (ποίηση, πεζογραφία, δοκίμια), που είναι απαραίτητη για την κατανόηση των πρώτων σύνθετων θεατρικών έργων της πρώιμης φάσης, έργων που είναι γραμμένα κατευθείαν στα ελληνικά. Με την χρονολογική σειρά τους αυτά είναι: *Η νέα εκκλησία τον αίματος* (1983), *Το ύψωμα* (1989) και *Η άγνωστη αρμονία του άλλου αιώνα* (1992), θεατρικά έργα που έχουν κάποια κοινά χαρακτηριστικά: την οραματική συντέλεια του κόσμου, μεγάλη και περίπλοκη σκηνή (με *θέατρο εν θεάτρω*), - η πραγματοποίηση των θεαμάτων αυτών ξεπέρασε τη σκηνική τεχνολογία της εποχής. Η μελέτη τελειώνει με την ανάλυση του έργου *Η αρχή της ζωής* (1995), που αποτελεί το προσωρινό τέλος των πολυπρόσωπων έργων της πρώτης φάσης, γιατί διαθέτει μόνο έξι σκηνικά πρόσωπα. Η πρώτη παράσταση του θεατρικού Δημητριάδη στην Ελλάδα συνοδεύεται από οργανωμένες αντιδράσεις ενάντια στη βεβίλωση ενός εθνικού συμβόλου, το θάνατο του τελευταίου βυζαντινού αυτοκράτορα στην κατάληψη της Κωνσταντινούπολης από του Οθωμανούς το 1453. Ο συγγραφέας βρίσκεται ήδη στο δρόμο της δημιουργίας μιας δικής του τελετουργικής σκηνικής γλώσσας, ενώ η χρήση των σκηνικών μέσων υποχωρεί, η έκταση μειώνεται και ανοίγει ο δρόμος προς το μονόδραμα και την τελετουργικά απαγγελόμενη ποίηση. Αυτή η εξέλιξη, τόσο της πρόσληψης όσο και της θεατρικής δημιουργίας είναι ασυνήθιστη κι έχει να κάνει με την εκπαίδευσή του με σπουδές θεάτρου και κινηματογράφου στο Βέλγιο· και χαρακτηριστικά αρχίζει τη θεατρική σταδιοδρομία του στο εξωτερικό. Σ’ αυτό μοιάζει στη Μαργαρίτα Λυμπεράκη, και εν μέρει και στο Βασίλη Ζιώγα.

## ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

Χίλια χρόνια θεάτρου σκιών στην Ανατολική Μεσόγειο και  
στη Χερσόνησο της Βαλκανικής

Η εκτενής συγκριτική μελέτη αυτή είναι το πρόπλασμα μιας μονογραφίας για το ιστορικό και τη μορφολογία του θεάτρου σκιών στη Μεσόγειο και τη Νοτιοανατολική Ευρώπη από το 1000 ως το 2000. Το εγχείρημα αυτό δίνει για πρώτη φορά μια συνολική εικόνα από το μεσαιωνικό αραβικό θέατρο σκιών στην Αίγυπτο, τις εξελίξεις του είδους στην Οθωμανική Αυτοκρατορία, στην Κωνσταντινούπολη και στις επαρχίες της Ημισελήνου, και καταλήγει στις τελευταίες εξελίξεις του θεάτρου σκιών στην Τουρκία και την Ελλάδα. Η συγκριτική ματιά κινείται σ' έναν τεράστιο γεωγραφικό χώρο, περιλαμβάνει πολλές γλώσσες και διάφορες ιστορικές περιόδους. Η δομή της μελέτης ακολουθεί το χρονικό άξονα: μετά από μια Εισαγωγή ξεκινά με την αναστήλωση του θεάτρου σκιών στη μεσαιωνική Αίγυπτο (περ. 1000-1517): οι περιστασιακές σημειώσεις και πληροφορίες των Αράβων ιστορικών και ποιητών, ο Ibn Dāniyāl (1248-1310) και η τριλογία του για το θέατρο σκιών (αυλικός ποιητής στους Μαμελούκους στο Κάιρο, εξέταση αν τα έργα είναι πραγματικά γραμμένα για την οθόνη, ενδοκειμενικές πληροφορίες για την παράδοση του θεάτρου σκιών το 1300), η μεταφύτευση του είδους από το Νείλο στο Βόσπορο με την κατάληψη της Αιγύπτου από την Οθωμανική Αυτοκρατορία (1517): επιχειρήματα υπέρ και κατά, η περαιτέρω τύχη του αιγυπτιακού θεάτρου σκιών. Στη συνέχεια εξετάζεται το ιστορικό και η μορφολογία του οθωμανικού θεάτρου σκιών σε όλες τις επαρχίες της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας: η διαδικασία της μεταφοράς, αναστήλωση του ιστορικού και της μορφολογίας με βάση τις πληροφορίες από περιηγητικά κείμενα (και στα Βαλκάνια και την Ελλάδα), η δομή των αυτοσχέδιων έργων και παραστάσεων του οθωμανικού τύπου του θεάτρου σκιών (οι φιγούρες, το λεκτικό αστείο), η επανεισαγωγή και παρακμή του Karagöz στις μεσσηνιακές κτήσεις της Ημισελήνου. Το τελευταίο μέρος ασχολείται με τον 20ό αιώνα και τις μεταρρυθμίσεις του θεάτρου σκιών σε Τουρκία και Ελλάδα: η κεμαλική «δημοκρατία» της εθνικής Τουρκίας, Ελλάδα: Ο Καραγκιόζης ως λαϊκό θέατρο ανάμεσα σε (παιδική) διασκέδαση και φολκλορισμό.

## ΣΤΑΥΡΟΥΛΑ ΤΣΟΥΠΡΟΥ

Η ενοποίηση αποσπασμάτων ως κειμενική εκδοχή (ενός μεταφράσματος):  
η περίπτωση του *Άμλετ*

Το παρόν μελέτημα σχετίζεται με τις ακόλουθες θεματικές: α) τής μη πληρότητας των κειμενικών αποσπασμάτων, β) τής ηθικής τής θραυσματοποίησης και γ) του μεταφρασμένου κειμένου εννοούμενου ως παλίμψηστου. Αφορά, δε, στην εκδοχή τής μετάφρασης του Σαιξπηρικού *Άμλετ* από τον Κοσμά Πολίτη, όπως αυτή χρησιμοποιήθηκε στην παράσταση του «Πειραματικού Θεάτρου» της Μαριέττας Ριάλη. Πρόκειται για κείμενο που μου είχε παραδοθεί από την ίδια την

ηθοποιό και σκηνοθέτιδα σε τέσσερα, συνολικά, αντίτυπα, τα οποία, ωστόσο, δεν είχαν ακριβώς τα ίδια χαρακτηριστικά. Τα δύο από αυτά (εκ των οποίων το ένα έφερε επιπλέον την σφραγίδα τής Λογοκρισίας), ήταν σε λεπτό χαρτί και είχαν ευανάγνωστη δακτυλογράφηση, ενώ τα άλλα δύο ήταν σε χοντρό, γυαλιστερό, αν και γκρίζο από το άπλωμα του μελανιού, χαρτί, προερχόμενα πιθανότατα από πολύγραφο. Στο συγκεκριμένο αντίτυπο πάνω στο οποίο και στηρίχθηκα για την επιμέλεια του μεταφρασμένου κειμένου υπήρχαν, εκτός τού μεταφράσματος, χειρόγραφες σημειώσεις, αφορώσες στην σκηνοθεσία τού έργου και, επιπλέον, διαγραφές, πάνω από μικρότερα ή μεγαλύτερα κομμάτια του κειμένου. Ούτως ή άλλως, κανένα από τα τέσσερα αντίτυπα δεν παρείχε την μετάφραση ολόκληρου του σαιξπηρικού κειμένου. Ως αποτέλεσμα, το έργο παραδίδεται στην περί ης ο λόγος μετάφραση με περικοπές, σε κανονική, όμως, ροή, οι δε προαναφερθείσες διαγραφές λειτούργησαν ως δραματουργική προσαρμογή με βάση την μετάφραση του Κοσμά Πολίτη, το αρχικό κείμενο της οποίας έχει, πιθανότατα, αμετάκλητα χαθεί. Ποια θεωρητικά, ερμηνευτικά αλλά και δεοντολογικά προβλήματα πρόσληψης προκύπτουν από μία παρόμοια αποσπασματική κειμενική εκδοχή;

#### ALFRED VINCENT

Κωμωδία στην Κέρκυρα: Μια θεατρική παράσταση στον 16ο αιώνα

Στη γνωστή οικονομική και δημογραφική απογραφή της Κρήτης και των Ιονίων Νήσων που πραγματοποιήσε ο συμβολαιογράφος Πέτρος Καστροφύλακας το 1583, στο τμήμα για την Κέρκυρα αναφέρεται πως υπήρχε στις κρατικές αποθήκες μια μεγάλη ποσότητα καμβά που χρησιμοποιήθηκε σε μια παράσταση κωμωδίας («canevazza, che fu fatta la comedia»). Άλλες πληροφορίες για την παράσταση δεν υπάρχουν. Αφού όμως υποστηρίχθηκε από τις βενετικές Αρχές, μπορούμε να υποθέσουμε πως το έργο ήταν ιταλόγλωσσο. Το ύφασμα χρησιμοποιήθηκε ενδεχομένως ως αυλαία, ή σε σκηνικά, ή ως τέντα πάνω από το χώρο. Το 1583 υπηρετούσε ως καστελάνος στην Κέρκυρα ο θεατρόφιλος Βενετός Πέτρος Σεμιτέκολος. Ο καστελάνος είχε στην κατοχή του ένα αντίτυπο της κωμωδίας *La Fanciulla* του G. B. Marzi, η οποία υπήρξε μια από τις πηγές του *Κατζούρμπου* (*Κατζάραμπου*) του Χορτάση. Στο αντίτυπο ο Σεμιτέκολος σημείωσε πως το έργο «διαβάστηκε» («[fu] letta») στην Κέρκυρα στις 21 Νοεμβρίου 1583. Η λέξη «letta» δεν χρησιμοποιείται, απ' ό,τι ξέρουμε, για κανονική σκηνική παρουσίαση, και επομένως η σημείωση του καστελάνου ίσως να μην αναφέρεται στην παράσταση στην οποία χρησιμοποιήθηκε το ύφασμα. Στην εκδήλωση αυτή δεν αποκλείεται να παίχτηκε η *Fanciulla*, αλλά, φυσικά, θα ήταν τολμηρό να ισχυριστούμε κάτι τέτοιο χωρίς άλλες ενδείξεις. Πάντως έχει ενδιαφέρον το ότι η παράσταση είχε την υποστήριξη των βενετικών Αρχών, ώστε να επιτρέψουν τη χρήση του υφάσματος από τις κρατικές αποθήκες.

## THE AUTHORS OF THE VOLUME

**Polyxeni K. Bista** Polyxeni K. Bista was born in the holy city of Messolonghi. She received a scholarship and studied Medieval and Modern Greek Literature at the University of Ioannina, where she got her PhD in literature in 1991. Awarded with a scholarship from IKY (State Scholarship Foundation), she conducted a post-doctoral research on the field of secondary education: *Education, teachers' training*, 2001. Her list of publications includes monographies, studies, scientific articles and conference papers on Modern Greek Literature. Her research interests include authors, such as Angelos Terzakis, Nikos Kachtitsis, Konstantinos Christomanos etc. She is serving the secondary education as a School-Consultant. She has participated in the writing of schoolbooks, curricula for the course of literature and articles regarding the education. Selected works: *Woman's portrait in the prose of Angelos Terzakis*, Athens, Armos, 1998, pp. 572. (ISBN 960-527-067-6), "Angelo's Terzakis persuasive essay, To Vima, 1947-1979", Actes of Scientific Congress on *Angelos Terzakis*, Nafplio, 2000, pp.119-141, *Planing and teaching literature in Secondary Education*, Psiphida, Athens, 2005, p.140 (ISBN 960-8295-18-1), "Two-spirited heroes in Angelos Terzakis works. Dualism in Greek literature", Besancon, Praxandre, 2006, p.453-465, "Wax identities in Konstantinos Christomanos *Wax doll*", IV Congress of European Studies Society, Granada, 2010, [http://www.eens.org/EENS\\_congresses/2010/Bista\\_Polyxeni.pdf](http://www.eens.org/EENS_congresses/2010/Bista_Polyxeni.pdf), "Faces and their reflections in Nikos Kachtitsis *The balcony*", *Révue des Études Néo-helleniques*, Daedalus, Paris-Athènes, NS6 2010, p. 181- 193.

**Nikos Koutsoumpos** Nikos Koutsoumpos was born at Athens in 1970. He studied Classical Archaeology at University College London. He then received an MPhil (Archeology of the Early Bronze Age Aegean) and a PhD (The domestic architecture of eastern Crete in the Bronze Age) from the National and Kapodistrian University of Athens. He has worked as an archivist and has catalogued, among other collections, the photographic archive of the Society for the Promotion of Hellenic Studies at ELIA/MIET. He has published the *Dictionary of Archaeological Terms English-Greek/Greek-English* (Oxford: Archaeopress, 2011).

**Iliia Lakidou** Iliia Lakidou was born in Athens, Greece. She studied History and Theory of the Theatre at the Department of Theatre Studies, School of Philosophy, National and Kapodistrian University of Athens (B.A. 1995, M.Phil. 2000, PhD 2008). Her PhD Dissertation was on "Theatre Aesthetics of Greek Painters of the '30s", focusing on Spyros Vassiliou's stage designs. As a specialist on history of scenography, drama in education and history of the theatre, she taught relevant courses at the University of Patras and at the University of Peloponnese (Departments of Theatre Studies). She speaks English and French. She taught drama in private and public schools for 20 years and with her pupils prepared more than 100 perfor-

mances and also directed film documentaries and microfilms. She has worked for three years (2003-2006) as co-curator and leader of educational programs in the Museum “Atelier Spyros Vassiliou”. She has also worked in the theatre in the field of public relations and as editor of theatrical programs. She has participated with announcements in conferences in Greece and abroad and her papers have been published in books, conference proceedings and periodicals.

**Kyriaki Petrakou** Kyriaki Petrakou is a professor in the Department of Theatre Studies of the National and Kapodistrian University of Athens. She was appointed lecturer in the same department in 1998, of which she is also a doctor (1996). The main object of her special academic interest is Modern Greek Theatre, from nineteenth century up to nowadays. Together with Savvas Gogos, she also wrote a dictionary on ancient (Greek and Roman) theatre. Besides her regular teaching of European and Greek Drama and History of the Theatre in the Department of Theatre Studies, on under-graduate and post-graduate level, she has participated in a great number of conferences in Greece and abroad, and often makes lectures on cultural topics, mostly theatrical. She has taught seminars on Modern Greek Theatre in the University of Vienna (2000) and the University of Silesia (Slaski, 2002). She also taught European Drama and History of the Theatre post graduate level in the Open University of Cyprus, mainly through e-class (2011-2013).

**Anna Poupou** Anna Poupou teaches as adjunct lecturer at the Theatre Studies Department of the National & Kapodistrian University of Athens and at the Hellenic Open University. She holds a PhD and a DEA in Film Studies from the University Sorbonne Nouvelle - Paris 3, MA and BA in Theatre Studies from the University of Athens. From 2008 she has worked as adjunct lecturer at the universities of Thessaloniki, Crete, Thessaly and Athens. She has worked as a programmer at the Greek Film Archive and collaborates as a researcher with the Department of Communication and Media of the University of Athens for the European programme I-Media Cities.; She is co-editor of three collective volumes – *City and Cinema: Theoretical and Methodological Approaches* (Nissos, 2011), *Athens: World Film Locations* (Intellect, 2014), *The Lost Highway of Greek Cinema 1960-1990* (Nefeli, 2018) – and author of two academic e-books – *Cinema: History, Practices and Basic Principles of Filmmaking*, (E-Learning University of Athens, 2015) and A. Dialeti, Y. Plakotos, A. Poupou, *History of Venice and the Venetian Empire*, (Kallipos, 2016). Her research interests focus on the history of Greek cinema, the relationship between theatre and cinema, the urban space in film and the Greek film noir.

**Walter Puchner** Walter Puchner was born in Vienna in 1947. He studied Theatre Science at the University of Vienna. In 1972 he was nominated Doctor of Philosophy at the same University with a dissertation about Greek Shadow Theatre, and in 1977 Dozent für Theaterwissenschaft with a Habilitationsschrift about the



evolution of theatrical forms in Greek folk culture. In the years 1977-89 he taught theatre history at the Philosophical Faculty of the University of Crete, then at the University of Athens theory of theatre, at the newly founded Department of Theatre Studies, where he is dean up to now. Side by side he taught for 30 years theatre history at the Institut für Theaterwissenschaft at the University of Vienna. He was invited guest professor in many European and American Universities. In 1994 he was elected corresponding member of the Austrian Academy of Science, in 2001 he was decorated with the Austrian Cross of Honour for Science and Art. He has published more than 100 books and about 400 publications in scientific periodicals. His research topics are history of theatre and culture of the Balkan peninsula, comparative folklore and ethnography of the Mediterranean area, Byzantine and Modern Greek Studies as well as theory of drama and theatre.

**Stavroula Tsouprou** Stavroula Tsouprou (PhD University of Athens) taught courses in 'Modern Greek Literature', 'Modern Greek Philology' and 'Comparative Grammatology', as adjunct lecturer at the University of the Peloponnese (2006-2009) and concurrently delivered postgraduate seminars on 'Literary Theory' (2007-2011). Since the academic year 2014-2015 she teaches the course 'Modern Greek Philology: 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> century' as professor-advisor at the Hellenic Open University. Her research is focused mainly on Literary Theory and its application to the analysis of literature. She has presented papers at over 40 International Conferences and Interdisciplinary Colloquia in Greece and abroad. She has published four collections of essays, plus the revised version of her doctoral dissertation. She is a regular contributor to the daily and periodical Press, printed and electronic.

**Alfred Vincent** Alfred Vincent is an honorary affiliate in the Department of Byzantine and Modern Greek Studies of the University of Sydney, Australia, where he taught from 1974 to 1998. He holds a PhD from the University of Cambridge (UK), and an Honorary Doctorate from the University of Crete. His research has been mainly on early modern Greek culture and society. His publications include a critical edition of the seventeenth-century Cretan comedy *Fortounatos* (Heraklion 1980), an edition and translation of the memoirs of Zuanne Papadopoli, a major source on everyday life in Venetian Crete (Venice 2007, Greek edition Heraklion 2012), and an edition of the famous poem *The Shepherdess* (c. 1600), published in Thessaloniki in 2016.



## DISSERTATIONS

ELENI DOUNDOULAKI

Scenography and Costume Design in the Greek National Opera, 1944-1974.  
Thirty Years of History and Opsis

The doctoral thesis presents, explores and thoroughly analyses the scenography and costume design of all the productions of the Greek National Opera from 1944 to 1974. It also addresses a broad range of issues stemming from the main subject concerning the history and operation of the institution as well as the overall development of scenography in Greece during the 20th century.

The first chapter, titled «Historical Context», extensively looks at the historical facts concerning the Greek National Opera during the period under study and thoroughly describes the persistent efforts to create, organize and establish an official body dedicated to lyrical theatre in Greece, against considerable hardship. The second chapter, titled «Aesthetic Context», analyses the function of scenography and costume design in prose and lyrical theatre, before describing the wider aesthetic context and framework (including the buildings hosting the productions) within which the artists were called to submit and implement their proposals regarding both scenography and costume design.

The third chapter, titled «The Artists», comprises the main body of the thesis, which is specifically dedicated to the oeuvre of the 28 scenographers and costume designers who worked with the Greek National Opera from 1944 to 1974. This chapter presents the artists' personalities, their artistic aspirations and the works finally commissioned to them, regarding the original creative proposals and their actual implementation as well as the reception of the works from the Press. To better clarify and optimally bring out the artists' intentions and the way these intentions materialised on scene, the chapter is further supported by extensive visual material (models, sketches and photos of the productions), the greatest part of which is published for the very first time, along with a fully-documented list of reviews.

The last chapter of the thesis draws conclusions and summarises the information presented in previous chapters, so as to: a) compose a timeline for the development of scenography and costume design in the Greek National Opera over the thirty-year period under study; b) showcase individual issues of interest emerging during this period, and c) discuss the author's own views as they were shaped in the course of research. To complement the doctoral thesis, a detailed list of the productions staged during the period under study is also provided.

PANAGIOTIS MICHALOPOULOS

The National Theatre of Greece 1940-1950. The terms of theatrical production and the issue of stage-direction.

This doctoral thesis examines the course of action of the National Theatre of Greece during the turbulent 1940s, from the involvement of Greece in the Second World War until the end of the Greek Civil War. It presents the changes in the institution's management and the impact of historical events on its physiognomy, and examines the choices in repertoire, the ensemble's composition, the developments regarding the issue of stage-direction and the performances of each period. The first chapter explores the activity of the National Theatre during the period of war (1940-1941); the second chapter focuses on the operation of the theatre during the Italian-German occupation (1941-1944); the third chapter peruses the operation after the Liberation and the short-lived management of the theatre by Georgios Theotokas (1944-1946); the fourth chapter delves into the operation of the organization under the general management of Dimitris Rondiris (1946-1950), during a time which coincides with the escalation of the civil conflict (1946-1949).

The present thesis attempts to complete the missing gaps and to shed light on specific grey areas of the National Theatre's history during that period, e.g. the attempt to establish an experimental scene or incidents of artistic jealousy between the actors during the Occupation; the meddlesome role of England or the innovations introduced by Theotokas in order to modernize the organization after the Liberation; the asphyxiating framework during the Civil War, which consists of prohibitions and expulsions of members. Concerning the stage directors, the thesis examines Rondiris' resignation, Takis Mouzenidis' removal, Pelos Katselis' return and Sokratis Karantinos' hiring (1942-1943); also, Theotokas' effort to secure the collaboration of more directors, Rondiris' refusal to return to the theatre and the negotiations of Linos Karzis with the theatre's directorship (1945-1946); furthermore, Rondiris' intention to direct all plays by the National Theatre, whilst he took over the management (1946-1950). The thesis is based on extensive research in the newspapers and magazines of that period and on enlightening information deriving from the Archive of the National Theatre of Greece itself.

EIRINI MOUNTRAKI

The reception of Carlo Goldoni in Greece

The dissertation, which is structured in five chapters, aims to provide a recording and a study of the reception and the presence of the Italian playwright Carlo Goldoni in Greece from the 18th century to 2014.

The first chapter is dedicated to Goldoni's life, the dramaturgy and his innovations to the Italian theatre, integrated into the cultural and theatrical life of Venice of his time. The second chapter focuses on his presence on the stages of Italy and

Europe in the 18th and 19th centuries and his redefinition in the 20th century, mainly through the performances of Giorgio Strehler and Piccolo Teatro in Milan, Stanislavski in Russia, Jacques Copeau in France and Max Reinhart in Austria.

The main part of the dissertation, the three following chapters, focuses on the course of his plays in Greece. A course starting from the 18th century with the first manuscript translations of his plays in Greek and the great publishing activity that follows in the 19th century, continues with the first stagings in the second half of the 19th century and the directing approaches that were attempted in the 20th century up to 2014. A depiction of the interpretative lines, of the theatrical and acting reception of the playwright in Greece is attempted.

In the second part, there are annexes including: List of plays by Goldoni, productions of his plays in Greece from 1863 to 2014, a brief chronological list of recorded performances, list of his translation published in Greek, reviews for each production of his plays, bibliography and data of the illustrations.

#### AGGELIKI POULLOU

#### Staging Greek tragedy in the digital era

The use of digital technology in the staging of Greek Tragedy that is, the reception of Greek tragedy in the digital theatre. Greek tragedy, when digitally staged, seems to function as a kaleidoscope of our times; sometimes a lens and at others a shattered mirror, where a game, a «toing and froing» between identities and qualities exists: spectator/citizen, political/religious, time-space of myth/actual current time, presence/absence. With the use of technology and of digital equivalents, artists reconceptualize a series of key notions such as the community, the city, the hubris, the mask, the conflict, the tragic and create equivalent effects for the contemporary spectator: Digital media becomes the equivalent of discourse. The «oikos», the royal palace, in front of and within which most events and conflicts occur, is replaced by the screen-palimpsest: it is within the image that we live, we clash, we make history. The mask convention leads to experimentation with sound technologies. The muchdiscussed political function of tragedy in the context of democratic Athens and the building of a sense of community is now realised through digital technology. Spectators form ephemeral communities in their meeting within the technological environment, the rhizomatic fragmentation of the theatre stage, “hides” the community to transform it into a virtual community. In the end, it is the tragic that is being developed as an idea and a performative phenomenon.

#### CONSTANTINA STAMATOYANNAKI

#### Th. N. Synadinos and his presence in modern Greek theatre

This dissertation examines the contribution of Th. N. Synadinos (1878?-1959). It seeks to record, describe, assess and place in their historical context both his

literary production as well as his manifold occupation with the theatrical stage. Much of the research has been based on Synadinos's archive kept at the Hellenic Literary and Historical Archive of the Cultural Foundation of the National Bank of Greece (ELIA/MIET). Given the fragmentary nature of archives, further research was carried out in private archives and in those of associations and organisations related to Synadinos, as well as in theatrical, cinematographic and music collections, in newspapers and magazines and the existing bibliography. The seven chapters of the dissertation follow the corresponding periods of Synadinos's trajectory in theatre. His plays are examined in the chronological order of their first staging. This approach seemed the most appropriate one because of Synadinos's firm belief that a play is only evaluated and assessed on the stage. Furthermore, his writings are closely connected to their historical and artistic context and to the presence of their author himself in the events and processes taking place during each period; this presence is recorded and commented upon, along with his plays in each chapter. Synadinos's course in the theatre is summed up in the Conclusions. This chapter recapitulates his presence and oeuvre, his wanderings and confrontation with writing various genres for the stage. His apprenticeship in the theatre, his influences, theoretical views and aesthetic preferences are also highlighted. This chapter also looks at the milestones in his administrative trajectory and assesses Synadinos's contribution to the theatre of his time. The dissertation also includes an Appendix in four parts, a selection of photographic and pictorial resources, a full bibliography, and indexes of names and titles.



Δείκατος Τρίτος Ροτόκριλο αἰποληρήδνα χορά Τηγαδῆμα  
ρεα λαός ἀρήφηνλος ἐβῆκσεμ ὀφορος,  
ποήκσερο ὀρολόκριλος ἴσοσεμ ἀατροφορος.  
Σεα φαρή ὀλομαβρο Τόμαλι πόδη ἄασρο,  
ἡμῖσα σὸλνι ἐλαμπε σαρλοφεικάρη Γαασρο.  
Ὀλη ἴσαφίκαρ, ἡ θορὲ ἐμάλολο ἀξίσιμῖμο  
μεκαβελάρη ὀμορφο ἀήλο' βογραφισμῖμο.  
Αασρη φαρή κρησ ἀρβρη ἡ'λομ ἡφορσοτά'ε,  
ἡ μεμετάλη ματορνα σκεπαζῖ ταρμαλα'ε.  
Καὶ ἴνα ἴσχη ἡφορσοτά ἡ ἐματορνα ἴβηνη  
πῆφειντά'ε, ἡ ταρμαλα, ἡ φερέλου ἡ κλων.

Φίς κεφρι