

PARABASIS

Journal of the
Department of Theatre Studies
University of Athens

VOLUME **13/1**

ΤΟΜΟΣ **13/1**

ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ

Επιστημονικό Περιοδικό
Τμήματος Θεατρικών Σπουδών
Πανεπιστημίου Αθηνών



ATHENS 2015

COVER PAGE

H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*,
vol. 6: *Romantik*, p. 32.

PARABASIS

Journal of the
Department of Theatre Studies
University of Athens

Volume 13/1

ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ

Επιστημονικό Περιοδικό
Τμήματος Θεατρικών Σπουδών
Πανεπιστημίου Αθηνών

Τόμος 13/1

Παράβασις· τοῦτο λέγεται παράβασις, ἅπερ ἔλεγον ἐπιστρέφοντες οἱ χορευταὶ πρὸς τοὺς θεωμένους. ἔστι δὲ ὁ τρόπος, ὅταν καταλιπὼν τὰ ἐξῆς τοῦ δράματος ὁ ποιητὴς συμβουλευῆ 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 13/1

Τόμος 13/1

M. CARLSON

Μ. ΚΑΡΛΣΟΝ

W. PUCHNER

Β. ΠΟΥΧΝΕΡ

G. TENTORIO

ΤΖ. ΤΕΝΤΟΡΙΟ

S. TSINTZILONI

Σ. ΤΖΙΤΖΙΛΩΝΗ

M. J. YOSSI

Μ. Ι. ΓΙΟΣΗ

BOOK REVIEWS

ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΣΙΕΣ

SUMMARIES

ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ

THE AUTHORS OF THE VOLUME

ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ ΤΟΥ ΤΟΜΟΥ

DISSERTATIONS

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΕΣ ΔΙΑΤΡΙΒΕΣ

NATIONAL AND KAPODISTRIAN
UNIVERSITY OF ATHENS
DEPARTMENT OF THEATRE STUDIES
ATHENS 2015

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΑΘΗΝΑ 2015

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, Spyros A. Evangelatos, 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 (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 Βιβλάκης, Κωνσταντζίνα Γεωργακάκη, Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου, Σπύρος Α. Ευαγγελάτος, Γρηγόρης Ιωαννίδης, Άννα Καρακατσούλη, Πλάτων Μαυρομούστακος, Κυριακή Πετράκου, Γιώργος Π. Πεφάνης, Βάλτερ Πούχνερ, Ιωάννα Ρεμεδιάκη, Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, Εύα Στεφανή, Μάνος Στεφανίδης, Εβανθία Στιβανάκη, Άννα Ταμπάκη, Σοφία Φελοπούλου

Διευθνήτης: Βάλτερ Πούχνερ

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 θέματα της θεατρολογικής έρευνας, κυρίως γύρω από την ιστορία και θεωρία του νεοελληνικού θεάτρου.

Αποστολή χειρογράφων και βιβλιοκρισιών στην παραπάνω διεύθυνση και στην ηλεκτρονική διεύθυνση wpochn@theatre.uoa.gr (καθ. Βάλτερ Πούχνερ).

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: THEATRE AND NATURE

<i>Foreword</i>	11
Marvin Carlson, The «Greatest Show»: R. Murray Schafer's Monumental <i>Patria</i>	13
Walter Puchner, Die Rolle der Natur als Bühnenort in der neugriechischen und südosteuropäischen Dramatik	23
Steriani Tsintziloni, National <i>Heterotopia</i> , Nature and Dance: performing outdoor in interwar Greece	39
Gilda Tentorio, Frissons «naturels» dans le théâtre italien: forêts et animaux.....	53

STUDIES

Mary J. Yossi, Mirroring <i>Bacchae</i>	71
Walter Puchner, Three dialogic cento compositions from the middle and late Byzantine period: <i>Christus patiens</i> , <i>The Cyprus Passion Cycle</i> , and <i>Oxford Bodleian Gr. Barocci 216</i> . Traces of Byzantine «drama»?	81
Walter Puchner, Cretan theatre in Mediterranean perspective	91

MISCELLANEA

Walter Puchner, Theaterwissenschaftliche Überlegungen zur Aristophanes-Rezeption von Ibn Dāniyāl in Kairo (kurz vor 1300) und zu seiner Trilogie für das Schattentheater	99
Walter Puchner, Zum Theatervakuum des ersten Jahrtausends (530-930). Marginale Reflexionen zur <i>Theatergeschichte</i> von Andreas Kotte.....	129

BOOK REVIEWS

♦ Tasos Lignadis, <i>Κριτικές θέατρον. Αρχαίο Δράμα (1975-1989)</i> [Theaterkritiken. Antikes Drama (1975-1989)], ed. Kaiti Diamantakou-Agathou, Athen, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη 2013.....	145
--	-----

◆ <i>Λογεῖον / Logeion. Περιοδικό για το αρχαίο θέατρο / A Journal of Ancient Theatre</i> 2 (2012).....	148
◆ Iosif Vivilakis, <i>Το κήρυγμα ως performance. Εκκλησιαστική ρητορική και θεατρική τέχνη μετά το Βυζάντιο</i> [Die Predigt als Performance. Ekklesiastische Rhetorik und Theaterkunst in der nachbyzantinischen Zeit], Athen, Harnos-Verlag 2013.....	150
◆ Giorgos P. Pefanis, <i>Σκηνές της Θεωρίας. Ανοιχτά Πεδία στη Θεωρία & την Κριτική του Θεάτρου</i> [Szenen der Theorie. Offene Felder in Theorie und Kritik des Theaters], Athen, Papazisis-Verlag 2007 ders., <i>Περιπέτειες της Αναπαράστασης. Σκηνές της Θεωρίας II</i> [Abenteuer der Repräsentation. Szenen der Theorie II], Athen, Papazisis-Verlag 2013. ders., <i>Φαντάσματα του Θεάτρου. Σκηνές της Θεωρίας III</i> [Phantome des Theaters. Szenen der Theorie III], Athen, Papazisis-Verlag 2013.....	153
◆ Michael Hüttler – Hans Ernst Weidinger (eds.), <i>Ottoman Empire and European Theatre. I. The Age of Mozart and Selim III (1756-1808)</i> , Wien, Hollitzer Wissenschaftsverlag 2013 (Don Juan Archiv Wien, Ottomania I).....	156
◆ Alena Jakubcová – Matthias J. Pernerstorfer (eds.), <i>Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien. Von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Ein Lexikon</i> . Neu bearbeitete, deutschsprachige Ausgabe, Wien/Praha, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften/Institut umění – Divadelní ústav 2013 (Theatergeschichte Österreichs, Band X: Donaumonarchie, Heft 6).....	159
◆ Nikos Papageorgiou, <i>Μάσκες, μαγεία, φυλές από όλο τον κόσμο</i> [Masken, Magie, Stämme aus aller Welt], Athen, Perpinia 2013.....	162
◆ Rosemary E. Bancroft-Marcus, <i>Georgios Chortatsis (fl. 1576-1596), Plays of Veneto-Cretan Renaissance. A bilingual Greek-English edition in two volumes, with introduction, commentary, apparatus criticus, and glossary, Volume I: Texts and translations</i> , Oxford, Oxford University Press 2013.....	163
◆ Cristiano Luciani, <i>Estetica, filologia e politica nell'ottocento greco</i> , Roma, UniversItalia 2014 (Letteratura e Civiltà della Grecia moderna, Studi e Testi, Studi 1).....	166
◆ Katerina Levidou – George Vlastos (eds), <i>Revisiting the Past, Recasting the Present: The Reception of Greek Antiquity in Music, 19th Century to the Present</i> . Conference Proceedings Athens, 1-3 July 2011, Athens, Hellenic Music Centre 2013.....	168
◆ Aristotle University of Thessaloniki – Faculty of Fine Arts - School of Music Studies / International Musicological Society – Regional Association for the Study of Music of the Balkans (eds.), <i>Crossroads. Greece as an intercultural pole of musical thought and creativity. International Musicological Conference, June 6-10, 2011, Conference Proceedings</i> , edited by Evi Nika-Sampson, Giorgos Sakallieros – Maria Alexandru – Giorgos Kitsios – Emmanouil Giannopoulos, Thessaloniki 2013.....	169
◆ Avra Xerapadaku, <i>Πάβλος Καρρέο</i> [Pavlos Karrer], Athen, Fagotto books 2013.....	170

◆ Giorgos Leotsakos, <i>Σπύρος Σαμάρας (1861-1917), ο μεγάλος αδικημένος της έντεχνης ελληνικής μουσικής. Δοκιμή βιογραφίας</i> [Spyros Samaras (1861-1917), der große zu Unrecht Behandelte der griechischen Kunstmusik. Biographischer Versuch], Athen, Bibliothek des Benaki-Museum, 2013 (Μελέτες για την τέχνη 4)	173
◆ Katia Savrami, <i>Ζουζού Νικολούδη: Χορικά</i> [Zouzou Nikoloudi: Chorlieder], Athen, Dian-Verlag 2014 (Τέχνες 7)	178
◆ Viky Manteli, <i>Το μοτίβο της εισβολής στο θέατρο της Λούλας Αναγνωστάκη</i> [Das Motiv des Eindringlings im Theater von Loula Anagnostaki], Athen, Pedio 2014	182
◆ Platon Mavromoustakos (ed.), <i>Δημοτικό Θέατρο Πειραιά</i> [Das Munizipaltheater von Piräus], Athen, Benaki-Museum 2013	184
◆ Aphrodite Sivetidou, <i>Το σύγχρονο δράμα: ο λόγος της σιωπής</i> [Das heutige Drama: das Wort des Schweigens], Thessaloniki, University Studio Press 2013	185
SUMMARIES	189
THE AUTHORS OF THE VOLUME	195
DISSERTATIONS OF THE DEPARTMENT OF THEATRE STUDIES	199
Eleni Georgiou, The directing of Luigi Pirandello's plays in the Greek scene from the Second World War to the late 20th century	199
Maria Panagiotopoulou, The theatre work of Pavlos Nirvanas	200
Maria Sehopoulou, The Reception of August Strindberg in Greece (Translations – Performances)	201
Eleni Timplalexi, Analog and digital role playing games: The learning and theatrical dimension	202

Special issue: Theater and Nature

WALTER PUCHNER

FOREWORD

The topic «Theatre and nature» is a comprehensive network of special issues, which includes essentially the whole complex relationship between art and nature. The data of nature are one or the other way the raw material for the creations of art; however, the creations of art are transcending, modifying and re-composing the elements of existing reality. But from the time when man started to transubstantiate the data of nature into something else, the existing reality is not just nature, but «civilized» nature, humanized to such a degree that the civilizations of modern times consider their culture as something contradictory to nature; therefore, as a reaction to this «Verfremdung», movements for return to nature and natural life are created, from Romanticism to Expressionism and other avant-garde movements (up to primitivism and over-appreciation of archaic art). The conception of «naturalness» became an aesthetic value. This dialectic of balance between nature and culture/civilization drives eventually to a philosophical and anthropological question: to what degree is the human being, as a civilized existence, a «natural» being any longer?

There is no answer to this question, as to so many others; at least, no clear answer. Therefore we have to restrict the discussion to theatre, where this topic has many possibilities for a discourse. To begin with, nature was part of the theatre in classic antiquity: the surrounding landscape behind the scene, with its beautiful view was part of the performance, and in tragedy sometimes it played an active role in the stage action. The auditorium (*koilon*) was always built on the slope of a hill, and the whole architectural building of the theatre was integrated in the physical environment of the landscape. This convention was essentially modified in the Roman theatre, the imposing *scaenae frons* of which, a creation of human art, hid the view of the landscape; the theatre building was erected independently from the formation of the natural surroundings.

A whole history of the theatre could be written from this aspect of the relation of theatre to nature. This relation is getting more complex and sophisticated in the moment when man realizes the degree of his alienation from nature and starts to have nostalgic feelings for a genuine relationship to naturalness. And this because his body and its physical functioning are not constructions of culture but a product of the evolution of the species. However, the problem of closeness to nature in the theatre, as a question raised originally in the plastic arts, is expressed in natural open-air sets with panoramic view to the landscape, firstly introduced by the Romanticism, or in the conception of «natural» body movement in acting in the beginning of the 20th century (Expressionism, primitivism, expressive dance, rhyth-

mic gymnastics, sports, nudism, alpinism, organized excursions etc.); moreover, the return to nature is also exemplified by the exodus of the performances out of the conventional bourgeois theatre buildings, just taking place everywhere (out-door theatre), natural sites included (environmental theatre). As first forms of this escape outside the city in natural surroundings may be considered the baroque park-theatre of the royal and aristocratic palaces, although the gardens in the French style, with their geometric shapes and precise symmetry, were thoroughly «civilized» nature. In today's performances whole landscapes, mountain summits and panoramic views of mountain chains are used as «sceneries» for stage action; as typological precursors of these forms of environmental theatre can be considered the institution of summer festivals, organized throughout Europe in every single village; the factor of nature is highly important for them.

These are only a few aspects of this succinct topic, moving among the conceptions of theatre – art – reality – nature. «Nature» is used in manifold ways in scenic art, or, on the other hand, nature-likeness is a considerable aesthetic value in art creation. In i.e. Naturalism, the request of natural (realistic) acting and set, reached an extreme point of dogmatism in aesthetic theory, moving trends to a creative dead-end. Nevertheless, in the theories of theatre of at least the last 250 years, the conceptions of naturalness, nature, natural surroundings, landscape etc. are present, among other demands, sometimes influenced by science or the inventions of technology. As technology develops in higher speed, nature as a value and craving is becoming a nearly «super-natural», metaphysical factor of culture.

This special issue contains four different essays on different aspects of this topic. In the beginning, Marvin Carlson presents in «The “Greatest Show”: R. Murray Schafer's Monumental *Patria*», an interesting paradigm of a monumental performance, organized by the Canadian performer R. Murray Schafer, where the scenery of landscape is transformed to the scenery of a performance. The second essay, by Walter Puchner, «Die Rolle der Natur als Bühnenort in der neugriechischen und südosteuropäischen Dramatik» [The role of nature as stage setting in modern Greek and Southeast-European drama] gives an outline and selected examples of forms and functions of using natural sites in the stage settings of modern Greek drama and the theatre of Southeastern Europe, starting with the pastoral drama in the Cretan and Heptanesian theatre, and ending with the drama of provincial realism in the 20th century. The third, by Steriani Tsintziloni, «National *Heterotopia*, Nature and Dance: performing outdoor in interwar Greece», analyzes the use of nature in the Greek outdoor performances of expressive dance in the Mid-war period. The last, by Gilda Tentorio, «Frissons “naturels” dans le théâtre italien: forêts et animaux», gives an overview of forms of use and implementation of natural elements (forests, animals) in contemporary Italian theatre.

MARVIN CARLSON

THE «GREATEST SHOW»:
R. MURRAY SCHAFER'S MONUMENTAL *PATRIA*

The most ambitious site-specific theatre being created in North America today is the work not of a theatre artist, but of one of Canada's leading composers, R. Murray Schafer. His work is of major significance for a wide range of reasons, including its contribution to modern experimental music, to the relationships between performance and physical space, to the use of natural material in works of art, and perhaps most fundamentally, to the contemporary deep environment movement as it has developed in North America.

For the perspective of site-specific performance in particular, Schafer's work both extends and challenges previous work of this type. Earlier site-specific performance took audiences into new and unconventional spaces, sometimes providing a different environment for and thus a fresh perspective on earlier works and other times developing wholly new works which drew inspiration and resonance from these new spaces. Schafer goes beyond these still theatre-oriented goals to attempt something more fundamental, to bring his audiences into a different existential awareness altogether. On a fundamental reception level his work, like all site-specific work, builds upon the effect of a particular non-theatrical space on those gathered there, but with very different experiential aims. Indeed, his work may almost be said to operate in a manner directly opposed to most traditional site-specific work, which has been largely urban and involved with cultural memory. On the contrary, Schafer asks his audiences to forget such cultural concerns and rediscover a lost direct awareness of nature. This does not mean that his productions are devoid of cultural associations, but they are derived not from the usual sources of urban historical memory, but from Jungian archetypes and from material gathered from the earlier inhabitants of these spaces, the native American tribes.

After first considering a career in painting, Murray turned to music. At the University of Toronto he was most influenced not by his music professors but by Marshall McLuhan, the prominent cultural theorist. The interdisciplinary field created by McLuhan, media ecology, although its use of the concept of ecology is far removed from that of Schafer, nevertheless bears a striking relationship to the concerns later developed by the composer. Neal Postman, who founded the program in Media Ecology at New York University in 1971 outlined the concerns of this study: «Media ecology looks into the matter of how media of communication affect human perception, understanding, feeling and value, and how our interaction with media facilitates or impedes our chances of survival. The word ecology implies the study of environments: their structure, content, and impact on

people».¹ Although in this, as in other artistic and theoretical matters, Schafer followed his own unique path, Postman's formulation may be seen a strikingly congruent with the concerns of Murray's ongoing performance experimentation.

Also like McLuhan, Murray refused to be constrained within the boundaries of traditional academic disciplines. Although he continued to study music, in Vienna and then in London, he also became fascinated by literature, philosophy and exotic languages, particularly Medieval German. In the 1960s he returned to Canada and a teaching career. While teaching at Simon Fraser University he founded in 1969 the World Soundscape Project, the first and still the world's leading organization for the study of soundscape ecology. As interest in the world's ecological balance grew in the late twentieth century, a world-wide community of members from many professions joined in the project's work, connecting soundscape studies with science, aesthetics, philosophy, architecture, sociology and other disciplines. Since 1991 *The Soundscape Newsletter* has been a major voice of this activity. Soundscape's ultimate goal, with its conservationist undertone, has extremely close ties to Schafer's social aesthetic; «to find solutions for an ecologically balanced soundscape where the relationship between the human community and its sonic environment is in harmony».²

His work in spatial music of the 1970s often drew its inspiration from outside the musical tradition, such as the intervals in cresting ocean waves in his second Quartet (1976), but these compositions were still designed for the concert hall. Schafer's move to an Ontario farmhouse, in search of what he called a «hi-fidelity» soundscape, led him to experiment with «natural environment works,» the first of which was the 1979 *Music for Wilderness Lake*, scored for twelve trombones for performance around a small rural lake. From the beginning, Schafer's site-specific work was equally concerned with space and time. Thus, *Wilderness Lake* was performed in two parts, at dawn and dusk, when, Schafer felt «the wind is slightest and refraction is most apparent».³

Schafer continued to experiment with spatial configurations in indoor locations, experiments which culminated in the massive *Apocalypse*, presented November 28, 1980 at Centennial Hall in London, Ontario, as part of the city's 125th anniversary celebrations. This spectacular event required over 500 performers, with instrumental groups, choruses, singers, dancers, and mime artists, plus banners, slide projections and film clips. The action took place in all parts of the hall, one section requiring twelve choruses to be position in a circle surrounding the audience.

From 1980 onward, however, the focus of Schafer's work moved to outdoor musical/theatrical performances, specifically his monumental twelve-part cycle *Patria*, actually begun in 1966, but moving to the center of Schafer's creative work

¹ Neil Postman, «The Reformed English Curriculum», A.C. Eurich (ed.), *High School 1980: The Shape of the Future in American Secondary Education*, New York 1970, p. 35.

² *The Encyclopedia of Music in Canada*,

«World Soundscape Project,» www.thecandianencyclopedia.com.

³ Stephen Adams, «An Audience of Trees: R. Murray Schafer's *The Princess of the Stars*», *Canadian Theatre Review* 96 (Fall 1998).

after 1980. The original 1966 plan was for a work in two parts, to be performed simultaneously on two separate stages. This work was expanded to a trilogy. By 1979 Schafer was planning a six-work cycle, and by 1990 one of twelve parts, ten sections with a prologue and epilogue. The cycle is now almost complete, with only two sections still to be fully staged, and one of these currently in preparation.

Schafer calls the *Patria* works «co-opera rather than opera», meaning that while his work grows out of the operatic tradition, with a 12-tone musical base, it also employs spoken text, mime, natural sounds, smells, and physical manifestations (such as sunrises) any of which may at a particular time become the primary element. This much more ambitious version of the Wagnerian *Gesamtkunstwerk* Schafer has called the «theatre of confluence», and like Wagner, Schafer has written a number of theoretical essays discussing his work collected in the book *Patria and the Theatre of Confluence* (Indian River, Ont.:Arcana Books, 1991).

The various works in the *Patria* cycle have not been staged in their correct order, several have been staged several times, one is staged annually, and, given the enormous size and the variety of performance locations, Schafer has no plans for a complete consecutive staging of the entire cycle. The first element to be performed was *Patria 2*, presented on the Third Stage of the Stratford Ontario Festival theatre in 1972. *Patria 1* was not staged until 1987, at the Tanenbaum Opera Center in Toronto. These two earliest works are the only plays in the cycle to be performed in conventional theatres, but even then, as already noted, in quite unconventional spatial arrangements.

After *Patria 2*, the next work in the cycle to be performed moved out of doors. This was *Princess of the Stars*, presented on a small lake outside Toronto in 1981. Schafer describes the setting in these words:

The setting is a small, remote lake just before dawn. Singers and musicians have been positioned around the lake's perimeter. The audience arrives in darkness and is led to a cleared space at the water's edge. A haunting aria floats across the water as a dim light is seen approaching from the far side of the lake. Mingling with the sounds of awakening birds and other wildlife, and the murmuring of the forest, we hear a chant and as the light draws nearer we begin to discern a figure, in a canoe, dressed as a creature of the woods. This is the Presenter, who is our interpreter.⁴

Major characters in the production, some resembling giant puppets, were, like the Presenter, ferried about the lake on canoes. The play was staged again in 1985 on a remote lake in Banff National Park, where the surrounding Rocky Mountains provided spectacular echoes of the music and voice, and again in September, 1997, in the Haliburton Forest and Wildlife Preserve, which has now become a central venue for the cycle.⁵

⁴ From R. Murray Schafer, *Patria and the Theatre of Confluence* Ont.:Arcana Books, Indian River 1991, quoted on the *Patria* website, www.patria.org.

⁵ On the 1997 performance see Adams, «An Audience of Trees».

The next section of the *Patria* cycle to be staged was *RA*, dealing with the journey of the Egyptian sun-god from his death in the evening through the underworld of night to his rebirth in the morning. Here Schafer's concern with both location and time reached its most elaborate form to date. Audience members became priests of the god *RA*, each given a robe, headdress and amulet with one of the names of the god. They participate in an 11-hour overnight journey toward their own rebirth, learning to recognize scents associated with the various gods they will encounter, and chants to overcome evil spirits in the underworld. The text for the journey, which requires twenty-nine different locales, indoors and out, was not created for a specific location but underwent specific modifications to fit its site. Says Schafer: «Ra more than any of the *Patria* works has been shaped by the nature of the locations in which it was performed».⁶ The first staging took place in and around the Ontario Science Center in Toronto in 1983 and the second was the inaugural staging of a part of the *Patria* cycle outside Canada, performed in various locations in Leiden, Holland, as part of the 1985 Holland Festival.

In 1986 Schafer, together with director Thom Sokoloski and designers Jerrard and Diana Smith, all of whom had work on previous *Patria* performances, formed the *Patria* Music/Theatre Project, dedicated to *Patria* stagings. Their first was a workshop version in 1987 of *Patria 3: The Greatest Show*, followed by a full production the next year, both part of the Peterborough, Ontario summer Festival of the Arts. The setting was a small town fair or carnival and the actual venue was the Petersborough Crary Park, a local amusement grounds. During most of the evening the audience is free to roam around the park at will, where some hundred different acts and booths vie for their attention. A common theme, the uniting of the cycle's hero and heroine, runs through all these displays.

Patria 4: The Black Theatre of Hermes Trismegistos was presented in a workshop version at the California Institute of the Arts in March of 1984, but its actual premiere took place at the Festival de Liège in Belgium in March, 1990. As the title suggests, this work was based on the writings of medieval alchemists, and was originally conceived for production in an abandoned mine. Although Liège was in fact an ancient mining city, an extended search discovered no suitable location for the production, and it was ultimately staged in an abandoned winter circus building in the city. Staged again in 1992 in the Main Hall of the Union Station of Toronto, Canada, the production was rechristened *The Alchemical Theatre of Hermes Trismegistos*, placing even further emphasis upon its occult imagery.

The 1990s saw the development of two further works in the cycle. *Patria 5: The Crown of Ariade*, was produced in workshop in Toronto in 1990 and in a concert version in 1992. This work was created to feature the work of the noted harpist Judy Loman, who appeared in both of these versions, with the support of and orchestra, a chorus, and four actor/singers. Although Schafer considerably expanded the traditional activity of the harpist (who represents the title character) by at-

⁶ Ibid.

taching bells to her ankles and surrounding her with a thicket of percussion instruments for which she was also responsible, no performance of the work so far has attempted to fulfill his vision for the staging of this work Schafer saw it as set out of doors, on an ocean beach facing the Palace of Minos in ancient Crete. In Schafer's words: «The dancing floor could be raked up to the palace so that the open spaces of various depths and configurations beneath would serve as resonators for the dancers' footsteps». Since this work treats the story of Theseus and Ariadne there must also be of course a labyrinth, but a very Schaferian labyrinth, uniting space and sound. Says the artist: «the labyrinth must be constructed along "musical" lines. Each chamber or tunnel would have its distinct unique musical tone, and the various zones of the stage above could be played almost like a giant marimba».⁷

Patria 9: The Enchanted Forest was first produced in 1994 in Peterborough. In this production, the audience is met by a group of children on the edge of a forest. They accompany the children on a quest into the forest, encountering spirits and wizards, to rescue a lost companion. A major new development both in Schafer's career and in the ongoing *Patria* project took place in 1996 when Schafer was invited to stage *The Princess of the Stars* in the Haliburton Forest and Wildlife Preserve. Perhaps no venue could have more perfectly suited the relationship to nature that had characterized much of Schafer's work. The Haliburton Preserve is composed of some 50,000 acres of mixed forest located in central Ontario. Between the 1860s and the 1950 its forests were largely removed by loggers and the exhausted land was put on the market. Finding no American buyers it was finally sold in 1862 to a German family, the Schlieffenbaums. The son of that family, Peter Schlieffenbaum, earned a degree in forestry and in 1987 moved to Ontario to manage the property and convert it into a center for long-term ecological study of the forest. In 1998 it was certified as the «First Sustainable Forest» in Canada, and has continued to be a model for conservation and sustainable resource management.

A similar ecological concern is fundamental to much of the *Patria* project. Indeed Suzi Gablik in her 1991 one study of contemporary spiritually oriented experimental art, *The Reenchantment of Art*, cites Schafer as a leading example of those artists seeking spiritual renewal «by restoring awareness of our symbiotic relationship with nature». Schafer's goal, she suggests:

is to cultivate a sense of merging with a vast ecology, with a scenery that can't be controlled, in order to understand that working with nature means working on nature's terms. By responsive and listening to the natural world, Schafer hopes to make this understanding a practice through his art, which is paced by the rhythms of nature and linked with the greater movements of the cosmos.⁸

Among the sections of *Patria* where this concern is particularly clear are, not surprisingly, the works that frame the cycle, the prologue, *The Princess of the Stars*

⁷ Quoted on the *Patria* website: www.patria.org.

⁸ Suzi Gablik, *The Reenchantment of Art*, Thames and Hudson, London 1991, p. 77, 87-88.

and the epilogue, *And Wolf Shall Inherit the Moon. Princess*, as I have noted, was presented at the Haliburton Preserve in 1996 and *Wolf* has been performed there annually since 1997. Even among the demanding elements of the *Patria* cycle, this summary work is particularly ambitious. It consists of an elaborate ritual performance created in part by the participants and lasting two weeks in the wilderness forest. The audience/participants, now numbering 64, pledge to return each year to continue to develop the ritual, and are divided into eight clans and four campsites, so that the sites, originally possessing only the natural associations of the forest wilderness, are now overlaid by years of individual memories associated with these particular locations by the participants who return to them each year. They become consciously created examples of what memory theorist Pierre Nora calls «environments of memory» (*milieux de mémoire*).⁹ In Schafer's own words, what distinguishes a site like the Haliburton forest from a traditional theatrical setting «is that it is a living environment and therefore utterly changeable at any moment. Hence, the living environment enters and shapes the success of failure as much as or more than any human effort».¹⁰

With the establishment of the annual production of *And Wolf Shall Inherit the Moon*, the geographical center of the *Patria* cycle shifted from the region around Schafer's farmhouse outside Peterborough, Ontario, to the vast Haliburton Forest. This new orientation was confirmed in 2005 when *Patria Music/Theatre Projects* entered into a partnership with Peter Schleifenbaum, the director of the Haliburton Forest, according to which the annual productions of *The Wolf* should continue, but an additional major work in the cycle should also be given in each of the following five years: *The Enchanted Forest* in 2005, *The Palace of the Cinnabar Phoenix* in 2006, *The Princess of the Stars* in 2007, and *The Greatest Show* in 2008. Even before this agreement, Schafer was often compared by reviewers to Wagner, in the scope and the originality of his musical vision and his desire to create a new total work of art. The Haliburton agreement created another parallel, as Colin Eatock pointed out in the opening sentences of a 2005 article on Schafer in the Arts Section of the *New York Times*:

Richard Wagner has his Bayreuth, with its Festspielhaus specially designed to accommodate his music dramas. And now the Canadian composer R. Murray Schafer has the Haliburton Forest and Wildlife Preserve here.¹¹

Unlike Wagner, however, Schafer has never conceived of his major cycle as a work to be performed in any single space, but on the contrary has not only organized different sections to be presented in an unprecedented variety of spatial and temporal configurations, indoors and out, but has been quite open to staging the

⁹ Pierre Nora, «Between Memory and History: *Les Lieux de Mémoire*», *Representations* 26 (Spring 1989), p. 12.

¹⁰ Murray Schafer, *Patria and Theatre of Confluence*, p. 110.

¹¹ Colin Eatock, «Mystic Composer in a Magical Forest», *NYT*, Aug. 27, 2007, B7.

same works in different locations with certain key features in common, but allowing the specific features of each location to exert a significant effect upon the articulation of the production.

Thus, for example, although *Patria 8: The Palace of The Cinnabar Phoenix*, is an outdoor drama, set in and around a large pond, its 2001 premiere did not take place in the Haliburton Woods, where Schafer was now regularly working, but at a secluded private lake in the woods north of Toronto (although it will in fact be restaged in Haliburton in September of 2006). *Cinnabar Phoenix* is the most comical play in the cycle, with much physical action and magic, but it is also, like all of Schafer's works, full of spectacular visual and aural effects. An invisible chorus is situated across the lake from the audience, and the main action a fairy-tale-like play in a classic Chinese setting, with floating dragon boats appearing out of the actual sunset, characters who for the most part are almost life-size Bunraku-style puppets, and for the climax, the fairy-tale Cinnabar Palace itself, rising mysteriously out of the waters of the lake. Observed Robert Evert-Green, in the *Toronto Globe and Mail*: «Very few people do theatre the way R. Murray Schafer does, with God as co-designer of stage and lighting. The risks are high with such a fickle collaborator, but when it all works, the effect is beyond description».¹²

The cycle neared its completion with the creation of the *Patria* work which is arguably the most closely reflected to the natural rhythms and processes that have been central to Schafer's work from the beginning. This is *Patria 10: The Spirit Garden*, which like a number of other works in the cycle, was presented in workshop form before its first full staging. The workshop took place at Carleton University in Ottawa 1997, and the first full staging in 2005 at a former monastery, now St. Norbert Arts Centre in Winnipeg. *The Spirit Garden* celebrates the cycle of planting and harvesting, of birth, maturing, death and rebirth. Its staging involves the creation of an actual garden by the audience members, who are also the major performers. When the audience members arrive at St. Norbert in May of 2005 they found a garden prepared for planting. They were then divided into groups who planted seeds amid ritual dances and singing. Gardeners tended the garden all summer until the second part of the performance, which took place in the same location on Halloween evening. Then, amid harvesting and dying rituals the remains of the garden are ritually burnt and the site is turned over to figures representing Winter and the four winds, who take possession of it until the following spring. The evening ends with an indoor banquet at which the produce of the garden is consumed. Thus, six months after it began, the production comes to a close.

With the staging of *The Spirit Garden* in 2001 only a single work in the cycle remained to be performed (although *The Crown of Ariadne* still awaits a full production). This was *Patria 7: Asterion*. Preliminary work on *Asterion* began in the summer of 2004 in a site covering several acres on Schafer's farm, and planning

¹² Robert Everett-Green, «A Rare, Supernatural Delight,» *The Globe and Mail*, Sept. 16, 2001, B1.

and construction had continued each subsequent summer. The extended work of preparation itself engaged an ongoing group of participants rather like those who return year after year to continue and enrich their experience with *And Wolf Shall Inherit the Moon*, and the work was finally presented in August of 2013. The Minoan labyrinth planned (but still not actually executed) for *The Crown of Ariadne* has moved to the center of the work. The project is planned to begin with the audience assembled to hear a lecture on ancient Crete, at the close of which they will be invited to explore the labyrinth under the guidance of figures from the myth. Schafer's plan calls for 45 various encounters, trials, experiences, contemplations, and so on, each of which involves activity in a unique environment located somewhere within the labyrinth. The last location and event, as in a number of the *Patria* dramas, represents a rebirth at a higher level of understanding of oneself and the world.

As, with the evolving *Asterion* project, the monumental *Patria* cycle nears its completion, the staggering scope of its achievement is at last becoming more clear. There has been really nothing like it in the history of music, theatre, or site specific performance. The earlier project most often cited in relation to the *Patria* cycle is the *Ring Cycle* at Beyreuth, which like *Patria* builds upon mythic material to develop an interrelated group of monumental musical works. Wagner's work, however, is far more limited in its range of mythological reference, and, much more important, makes no attempt to utilize non-traditional theatrical spaces, nor to stretch in a major way the generally accepted boundaries of time in a performance. During the twentieth century other experimental works have looked in these directions. One might think of Peter Brook's *Orghast* in Iran in 1971, for example, which took its audiences out among the ruins of classic Persepolis and featured such natural phenomena as sunsets and the monumentality of fires lighted on distant cliffs. Huge as this production was, however, its two parts were each only a few hours long, and presented in separate evenings.

There are a number of features that set the *Patria* cycle apart from the work both of Brook and of the many site-specific productions that were presented around the world in the late twentieth century. One was of course the music, since Schafer's background, unlike that of most site-specific artists, is musical rather than theatrical and so the cycle, quite aside from its staging, has made a major contribution to late twentieth century music. The second is the range of cultural reference, since also a number of important site-specific works, like *Orghast*, consciously drew upon remote mythic material, the amount and variety of such cultural material, including native American myth, medieval alchemy, Greek, Roman, Chinese and Egyptian myth, fairy tales and aboriginal ritual practices, has surely never previously been woven together into a single theatrical structure. Finally, and perhaps most strikingly, the *Patria* cycle is surely unique in its utilization of time. Since it draws upon natural events for an important part of its building material, not only physical phenomena like lakes, birdsongs, and sunrises are built into these works, but also the natural temporal rhythms in which they are embedded, the rotation

of day and night, the cycle of the seasons, and the recurrence of this cycle year to year. Thus, like some experimental work of the late twentieth century, Schafer in *RA* required his audiences to participate in an event lasting all night, a full eleven hours. The eight days required for *And Wolf Shall Inherit the Moon* move temporally distinctly beyond previous site-specific experimentation, even if one includes such quasi-theatrical activities as Civil War battlefield encampments. And Schafer goes much further still, requiring a full planting, growing and harvesting season for *The Sprit Garden* and, arguably, an open-ended performance extending over a number of years for those who commit themselves to attending and participating in the ongoing stagings of *And Wolf Shall Inherit the Moon* and perhaps the continuing still in progress preparations for *Asterion*.

In addition to, although related to these special features is Schafer's fundamental concern with not simply utilizing his environments, especially the natural ones, but in entering into active creative collaboration with them. The ultimate goal goes far beyond the normal intentions of theatre, to provide entertainment or instruction, but in fact to integrate participants into the surrounding world in a new and more organic way. Schafer has stated that he «no longer wished to entertain theatre customers, but to induce a radical change in their existential status».¹³ A loftier or more ambitious goal could hardly be imagined, either for site-specific theatre, or for theatre in general.

¹³ Schafer, *Patria*, p. 177.

WALTER PUCHNER

DIE ROLLE DER NATUR ALS BÜHNENORT
IN DER NEUGRIECHISCHEN UND
SÜDOSTEUROPÄISCHEN DRAMATIK

Wollte man nach den Ursprüngen des Nahverhältnisses von Natur und Theater forschen, so ergibt sich als erster ausreichend belegbarer Anhaltspunkt das altgriechische Theaterverständnis in seiner architektonischen Auslegung als ein muschelförmiger amphitheatralischer Zuschauerraum, immer angelehnt an einen Berghang, und hinter der Orchestra ein Bühnengebäude, das die Aussicht auf die Landschaft, die unmittelbar Anteil hat an dem ästhetischen Genuß der *thea* (Sicht, Schau), die auch die Sprachwurzel von *theatron* bildet, nicht verstellt. Somit sind die Landschaftsorte der Theatererrichtung sorgfältig ausgewählte Plätze, die eine spezifische Aussicht auf die umgebende Natur, mit einem kalkulierten, ins Bühnengeschehen integrierten ästhetischen Effekt, bieten. Der Dreiviertelkreis des Zuschauerrunds schließt sich über dem Bühnengebäude mit dem freien Blick auf die Landschaft. Diese Art der Naturverbundenheit wird erst durch die römische Theaterarchitektur unterbrochen, die mit ihrer *scenae frons* den Blick auf die Landschaft nicht mehr gestattet, und deren Zuschauerraum nicht mehr unbedingt die Naturgegebenheiten des Berghangs ausnützt, sondern zu einem eigenständigen Gebäude wird.¹

Der ursprüngliche Zusammenhang zwischen Natur und Theater läßt sich auch auf der Sprachebene rekonstruieren, etwa im Begriff der Szenerie. Szenerie bedeutet sowohl ein Landschaftspanorama, das sich von einem Aussichtspunkt aus dem betrachtenden Auge darbietet wie ein Bühnenbild, als auch das Bühnenbild selbst bzw. die Abfolge von Bühnenbildern einer Theateraufführung. Eine solche semantische Ausfaltung impliziert die Gleichsetzung von Natur und Theater, wie sie auch in anderen Ausdrücken angelegt ist wie Naturschauspiel etc. Darüberhinaus bedeutet Szenerie auch den Schauplatz eines Geschehens im allgemeinen wie auch der Begriff *theatron* in der Geschichte seiner semantischen Ausfaltung über das antiken Theater hinaus («Theater des Krieges» als Kriegsschauplatz). Auch diese semasiologische Äquivalenz ist in der Doppelbedeutung von *σκηνή*, als Szene, als Teil eines Dramas, und Szene als Bühne, bereits angelegt. In dieser Begrifflichkeit ist Landschaftsbild, reales Geschehen und fiktive Bühnenhandlung bereits unauflöslich zusammengespannt und bezeichnet die essentielle Koinzidenz und sekundäre Komplementarität von Natur und Kunst, Landschaft und Theater.²

¹ Zur Geschichte des Theater- und Bühnenraums seit der Antike existiert eine umfangreiche Bibliographie. Von speziellem Interesse, vor allem wegen der diachronischen Querschnittvergleiche, ist D. Wiles, *A Short History of Western Performance Space*, Cambridge 2003.

² Zur Geschichte der theatralischen Begrifflichkeit im nachantiken griechischen Schrifttum W. Puchner, «Zum Schicksal der antiken Theaterterminologie in der griechischen Schrifttradition», *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, Bd. 2, Wien-Köln-

Die Verwendung der gegebenen oder durch Menschenhand gestalteten Naturlandschaft im ästhetischen Ausdruckscode der szenischen Praxis durchzieht die gesamte Geschichte des europäischen Theaters in praktisch allen ihren Phasen, angefangen vom bukolischen Bühnenbild des Pastoraldramas der Renaissance, über das barocke Gartentheater zu den Volkstheaterformen des bürgerlichen Zeitalters, und von hier über die Naturtheater der experimentfreudigen Moderne und klassischen Avantgarde bis hin zum *environmental theatre* von Richard Schechner und zur ökologisch-monumentalen Landschaftsperformance von R. Murray Schafer in Kanada vor und nach der Jahrtausendwende.³ Zur Entwicklung dieser Spielformen der *open-air-performances* mit interaktiver Einbeziehung von Naturphänomenen liegt eine Anzahl von Spezialstudien vor (auch zur Einbeziehung von Naturgegebenheiten, Verwendung von Tieren usw.), die in dieser Studie allerdings ausgeklammert bleiben müssen.⁴

Eine spezifische Subkategorie der Einbeziehung der Natur bzw. der künstlerischen Naturverwendung ist die Natur als Bühnenort, d. h. Landschaftspanoramen oder Naturschauplätze im Freien als Bühnenbild, wo das Sosein der Naturgegebenheit in ein ästhetisch kodiertes Naturbild verwandelt wird; die Fremdheit und Andersartigkeit des natürlichen Zustandes wird ästhetisch manipuliert und in den übergreifenden Inszenierungsplan der Aufführung integriert. Die domestizierte Natur des Bühnenszenarie ist jedoch als *décor* ihrer eigentlichen Wirkmächtigkeit der unvorhersehbaren Naturgewalt entkleidet; erst im 20. Jahrhundert finden sich Gegenbewegungen, die die unkontrollierte und unkontrollierbare Natur als Renaturalisierung des Bühnenbilds wieder in ihre Rechte setzen. Der Naturalismus ist dabei nur ein Vorspiel dieser Tendenzen, der zwar die imitative Detailwiedergabe theoretisch untermauert, jedoch die Kontrollierbarkeit und Vorhersehbarkeit des Bühnengeschehens im intendierten Regiekonzept noch keineswegs in Frage stellt.

Die Rolle der Natur als Bühnenort läßt sich dabei in zwei Kategorien unterteilen: 1) als Einbeziehung der Natur in das Bühnengeschehen und Dekorationsersatz bei Freiluftaufführungen in Garten-, Park- und Heckentheatern, und 2) als ästhetische Naturimitation gemalter Bühnenausstattung bei Landschaftsdekorationen und panoramatischen Naturszenarien, die als Handlungsort oft schon in den Bühnenanweisungen der Dramentexte vorgesehen und beschrieben sind. Die südosteuropäischen und spezifisch griechischen Entwicklungen folgen dabei dem Werdegang der zentral- und westeuropäischen Theaterpraktiken seit der Renaissance, nach Maßgabe der Tatsache, daß es sich um einen Diffusionsprozeß vom Typ Innovationszentrum → Kulturperipherie handelt,⁵ z. T. mit bedeutender «Verspätung» (Heterochronie).⁶ Im Zuge der verzögerten Theaterentwicklung in

Weimar 2007, S. 169-200 (siehe auch *Wiener Studien* 119 (2006), S. 77-113).

³ Vgl. die Studie von Marvin Carlson, «The "Greatest Show": R. Murray Schafer's Monumental *Patria*», wie oben.

⁴ Spezifische Angaben und Literatur finden sich

auch verstreut in fast allen Theatergeschichten von nationaler oder paneuropäischer Reichweite.

⁵ Zu dieser Modellbildung vgl. W. Puchner, *Die Literaturen Südosteuropas (15. bis frühes 20. Jahrhundert). Ein Vergleich*, Wien-Köln-Weimar 2015.

⁶ Zur Problematik des Begriffes der «Verspä-

den orthodoxen ost- und zentralbalkanischen Bereichen reicht die Rezeption der ersten Kategorie bis in die unmittelbare Gegenwart⁷. Die Einbeziehung der natürlichen Umgebung in solchen Provinzaufführungen ist dabei manchmal in spezifische ideologische Kontexte eingebettet, wie der physiolatrischen Naturverbundenheit, dem organisierten Reisewesen des Binnentourismus von Tourenklubs, der Wiederentdeckung lokaler Authentizität der Traditionen der Volkskultur (z. B. Περιηγητική Λέσχη)⁸ usw., wie dies bei den Aufführungen des «Naturtheaters» (Φυσικό Θέατρο)⁹ von Pelos Katselis¹⁰ auf der Insel Hydra 1951,¹¹ in Nafpaktos 1952,¹² in Mesolongi 1956 und 1957,¹³ bei den Provinztourneen des «Theaterwa-

tung» (Heterochronie) in der griechischen Theatergeschichte vgl. W. Puchner, «Καθυστέρηση: Η παράμετρος του χρόνου στις προσληπτικές διαδικασίες κατά την πορεία της νεοελληνικής δραματολογίας από το Κρητικό θέατρο ως το μεταπολεμικό δράμα» [Verspätung? Der Zeitfaktor in den Rezeptionsprozessen der neugriechischen Dramengeschichte vom Kretischen Theater bis zum Drama der Zwischenkriegszeit], *Ράμπια και παλκοσένικο. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Athen 2004, S. 473-487.

⁷ Z. B. bei den Freilichtaufführungen in Burgen, venezianischen Fortifikationen (z. B. Rethymno) und antiken Theatern bei den Sommerfestivals im heutigen Griechenland. Aber auch in den Parkanlagen von Athen (z. B. *Και συ χτενίζεσαι* [Auch Du kämmst dich] 1973 in dem Pankrati-Park während der Obristendiktatur).

⁸ Zum ideologischen Kontext der Entdeckung lokaler Authentizität vgl. W. Puchner, «Η έννοια της σκηνοθετημένης αυθεντικότητας στην έρευνα του ελληνικού λαϊκού πολιτισμού» [Der Begriff der inszenierten Authentizität in der Erforschung der griechischen Volkskultur], *Δοκίμια λαογραφικής θεωρίας*, Athen 2011, S. 27-68, zum ideologischen Kontext der Tradition ders., «Πρόοδος και παράδοση. Οι διαλεκτικές συνιστώσες ενός πολιτισμού», *Δοκίμια για τη λαογραφική θεωρία και τη φιλοσοφία του πολιτισμού*, Athen 2014, S. 87-126.

⁹ Dazu nun V. Georgopoulou, «Θέατρο και φύση: σκηνοθετικές καινοτομίες του Πέλου Κατσέλη τη δεκαετία του 1950» [Theater und Natur: inszenatorischen Innovationen von Pelos Katselis im Jahrzehnt von 1950], *Συνέχειες και ρήξεις. Σκηνική πράξη στο μεταπολεμικό θέατρο. Αφιερωμένο στον Νικηφόρο Παπανδρέου*, Thessaloniki 2014, S. 203-212.

¹⁰ Zur vielseitigen Tätigkeit von Pelos Katselis vgl. V. Georgopoulou, *Η θεατρική κριτική στην Αθήνα τον Μεσοπολέμου* [Die Theaterkritik im Athen der Zwischenkriegszeit], 2 Bde., Athen

2008-2009 und A. Glytzouris, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα. Η ανάδυση και εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο* [Die Regiekunst in Griechenland. Erscheinung und Etablierung der Kunst des Regisseurs im neugriechischen Theaters], Athen 2011, S. 516 f.

¹¹ Für diese Aufführung schrieb Dimitris Bogris sein Stück *Τα κύματα της Ύδρας* [Die Wellen von Hydra], eine Liebesgeschichte mit *couleur locale* (vgl. D. Bogris, *Θεατρικά άπαντα*, Athen, s. a., S. 491-515), als «patriotischer Einakter» bezeichnet, weil der reiche Bräutigam aus Amerika von den stolzen Inselbewohnern abgelehnt wird. Die Aufführung mit Schauspielern des Nationaltheaters fand im Freien vor den verfallenen Archontenhäusern der Familien Kountouriotis und Sachtouris in originalen Lokaltrachten statt; die authentischen Volkstänze wurden von den Inselbewohnern selbst auf die «Bühne» gebracht.

¹² Auch hier wird ein Stück von Bogris aufgeführt: *Σκοτεινά στον Έπαχτο* [Dunkel über Nafpaktos], bereits 1941 verfaßt (Bogris, *Θεατρικά άπαντα*, S. 100-131), auch ein «patriotischer Einakter», der während der Besatzungszeit spielt und auf der Burgfestung dreimal mit Schauspielern des Nationaltheaters vor etwa 4.000 Zuschauern aufgeführt wurde.

¹³ Hier wurden 1956 *Καμιοί στο Μεσολόγγι* [Sehnsüchte in Mesolongi] von Nikos Tsekouras aufgeführt, der dieses Stück über die traditionelle Fischerei in der Lagune speziell für diese Aufführung geschrieben hat. An der Vorstellung auf originalen Naturschauplätzen nahmen neben den Schauspielern des Nationaltheaters auch Fischer teil (vgl. A. Thylos, *Το ελληνικό θέατρο*, Bd. 7, 1956-1958, S. 80-81). 1957 wurde *Τραγούδι του Μεσολογγίου* [Lied von Mesolongi] von Notias Pergialis aufgeführt (auch dieses Stück unveröffentlicht im Athener Theatrumuseum), trotz der poetischen Atmosphäre sozialkritisch die Gegensätze zwischen den Bootsbesitzern und den

gens» (ἄσμα Θεάτρου) 1964¹⁴ und 1966 auf der Burg von Mistras¹⁵ der Fall war, der diese Tätigkeit auch theoretisch zu untermauern imstande war.¹⁶ Dieses Thema der Freilichtaufführungen mit verschiedenen Formen der Einbeziehung der Natur ist sicherlich eine systematischere Abhandlung in monographischer Form und diachronischer Darstellung wert, wobei auch Phänomene wie die Schiffsankunft eines Lanzenritters bei der *giostra* von Chania 1594¹⁷ oder die triumphale Ankunft des Pseudomessias Sabbatai Zwi im Karneval auf Zante 1666¹⁸ als Anfangsphasen miteinzubeziehen sind.

Garten-, Park- und Heckentheater gab es an den europäischen Höfen seit der Barockzeit, da die Gartengestaltung nach französischem Vorbild zur Kunst erhoben wurde und die geometrisch gestutzten Bäume und Pflanzen das zentralperspektivisch gemalte Bühnenbild der barocken Kulissenbühne dekorativ zu ersetzen imstande waren¹⁹. Hier herrschte allerdings der Gedanke der absoluten Ästhe-

Fischern aufgreifend (nach einem einmonatigen Studium der Verhältnisse vor Ort). Auch hier eine große Anzahl von Schauspielern, drei Chöre und Massenszenen, die etwa 200 Bewohner der Lagunenstadt stellten (Thylos, S. 226-230).

¹⁴ In diesem Fall wird der *Frieden* von Aristophanes in der Übersetzung von Vasilis Rotas gespielt, Musik von Vasilis Rotas, Choreographie von Rallou Manou, Bühnenbild und Kostüme von Spyros Vasileiou, unter Mitwirkung des Karagiozisspielers Eugenios Spatharis (Thylos, *To ελληνικό θέατρο*, Bd. 10., 1964-1966, Athen 1981, S. 85-87). 1966 inszeniert Katselis die *Erofile* von Georgios Chortatsis, eine kürzende Bearbeitung von Notis Pergialis, aufgeführt zuerst im Freilichttheater «Thespis» im Athener Vorort Papagos, allerdings mit den (verkürzten) Intermedien, in der Folge auf vielen Burgen und Freilichttheatern in ganz Griechenland.

¹⁵ Im Mai 1966 wird im Rahmen des Festivals «Palaiologia» das Stück *Θυρίλος του Μιστρά* [Die Sage von Mistras] von Angelos Terzakis aufgeführt.

¹⁶ Die Idee des «Naturtheaters» verbindet sich, ganz wie bei den europäischen Vorbildern zu Beginn des 20. Jahrhunderts, mit der Forderung nach einem *théâtre théâtral* nach dem Vorbild der improvisierten *commedia dell'arte* (vgl. die Artikel von Katselis in *Theatro* 22 (Juli-Aug. 1965), S. 37-39 und 23/24, (Sept.-Dez. 1965), S. 42-46). Die Idee des Naturtheaters wird auch bei einem Kongress der griechischen Schauspielervereinigung 1960 entwickelt (M. Markizini, «Πολιτιστική δραστηριότητα του ΣΕΗ. β. Συνέδρια», Chr. Stamatopoulou-Vasilakou (ed.), *Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών. Ογδόοντα χρόνια, 1917-1997*, Athen 1999, S. 421) sowie in einem ins Deutsche über-

setzten Artikel in der Wiener *Maske und Kothurn* 12/1 (1966).

¹⁷ Text der Versbeschreibung bei Cr. Luciani, *Gian Carlo Persio, La nobilissima barriera della Canea, poema cretese del 1594. Introduzione, testo critico e commento*, Venedig 1994, siehe auch R. Bancroft-Marcus, «Interludes», D. Holton (ed.), *Literature and society in Renaissance Crete*, Cambridge 1991, S. 159-178, bes. 160 f.

¹⁸ W. Puchner, «Karnevalsprozess und Theater des Sabbatai Zwi im apokalyptischen Jahr 1666 auf der Insel Zante», *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* 60/109 (2006), S. 63-70 und ausführlicher ders., «Η παραστατική δίκη και καταδίκη του ψευδομεσσία Sabbatai Zwi κατά το καρναβάλι του 1666 στη Ζάκυνθο. Θέατρο και δικαστήριο στον παραδοσιακό λαϊκό πολιτισμό της Βενετοκρατίας και Τουρκοκρατίας στην Ελλάδα» [Der Theaterprozeß und die Verurteilung des Pseudomessias Sabbatai Zwi im Karneval 1666 auf Zante. Theater und Gericht in der traditionellen Volkskultur in der Epoche der venezianischen und türkischen Herrschaft in Griechenland], *Thesaurismata* 36 (2006), S. 309-344.

¹⁹ Zur barocken Gartenkunst vgl. in Auswahl: W. Hansmann – W. Kerstin, *Geschichte der Gartenkunst. Von der Renaissance bis zum Landschaftsgarten*, Köln 2006; M. L. Gothein, *Geschichte der Gartenkunst*, Bd. 2: *Von der Renaissance in Frankreich bis zur Gegenwart*, Jena 1914 (1926, 4. Aufl. 1997); D. Hennebo – A. Hoffmann, *Geschichte der deutschen Gartenkunst*, 3 Bände, Hamburg 1962-1965; T. O. Enge – C. F. Schröer, *Gartenbaukunst in Europa. 1450-1800. Vom Villengarten der italienischen Renaissance bis zum englischen Landschaftsgarten*, Köln 1994; E.

tisierung und kulturellen Domestizierung der Natur vor, was sich dann erst mit dem Einsetzen der Romantik gegen Ende des 18. Jahrhunderts ändern wird. Daher werden in den Gartenanlagen noch aufwendige Bühnen errichtet; Natur wird nur auf Distanz und in filtrierte Dosierungen erlebt. Als ältestes Gartentheater Europas gilt jenes im Garten des Grafen Garzoni in Collodi bei Lucca in Italien, das seit 1652 existiert²⁰; viele *Teatri di verdura* in den Parkanlagen der lokalen Fürstenhöfe in Italien folgten²¹. Die prunkvollsten Aufführungen fanden zweifellos im Versailler Parktheater in Paris bei den *Fêtes de Versailles* im Sommer 1668 unter der Leitung von Molière statt,²² der hier auch seinen *Malade Imaginaire* 1674 auf die Bühne brachte.²³ In Nachahmung des Hofes von Versailles wurden auch in Wien seit 1673 Operaufführungen im Schönbrunner Schloßgarten in einem Holztheater mit Kulissendekoration und gemaltem Hintergrundsprospekt vorgenommen,²⁴ was an den Rokokohöfen Zentraleuropas im 18. Jahrhundert ebenfalls nachgeahmt wurde²⁵ und an den ungarischen Magnatenhöfen wie dem der Esterhazy noch im 19. Jahrhundert anzutreffen ist.²⁶ Erst die Aufführungen

Kluckert (ed.), *Gartenkunst in Europa. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Köln 2005 etc.

²⁰ R. Meyer, *Hecken- und Gartentheater in Deutschland im 17. und 18. Jahrhundert*, Emsdetten 1923 (Schaubühne 6), S. 124ff.

²¹ Meyer, *Hecken- und Gartentheater*, S. 129 ff., 158 ff. (mit weiterer Literatur).

²² Beschreibung bei Le Grand, *Divertissement Royal de Versailles. Sujet de la comédie que se doit faire à la grande Fête de Versailles*, Paris 1668, Abb. in H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Bd. 4, Salzburg 1961, S. 39.

²³ Wie überhaupt eine ganze Reihe seiner Komödien während seiner Tätigkeit am Hof des Sonnenkönigs in solchen Gartentheatern zur Aufführung kam (*Monsieur de Pourceaugnac* in Chambord 1669, *Les amants magnifiques* in Saint-Germain-en-Laye 1670, *Bourgeois Gentilhomme* in Chambord 1670 usw.).

²⁴ H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Bd. 5, Salzburg 1962, S. 19 ff. (mit weiterer Literatur).

²⁵ Dazu zählen der Fürstenpark von Herrenhausen bei Hannover (1692), das Heckentheater im Mirabellgarten in Salzburg (Abb. in Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Bd. 5, S. 134), das 1719 mit Antonio Caldaras Pastorale *Dafne* eröffnet wurde und für welche Bühne der kleine Mozart seine ersten Kompositionen schreibt, das «Théâtre de nature» in Dresden und das Heckentheater in Nymphenburg 1719, ähnliche Einrichtungen in Erlangen, Rheinsberg, Kassel, aber auch im schwedischen Drottningholm und

im spanischen Buen Retiro bei Madrid sowie im Gartentheater der Prager Hradschin-Burg, wo Giuseppe Galli-Bibbiena 1720 ein Gartentheater errichtete, das Dresdner Rokoko-Theater im Schloßgarten von Pillnitz, das mit der Festoper *Le nozze d'Ercole e d'Ebe* von Chr. W. Gluck 1747 zur Fürstenhochzeit eröffnet wurde (Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Bd. 4, S. 658), das Bayreuther Parktheater 1750 (Abb. 55 *ibid.*), die Mannheimer Rokoko-Oper und das Gartentheater in Schwetzingen ab 1752, wo der französische Gartenarchitekt Nicolaus de Pigage (1721-1796) die starre geometrische Grundform der Heckenbeschneidung durch Schlängellinien auflöckerte und auch französische Opern- und Ballettruppen aufgetreten sind, deren Aufführungen 1753 Voltaire auf seiner Rückreise vom Berliner Hof Friedrichs des Großen nach Paris mehrere Wochen lang verfolgt hat und entsprechend geehrt wurde (hier wird auch seine *Zaire* auf Französisch gespielt und 1762 seine *Olympie* uraufgeführt); dieses Sommertheater gab 25 Jahre lang Vorstellungen: noch 1775 wurde hier zur Feier der Gesundung der Großherzogs Karl Theodor die italienische Oper *L'Arcadia conservata* uraufgeführt (mit dem Untertitel: «Sul teatro de verdura naturale in prospetto del tempio d'Apollon nel giardino Electorale di Schwetzingen», vgl. Kindermann, *ibid.*, S. 486 ff.). Dies nur ein Jahr, bevor Goethe sein Weimarer Liebhabertheater unter völlig anderen Gesichtspunkten einrichtete.

²⁶ G. Staud, *Adelstheater in Ungarn (18. und 19.*

der Liebhaberbühne des jungen Goethe in den Parklandschaften um Weimar²⁷ finden in einer vorwiegend naturbelassenen Umgebung statt, manchmal auch schon mit dem Versuch, die Naturgegebenheiten in interaktiver Weise in die Bühnendhandlung einzubeziehen.²⁸

Eine solch dezidierte Integration der Landschaftsgegebenheiten ist in Griechenland und Südosteuropa eher dem 20. Jahrhundert vorbehalten, etwa bei den Delphischen Festspielen 1927 und 1930 im Felsenstadion von Delphi oder der Rezitation des poetisch-chorischen Versdialogs *Der Dithyramb der Rose* (*Ο Διθύραμβος του Ρόδου*) von Angelos Sikelianos 1933 auf dem Philopappos-Hügel in Athen, vor einer stehenden Zuschauermenge, eine Aufführung die ein besonders positives Presse-Echo ausgelöst hatte.²⁹ Doch gibt die natürliche Umgebung mit den Felsplatten und Felsitzen mit dem Nahblick auf die Akropolis bloß den physischen Rahmen der Vorstellung, von interaktiver Miteinbeziehung oder Integration der Naturgegebenheiten kann eigentlich nicht die Rede sein.

Weitaus häufiger ist die illusionistische Verwendung von gemalten Naturimitationen im Bühnenbild, die keine störende Eigendynamik entwickeln können und dem ästhetischen Gestaltungswillen und ihrer theatralischen Kontrollinstanzen, wie Dramatikern und Bühnenbildnern, bedingungslos ausgeliefert sind. Auch hier lassen sich zwei Phasen ausmachen, an denen die südosteuropäische Dramatik und Theatergeschichte teilnimmt: 1) der konventionelle Bühnenort des bukolischen Dramas und Hirtenspiels mit dem arkadischen Ideal idealisierter Naturdarstellung in der zentralperspektivischen Kulissenmalerei, die von der Renaissance

Jahrhundert), Wien 1977 (mit weiterer Literatur).

²⁷ G. Sichardt, *Das Weimarer Liebhabertheater unter Goethes Leitung*, Weimar 1957.

²⁸ Dies gilt z. B. für das Goethe'sche Singspiel *Die Fischerin im Park zu Tiefurt* im Juli 1782 (vgl. Abb. 14 bei Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Bd. 5, S. 161ff.), das Goethe selbst «Ein Wald- und Wasserdrama» nennt), wo auch der Ilm-Fluß in die Handlung einbezogen wird. Die Abendaufführung wurde unter dem Sternenhimmel nur von Fackeln und Laternen erleuchtet, die Zuschauer sitzen in einer Mooshütte. Besonders eindrucksvoll war die Suchszene nach der verschwundenen Fischerin auf dem Fluß mit fakkelbeleuchteten Kähen. In zeitgenössischen Berichten wird die Szene folgendermaßen beschrieben: «Auf den Augenblick, wo in dem Chor die ganze Gegend von vielen Feuern erleuchtet und lebendig von Menschen wird, ist besonders gerechnet. Und wie nun die Nacht von hundert jählings auflodernden Fackeln und emporzüngelnden Alarmfeuern durchflammt wird, die sich in den rastlos wandernden Wellen der ruhig dahinfließenden Ilm widerspiegeln, ersteht ein wun-

derbares Erlebnis, das alles in Bann schlägt» (H. Kindermann, *Theatergeschichte der Goethezeit*, Wien 1948, S. 570 ff.). Die ästhetische Miteinbeziehung der naturbelassenen Natur setzt bereits einen neuen Begriff von «Natürlichkeit» voraus (vgl. meinen Beitrag W. Puchner, «Η έννοια της φυσικότητας στις θεωρίες υποκριτικής του Διαφωτισμού και του Ρομαντισμού» [Der Begriff der Natürlichkeit in den Schauspieltheorien der Aufklärung und der Romantik], *Parabasis* 13/2 (2015), im Parallelheft.

²⁹ Zu den Details vgl. W. Puchner, «Η συνέχιση των Δελφικών Προσών. Η υπαίθρια παράσταση του “Διθύραμβου του Ρόδου” του Άγγελου Σικελιανού στο λόφο του Φίλοπάππου στις 24 Απριλίου 1933. Μαζικό θέαμα και απαγγελία ποίησης» [Die Fortsetzung der Delphischen Spiele. Die Freilichtaufführung des «Dithyrambs der Rose» von Angelos Sikelianos auf dem Philopappos-Hügel am 24. April 1933. Massen-Schauspiel und poetische Deklamation], *Κλίμακες και διαβαθμίσεις. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Athen 2003, S. 153-176.

bis zum Rokoko bis tief ins 18. Jahrhundert hineinreicht, und 2) die gemalten Landschaftsszenarien, die einen Spielort unter freiem Himmel suggerieren und oft wilde und eindrucksvolle Landschaften und Naturvorgänge (z. T. mit Hilfe der sich entwickelnden Bühnentechnologie) in illusionistisch-realistischer Weise darstellen, die mit dem Sturm-und-Drang und der Frühromantik in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts einsetzen und den neuen Natürlichkeitsbegriff optisch umsetzen.

Dieser Übergang von paradiesisch-idyllischen Gartenlandschaften des *locus amoenus* im Pastoraldrama zur wilden ungezähmten und unheimlichen Natur der romantischen Dramatik geht stufenweise im 18. Jahrhundert vor sich, wie sich etwa an der Entwicklung der italienischen Rokoko-Oper ablesen läßt.³⁰ Waren die Pastoral szenen der *opéra comique*, wie sie in Paris von der *Comédie italienne* um die Jahrhundertmitte des 18. Jahrhunderts in Paris aufgeführt wurden, noch der kultivierten Idyllik der Pastoraltradition verpflichtet,³¹ so bringt das französische Revolutionstheater, ebenso wie die Londoner Pantomimen bereits wilde ungezähmte Natur mit hohen Felsen, dem obligaten Wasserfall, einer Brücke über die tiefe Schlucht usw.³² Dieser Übergang ist jedoch gleitend: zeigt die Trivialdramatik der Rührstücke von August von Kotzebue, etwa in den Anfangs- und Schlußszenen des vielgespielten Sentimental-Dramas *Menschenhass und Reue* noch einen Garten mit der Hütte des Unbekannten im Hintergrund,³³ so bringt das erste deutsche Singspiel, *Die Bergknappen* von Paul Weidmann und Ignaz Umlauf, zur gleichen Zeit (1778-1779 auf dem Burgtheater in Wien) eine Freiluftszene mit Bach, Brücke, Eingang zum Bergwerk, Himmel mit Wolken usw.³⁴ Die romantischen Landschaftsdekorationen sehen hier zu Beginn des 19. Jahrhunderts bereits Wald- und Berglandschaft, wuchtige Burgen, dunkle Wälder, zerklüftete Felsen, unheimliche Ruinen oder nächtliche Waldszenen vor.³⁵ Besonders gut läßt sich

³⁰ Hier verbinden sich malerische Parklandschaften mit der Darstellung der Wildnis, Mondscheinnächte mit Sonnenaufgang, ländliche Szenen mit Bauernhöfen usw. (Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Bd. 4, S. 422).

³¹ Vgl. z. B. die bukolische Rokoko-Szene mit dem jungen Paar aus *La Chercheuse d'Esprit*, *opéra comique*, auf dem Kupferstich nach Ficon von Abamet (aus Bd. VI *des Théâtre de M. Favart*, Paris 1763), eine komische Oper, die 1741 aufgeführt wurde und das Erwachen der Sinne bei zwei Dorfkindern zum Gegenstand hat (Kindermann, *ibid.*, Abb. 27, S. 324 ff.). Zu solchen beliebten Pastoral szenen der *opéra comique* vgl. M. Bernardin, *La Comédie Italienne en France (1570-1791)*, Paris 1902, S. 198-215.

³² Vgl. z. B. den zeitgenössischen Stich über die Vorstellung von La Corde, *Voyage im Théâtre Française* (nach Revolution von 1789 Théâtre

de la Republique), der wilde Natur, eine tiefe Schlucht umrahmt von Felsen, mit einer hohen schrägen Brücke und Landschaftshintergrund zeigt (Abb. bei Kindermann, *ibid.*, S. 423), oder das Gemälde mit einer Innenansicht des Covent Garden-Theater in London 1804, das ein Pantomimen-Bühnenbild mit Brücke, Wasserfall, Felsen, darstellt (*ibid.* 244).

³³ Abb. in Kindermann, *ibid.*, S. 84; das Rührstück stand ab 1789 auf dem Spielplan des Burgtheaters und wurde 1801 von Konstantinos Kokkinakis ins Griechische übersetzt (die beliebte Wiedererkennungsszene in der Ausgabe von W. Puchner: *Κωνσταντίνου Κοκκινάκη, Θεατρικές μεταφράσεις του August von Kotzebue*, Athen 2008, S. 391 ff.).

³⁴ Kindermann, *ibid.*, Abb. 8.

³⁵ Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Bd.

dies an den Bühnenbildern zum *Wilhelm Tell* von Schiller demonstrieren: die Uraufführung in Weimar 1804 zeigt eine Schweizer Hochgebirgsszenerie mit stürmischem See in hohem Wellengang, gewittrigen und wolkenbehangenen Himmel, einen Wald und eine Kuhherde am Seeufer,³⁶ die Münchener Aufführung von 1806 mit dem Bühnenbild von Angelo Quaglio zeigt eine ganz realistische gemalte Bergformation mit einem Dorf im Vordergrund und zwei Landsknechten in Originaltracht.³⁷ Höhepunkte der malerischen Bühnengestaltung der «wilden» Natur ist freilich die nächtliche Wolfschlucht-Szene aus der Oper *Freischütz* von K. M. Weber, wo die Felsgebilde zu gespenstischen Fratzen werden bzw. ein riesiger transparenter Wasserfall fast die ganze Bühnenbreite einnimmt³⁸ (solche technischen Tricks wurden gerne bei den Wiener *Maschinenkomödien* des Volkstheater auf den Vorstadt Bühnen angewendet),³⁹ bzw. das Bühnenbild des shakespeareischen *Sommernachtstraums*, wie in der legendären Aufführung in der Inszenierung von Ludwig Tieck 1843 in Berlin, der die verwirrende Waldlandschaft auf drei verschiedene Bühnengeschosse aufteilt.⁴⁰ Die Bühnenmaschinerie des realistischen Illusionstheaters im 19. Jahrhundert erlaubt immer mehr Effekte von täuschender Echtheit⁴¹: der französische Bühnenbildner O.-L.-Ch. Cicéri zeigt um 1820 an der Pariser Oper im Ballet *La Tentation* bereits einen Vulkanausbruch.⁴² Romantisch-exotische und «orientalische» Bühnenbilder finden sich dann auch in den Vorstellungen rund um die griechische Revolution von 1821, besonders in den beliebten Pantomimen und den Panoramen-Vorstellungen.⁴³

Für die erste Phase der Naturverwendung im Bühnenbild des bukolischen Hirtenspiels und Pastoral dramas, das als manieristisches Gesellschaftsspiel aristokratischer Hofhaltung gegen Ende des 16. Jahrhundert mit dem *Aminta* von Torquato Tasso und dem *Pastor Fido* von Giambattista Guarini seinen Höhepunkt erreicht, gibt es eine Reihe von südosteuropäischen Beispielen, die allerdings teilweise in eine Parodie der italienischen Schäferkonvention ausarten, wie in den Städten am dalmatinischen Küstenstreifen und in Ragusa (bzw. auf den östlichen Adriainseln), oder mit feinem Humor in ihrer arkadischen Weltfremdheit bloßgestellt

5, S. 369 ff. und Abb. 26 und Y. Haase, *Der Theatermaler Joseph Platzer*, Diss. Wien 1960.

³⁶ Vgl. die kolorierte Radierung Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Bd. 4, S. 197.

³⁷ H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Bd. 6, Salzburg 1964, Abb. 6.

³⁸ Kindermann, *ibid.*, Abb. 3 (Weimarer Aufführung 1822), Abb. 45 (Wien, Kärntnerthortheater 1821).

³⁹ O. Rommel, *Die Alt-Wiener Volkskomödie*, Wien 1952.

⁴⁰ J. Petersen, *Ludwig Tiecks Sommernachtstraum-Inszenierung*, Berlin 1930; Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Bd. 6, S. 27 ff., Abb. 2.

⁴¹ Wegweisend für die technischen Tricks der

Illusionsbühne war das Modelltheater und die Bühnenbilder von Philip De Louthembourg (1740-1812), der auch am Drury Lane in London für David Garrick arbeitete (Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Bd. 4, S. 284 ff.).

⁴² Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Bd. 6, S. 141 ff. (Abb. 151).

⁴³ Vgl. die Beispiele in W. Puchner, «Die griechische Revolution von 1821 auf dem europäischen Theater. Ein Kapitel bürgerlicher Trivialdramatik und romantisch-exotischer Melodramatik im europäischen Vormärz», *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, Bd. 2, Wien-Köln-Weimar 2007, S. 133-167.

werden, wie auf Kreta.⁴⁴ Der Insel- und Küstenbereich von Ostadria, Ionischem Meer und Mittelmeerbecken steht in unmittelbarem Einfluß der italienischen (venezianischen) Vorbilder, emanzipiert und distanziert sich jedoch in der Dramatik auch in signifikanter Weise von diesen.⁴⁵ So gleichen die Schäferspiele von Nikola Nalješković (ca. 1510-1587) eher Bauernsatiren,⁴⁶ ähnlich wie die beliebten Pastoraldramen von Marin Držić, die um die Jahrhundertmitte des 16. Jahrhunderts in Ragusa zur Aufführung gelangten (*Tirena* 1548-1549, *Grižula* oder *Plakir* 1548, *Venere i Adon* 1550 oder 1551 und *Džuho Kerpeta* 1554);⁴⁷ hier wird zwar noch der konventionelle mythologische Apparat der Gattung mit Nymphen und Satyrn verwendet, doch der z. T. deftige Bauern- und Bürgerspott reiht die Stücke eher in die Gattung der *commedia rusticale* ein.⁴⁸ Das geforderte Bühnenbild bewegt sich jedoch in der pastoralen Konvention mit Wald, Brunnen usw. Diese Tradition kommt mit dem mythologisch-pastoralen und politisch-allegorischen Schlüsselstück der *Dubravka* (1628 aufgeführt) von Ivan Gundulić (1589-1638) zu einem vorläufigen Ende.⁴⁹

Zu diesem Zeitpunkt liegen die großen Vorbilder der italienischen Schäferdramatik bereits in Übersetzungen vor: 1580 wird der *Aminta* von Dominko Zlatarić (ca. 1558-1613) übersetzt (1597 unter dem Titel *Ljubmir* veröffentlicht), und 1592 bringt F. Lukarević Burina (1541-1598) den *Pastor Fido* heraus.⁵⁰ Das translatorische Rezeptionstempo erreicht im hellenophonem Inselbereich nicht die gleiche Geschwindigkeit: eine kretische Dialektversion läßt sich chronologisch nur vage bestimmen (vor 1669 bzw. 1645),⁵¹ Michael Soummakis gibt eine heptanesische

⁴⁴ Dazu ausführlich W. Puchner, «*Locus amoenus turbatus*. Rezeption und Parodie italienischer Schäferdramatik in Südosteuropa», *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, Bd. 2, Wien-Köln-Weimar 2007, S. 13-26 (mit weiterer Literatur).

⁴⁵ Zum Vergleich von südslavisch-dalmatinischer, ionischer und kretischer Dramatik vgl. W. Puchner, «Το θέατρο της Αναγέννησης και του Μπαρόκ στις δαλματικές ακτές. Μια σύγκριση με το Κρητικό και Επτανησιακό Θέατρο» [Renaissance- und Barocktheater des dalmatinischen Küstenstreifens. Vergleich mit dem kretischen und heptanesischen Theater], *Βαλκανική Θεατρολογία*, Athen 1994, S. 15-39 und vor allem Irena Bogdanović, *Το θέατρο της Αναγέννησης και τον Μπαρόκ στη Βαλκανική Χερσόνησο και στα νησιά της* [Renaissance- und Barocktheater auf der Balkanhalbinsel und ihren Inseln], Diss. Athen 2012.

⁴⁶ R. Bogišić, *Nikola Nalješković*, Zagreb 1971. Zur Stückbeschreibung auch W. Creizenach, *Ge-*

schichte des neueren Dramas. Bd. 2, *Renaissance und Reformation*, Halle/S. 1918, S. 473 ff.

⁴⁷ Aus der enormen Bibliographie zu Držić sei hier bloß die einschlägige Arbeit von R. Bogišić, «Pastorale Marino Držića», *Zbornik radova* 1969, S. 120-130 zitiert.

⁴⁸ Vgl. N. Batušić, «Das Lachen bei Držić einst und heute», *Maske und Kothurn* 30 (1984), S. 62-71.

⁴⁹ V. Setschkareff, *Die Dichtungen Gundulić's und ihr poetischer Stil*, Bonn 1952. Zur weiteren Entwicklung Bogdanović, *Το θέατρο της Αναγέννησης*; W. Pothhoff, *Die Dramen des Junije Palmotić. Ein Beitrag zur Geschichte des Theaters in Dubrovnik im 17. Jahrhundert*, Wiesbaden 1973; M. Majetić, «Prinzipielle und besondere Problematik in der Erforschung der kroatischen Literatur und des kroatischen Theaters vom 15. bis zum 19. Jahrhundert», *Anzeiger für Slavische Philologie* 1 (1966), S. 102-135 etc.

⁵⁰ Vgl. auch W. Puchner, *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο* [Theater-Studien. Das kretische Theater], Athen 1991, S. 485.

⁵¹ P. Joannou, *Ο Πιστικός Βοσκός. Der treue*

Version 1658 heraus,⁵² der *Aminta* wird auf den Ionischen Inseln erst 1745 in einer Bearbeitung vorgestellt.⁵³ Aufgrund des unmittelbaren Kontakts mit der italienischen Schäfermode ist die *Panoria* von Georgios Chortatsis jedoch bereits vor oder um 1600 anzusetzen⁵⁴ (eine italienischen Aufführung des Schäferstücks *L'Amorosa fede* fällt ins Jahr 1619 auf Kreta).⁵⁵ Dafür läßt sich aber das Bühnenbild genauer bestimmen: die drei untereinander etwas abweichenden heptanesischen Handschriften der *Panoria*,⁵⁶ die die Schäfermode mit feiner Ironie aufs Korn nimmt,⁵⁷ geben darüber ausreichend Auskunft, aber auch die Tatsache, daß ein architektonischer Torbogen des im Renaissancestil gehaltenen Klosters von Arkadi bei Rethymno genau den Architekturskizzen von Sebastiano Serlio nachgebildet ist,⁵⁸ wo im zweiten Band seines Architekturwerkes 1545 die Typendekorationen für Tragödie, Komödie und Pastoral drama beschrieben und abgebildet sind,⁵⁹ erlaubt die Annahme, daß sein Architekturwerk auf der Großinsel bekannt gewesen sein muß und daher auch die Typendekoration der bukolischen Szenerie im Pastoral drama.⁶⁰ Tatsächlich läßt sich die *Panoria* mit Wald und Wiese, Quelle und dem Venustempel, dessen Tore sich öffnen lassen und der den Altar der Liebesgöttin zeigt, die aus dem Schnürboden herabschwebende Aphrodite mit dem Erosknaben usw. auf der Typenbühne von Serlio ohne weiteres spielen. Das Architekturwerk von Serlio spiegelt in etwa die Bühnenkonventionen der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ab und bildet daher eine ungefähre ästhetische Richtschnur für die Theaterdekorationen des Schäferspiels in der Folge.

Schäfer. Der Pastor Fido des G. B. Guarini von einem Anonymus im 17. Jahrhundert in kretische Mundart übersetzt, Berlin 1962 (Berliner Byzantinistische Arbeiten 27). Die hypostasierte Zuschreibung zu den Werken von Georgios Chortatsis entbehrt jedoch noch einer soliden philologischen Grundlage.

⁵² Photomechanischer Reprint von G. Chrysiopoulos 2003.

⁵³ Von G. Mormoris aus Kythera. Kritische Ausgabe von Sp. Evangelatos 2012.

⁵⁴ Letzte kritische Ausgabe von K. Kriaras und K. Pidonia 2007.

⁵⁵ Textausgabe von Cr. Luciani: Antonio Pandimo, *L'Amorosa fede*, Venezia 2003 mit einem ausführlichen Vorwort von A. Vincent.

⁵⁶ Die Differenzen betreffen vor allem die Bühnenanweisungen. Vgl. W. Puchner, «Theaterwissenschaftliche Untersuchungen zu den Dramentexten des kretischen und heptanesischen Theaters (1590-1750). Methodenbeispiele dramaturgischer Analytik», *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas*, 2. Bd., S. 169-316 («5. Zum Quel-

lenwert direkter und implizierter Bühnenanweisungen», S. 271-306), speziell 281-286.

⁵⁷ Dazu W. Puchner, «Η ειρωνεία στον Χορτάτσι», *Μελετήματα θεάτρου*, S. 349-362.

⁵⁸ I. E. Dimitrakopoulos, «Ένα αναγεννησιακό θύρωμα του Ρεθύμνου σε σχέδιο του Sebastiano Serlio» [Ein Renaissance-Torbogen in Rethymno nach der Skizze von Sebastiano Serlio], *Κρητικά Χρονικά* 23 (1971), S. 209-223, ders., «Ο Sebastiano Serlio στα μοναστήρια της Κρήτης» [Sebastiano Serlio in den Klöstern von Kreta], *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας* 4. Per., Bd. 6 (1972), S. 235-245, Taf. 85-90.

⁵⁹ S. Serlio, *Il secondo libro di Prospettiva*, Paris 1545 (bes. im «Trattato sopra le scene», nachgedruckt in F. Marotti, *Lo spettacolo dell'Umanesimo al Manierismo. Teoria e tecnica*, Milano 1974, 196-205). Zur Verbreitung des Architekturwerkes M. Rossi, *Il trattato di architettura di S. Serlio*, Milano 1966.

⁶⁰ W. Puchner, «Scenic space in Cretan theatre», *Mandotoforos* 21 (Amsterdam 1983), S. 43-57, ders., «Theaterwissenschaftliche Untersuchungen» («6. Bühnenraumfragen», S. 306-315), bes. 310 ff.

Die arkadische Utopie der bukolischen Idylle hält sich in der griechischen Dramatik noch das 18. Jahrhundert hindurch: Elemente einer beschaulichen Landschaftsidylle finden sich im Fragment des chiotischen Märtyrerdramas über den Hl. Isidoros, dem Schutzheiligen von Chios (wahrscheinlich erste Hälfte des 18. Jahrhunderts),⁶¹ das bereits der Stilschicht des Rokoko zuzurechnen ist,⁶² ebenso wie in der Übersetzung des Rokokolibrettos *L'Olimpiade* (1733) von Pietro Metastasio durch Rigas Velestinlis (Wien 1798).⁶³ Die dichte Waldwildnis der ersten beiden Akte sowie die efeuüberwachsenen Ruinen des Stadions von Olympia geben bereits einen Vorgeschmack von der romantischen Phase der Naturverwendung im Bühnenbild, wo die gezähmte und kultivierte Natur ins Grandiose, Unberechenbare und Dämonische umschlägt, ein Umraum, über den der Mensch keine Kontrolle mehr besitzt.

Die zweite Phase der Naturverwendung im Bühnenbild, die mit der Romantik einsetzt, ist in Griechenland allerdings schon etwas früher zu beobachten, so im dreiaktigen Erstlingswerk *Aspasia* von Iakovakis Rizos Neroulos (1813, erhalten nur in der Zweitausgabe Leipzig 1823), das in einem antiken Friedhofsgarten nahe bei Piräus spielt, mit Grabsteinen und Totengräbern;⁶⁴ Friedhöfe und Zömeterien gehören zu den bevorzugten Schauplätzen des romantischen Dramas. Hier läuft die Bühnenbildkonzeption des Dramatikers den Entwicklungen des klassizistischen der Dramatik voraus, denn das romantische Drama der Athener Schule setzt eigentlich erst mit dem *Wanderer (Ο Οδοιπόρος)* von Panagiotis Soutsos 1831 ein.⁶⁵ Hier ist es die wilde und impressive Natur des Berg Athos, die die Atmosphäre des tragischen Liebesdramas in der Mönchsrepublik bildet:⁶⁶ im 1. Akt

⁶¹ Kritische Ausgabe in W. Puchner, *Φαινόμενα και Νοούμενα*, Athen 1999, S. 147-219.

⁶² W. Puchner, «Zum Barockbegriff in der südosteuropäischen Dramatik», *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas*, Bd. 2, S. 27-40 und ders., «Μπαρόκ και ροκοκό ως υφολογικές έννοιες στην ελληνική προεπαναστατική δραματολογία» [Barock und Rokoko als Stilbegriffe in der griechischen vorrevolutionären Dramatik], *Πορείες και σταθμοί*, Athen 2005, S. 13-39.

⁶³ Im 1. Akt ist eine Waldschlucht am Alpheios-Ufer beschrieben, so eng und tief, daß die Baumäste über ihr einen Baldachin bilden. Rigas verweist in seinem Prolog nicht nur auf die olympischen Kampfdisziplinen, die im neugriechischen Volksbrauch noch weiterleben, sondern auch auf seine Charta, wo Olympia mit dem Alpheiosfluß eingetragen seien (vgl. meine Ausgabe Ρήγα Βελεστινλή, *Τα Ολύμπια. Μετάφραση του λμπερέτου του Πιέτρο Μεστιάσιου Βιέννη 1797*, Athen 2000, S. 103 ff.).

⁶⁴ Vgl. die Neuauflage von W. Puchner: *Ιακωβάκη Ρίζου Νερουλού, Τα θεατρικά (Ασπασία*

1813, Πολυξένη 1814, Κοραϊστικά 1813), Athen 2002, S. 241 ff.

⁶⁵ Zur Stellung von Panagiotis Soutsos in der griechischen romantischen Dramatik vgl. W. Puchner, *Τα Σούτσια. Ήτοι ο Παναγιώτης Σούτσος εν δραματικούς και θεατρικούς πράγμασι εξεταζόμενος. Μελέτες στην Ελληνική Ρομαντική Δραματολογία 1830-1850* [Die Affäre Soutsos. Oder: Panagiotis Soutsos in dramatischen und theatralischen Dingen examiniert. Studien zur griechischen romantischen Dramatik 1830-1850], Athen 2007, bes. S. 19-77, zu Werkanalyse, Versionen und Rezeption S. 79-321.

⁶⁶ Mit der Anwesenheit der Rallou und ihrer Begleiterin auf dem Heiligen Berg ist auch das *abaton* für weibliche Wesen umgangen; die extreme romantische Dramatik interessiert sich wenig für die szenische Verwirklichung und die Realistik der Faktizität. Das Stück steht deutlich unter dem Einfluß des *Manfred* von Lord Byron, wo der zweite Akt auf dem Gipfel der schweizerischen Jungfrau in über 4000m Höhe spielt, der dritte Akt in ähnlicher Weise in einem Kloster.

der Meeresstrand mit wilden schneebedeckten Felsen bei untergehendem Mondschein, im 2. Akt der Meeresstrand mit einer Kapellruine, während sich die untergehende Sonne im Meer spiegelt, im 3. Akt ein Gräberfeld mit Waldhintergrund im Sternenlicht, der 4. Akt spielt in einer engen Mönchszelle im Morgengrauen mit heftigem Gewitter draußen.⁶⁷

Eine romantische Naturszene, deutlich von der europäischen Tradition der Naturbühnenbilder inspiriert, gibt es auch in der *Galateia* (1873) von Spyridon Vasileiadis: in einem *monologue raisonnée* entschließt sich Rennos, die untreue Frau seines Bruders, aus einer verlebendigten Statue hervorgegangen (Pygmalion-Motiv), die sich ihm zum Preis des Brudermordes anbietet,⁶⁸ der gerechten Strafe zuzuführen: dies geschieht in der ersten Szenen des fünften Aktes in einer Naturszene, in der Rennos an einem schmalen Fußpfad am Bergfuß sinnend auf einem Felsen steht, sich mit der Hand an einen Zweig über seinem Kopf anhaltend, und sein Pferd etwas abseits aus einer Quelle trinkt.⁶⁹

Das zweite große romantische Drama der zweiten Jahrhunderthälfte des 19. Jahrhunderts, die *Fausta* (1893) von Dimitrios Vernardakis mit ihren düsteren Palastszenen bedient sich kaum der Naturlandschaft im Bühnenbild,⁷⁰ doch zu die-

⁶⁷ Vgl. die Neuausgabe von W. Puchner: *Παναγιώτων Σούτσου, Ρομαντικά δράματα. «Ο Οδοιπóρος», «Ο Μεσσίας», «Ο Άγνωστος», Athen 2008, S. 477 ff., 492 ff., 511 ff., 528 ff. Naturszenen gibt es auch im *Messias* (1839): im 2. Akt der Ölberg mit Blick auf Gethsemane, im 4. Akt der Golgatha-Hügel (*ibid.* S. 573 ff., 606 ff.); am Ende des 2. Aktes öffnet sich der Himmel und man sieht Gott auf seinem Thron mit Blitz und Donner in einem Regenbogen (589); zu Beginn des 3. Aktes gibt es eine Dämonenversammlung in der Synagoge mit Satan als Vorsitzenden (S. 592 ff.), im 4. Akt bei Christi Kreuzestod kommt es zu Sonnenfinsternis, Erdbeben und Donnerschlägen (S. 609 ff.), im 5. Akt erscheint Christus den versammelten Aposteln (S. 638 ff.). Der *Unbekannte* (Ο Άγνωστος, 1842) spielt am thrakischen Bosporusstrand mit Blick auf Konstantinopel, Meer und Himmel, im 3. Akt eine nächtliche Fackelprozession (S. 675 ff.), im 5. Akt ein öder Meeresstrand am Bospurus (706 ff.). Im patriotischen Drama *Efthymios Vlachavas* (Ευθύμιος Βλαχάβας, 1851) ist mit charakteristischer geographischer Ungenauigkeit folgendes zu sehen: im 1. Akt Litochoron am Thermaischen Golf mit Blick auf den Olymp und Ossa und dazwischen die Tempe-Schlucht; in der Folge sieht man Kleften vom Olympgipfel die steilen Felsen herabspringen (*ibid.*, S. 428 f.). Für derart dichterische Freiheiten ist die romantische Dichtung*

von Natur aus anfällig, und das patriotische Drama des 19. Jahrhunderts bleibt davon keineswegs verschont (zum griechischen patriotischen Drama als eigener Dramengattung W. Puchner, *Ανθολογία νεοελληνικής δραματουργίας* [Anthologie neugriechischer Dramatik], Bd. 2, Athen ²2012 [Ausgabe in einem Band], S. 35 ff.).

⁶⁸ Es handelt sich um das Motiv eines Volksliedes von der untreuen Frau, die zwei Brüder zu entzweien versucht, das hier dramatisiert wird. Vgl. M. Dimaki, Σ. Ν. Βασιλειάδης, *Η ζωή και το έργο του*, Athen 2002, S. 645-714 (mit der älteren Bibliographie), zur bedeutenden Rezeption noch ausführlicher W. Puchner, «Γαλάτεια και Τρισεύγενη. Η εξαιρετική γυναίκα στα όρια της ανθρώπινης κοινωνίας» [*Galateia und Trisevgeni. Die außergewöhnliche Frau an den Grenzen der menschlichen Gesellschaft*], *Ράματα και παλκοσένικο*, Athen 2004, S. 403-437.

⁶⁹ Diese Szene auch in Puchner, *Ανθολογία*, S. 194 f. Der Bühnenbildwechsel auch innerhalb der Akte bringt ebenfalls andere Landschaftsszenen: in Szene III 3 ein militärisches Zeltlager mit Wald und Bergen bei Sonnenuntergang mit Blick auf das bewegte Meer, etwas abseits vor einer wilden Schlucht steht Rennos allein (S. 61 der Ausgabe von 1924). Kurz darauf, als man hinter Berg Waffelnlärm hört, klettert er an den hohen Felsrand eines tiefen Abgrund zur Ausschau (S. 63).

⁷⁰ Puchner, *Ανθολογία*, S. 121-155.

sem Zeitpunkt hat bereits das *komeidyllio* und das *dramatiko eidyllio* die Bühnen erobert (1889 ff.), wo Dorfmilieu und *couleur locale*, Dialekttypen und Originaltrachten eine bedeutende Rolle spielen,⁷¹ und natürlich das authentische Landschaftsbild des Viehzüchtermilieus im Bühnenbild, unabhängig vom jeweiligen Ausgang des Stücks.⁷² Der folkloristische Gebrauch von Elementen der Volkskultur, eingeführt von der «eth(n)ographischen» Bewegung, dem literarischen Provinzrealismus von Heimatnovelle und Dorfroman und der Entstehung der Volkskunde als Wissenschaft,⁷³ gehört zu den selten fehlenden Ingredienzien auch noch in der Dramatik des 20. Jahrhundert, selbst wenn sie stilmäßig dem idyllischen Provinzrealismus keineswegs immer folgen. So z. B. nimmt Kostis Palamas in seinem poetischen Prosastück *Trisevgeni* (1903) die Dorfszenen mit Brunnen, Statue und Meerblick im 1., 3. und 4. Akt auf, im 2. Akt eine verlassene Anlegeinsel für die Schiffe in der flachen Lagune.⁷⁴ Oder Naturszenen mit der einstürzenden Brücke über den reißenden Fluß sind im symbolistisch-impressionistischen *Ersten Meister* (*Πρωτομάστορας* 1910, Erstfassung 1907) von Nikos Kazantzakis gegeben⁷⁵ sowie auch in den anderen Dramenwerken, die die Ballade von der Arta-Brücke dramatisieren⁷⁶, im naturalistischen *Vampir* (*Βρυνκόλακας*, 1908), dem Erstlingswerk von Fotos Politis,⁷⁷ wo zwar Innenraumszenen der armseligen Berghütten wiedergegeben sind, jedoch das Brausen des eiskalten Nordwinds zu hören ist und die winterlich verschneite Bergwelt im Umkreis derart detailliert beschrieben wird, daß diese in der Zuschauer- und Leserphantasie optische Gestalt annimmt⁷⁸; in der neuromantisch-ästhetizistischen *Rhodope* (1913) von Nikolaos Poriotis⁷⁹

⁷¹ Puchner, *Ανθολογία*, S. 341-358 und 359-378 mit der gesamten Bibliographie.

⁷² Tragisch bei der *Golfo* von Sp. Peresiadis (1894), mit *happy end* im *Liebhaber der Schäferrin* (Ο Αγαπητικός της βοσκοπούλας 1891) von Dimitrios Koromilas.

⁷³ Vgl. W. Puchner, «Ideologische Dominanten in der Beschäftigung mit der griechischen Volkskultur im 19. Jahrhundert», *Studien zur Volkskunde Südosteuropas und des mediterranen Raums*, Wien-Köln-Weimar 2009, S. 621-636. Vgl. auch ders., «Der Tod des Pallikaren von Kostis Palamas (1891). Studien zur griechischen Dorf-novelle», *Von Herodas zu Elytis. Studien zur griechischen Literaturtradition seit der Spätantike*, Wien-Köln-Weimar 2012, S. 423-454.

⁷⁴ S. 169 ff., 205 ff., 234 ff. und 254 ff. der Ausgabe von W. Puchner: *Κωστή Παλαμά, Τρισεύγενη*, Athen 1995. Zu Stückanalyse und Rezeption ausführlich ders., *Ο Παλαμάς και το θέατρο* [Palamas und das Theater], Athen 1995, S. 175-579.

⁷⁵ W. Puchner, «Το πρώτο θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη» [Das theatralische Früh-

werk von Nikos Kazantzakis], *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, Athen 1995, S. 318-433, bes. 424-433.

⁷⁶ *Die Arta-Brücke* (Το Γιοφύρι της Άρτας) von Ilias Voutieridis (1905) und *Das Unschätzbare* (Το Ανεχτίμητο) von Pantelis Horn (1906). Zum Vergleich W. Puchner, «Η παραλογή και το δράμα» [Ballade und Drama], *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, Athen 1992, S. 307-330.

⁷⁷ Das panbalkanischen *Ballade vom toten Bruder* nachgebildet. Veröffentlicht in K. Petrakou, «Το πρώτο (:) θεατρικό έργο του Φώτου Πολίτη» [Der erste (?) Theaterstück von Fotos Politis], *Parabasis* 3 (2000), S. 221-256.

⁷⁸ Vgl. auch W. Puchner, «Η παραλογή του Νεκρού Αδελφού και ο Βρυνκόλακας του Φώτου Πολίτη (1908)» [Die Ballade vom Toten Bruder und der *Vampir* von Fotos Politis, 1908], *Εφαρμοσμένη Λαογραφία. Ο λαϊκός πολιτισμός σε επιστήμες και τέχνες*, Athen 2014, S. 417-442.

⁷⁹ Ebenfalls einem Volkslied nachgebildet, der Ballade *Von Mavrianos und seiner Schwester*

wird domestizierte Natur gezeigt in einem archaisch-exotischen Palastgarten mit künstlichen Teichen usw., die dem Werk eine schwül-dekadente jugendstilartige Atmosphäre verleihen,⁸⁰ jungfräulich-zarter und traumversponnen ist die nächtliche Kuß-Szene im Garten eines Mädchenpensionats, wo zwei junge Waisenmädchen im Mondlicht auf den Offiziersanwärter – Bekanntschaft der einen – warten, in der «tragischen Sonate» *Die drei Küsse* (*Ta τρία φιλήματα*, 1909) von Konstantinos Christomanos,⁸¹ während die Schlußszenen des *Heiligen Demetrios* (*O άγιος Δημήτριος*, 1917, Ausgabe 1922) von Platon Rodokanakis mit der *diapompeusis* des Märtyrers in Thessaloniki Massenszenen bringen, die in deutlichem Gegensatz zu den sensualistischen Gefängniszenen mit seiner *Versuchung* im Mittelteil stehen, die der *Salome* von Oscar Wilde und der *Monna Vanna* von Maurice Maeterlinck nachgebildet sind.⁸²

In der Zeit des Modernismus in der neugriechischen Dramatik⁸³ («Theater der Ideen»)⁸⁴ durchläuft die Naturverwendung in den Bühnenschauplätzen der Dramatik nach Maßgabe der verschiedenen Stilrichtungen und -legierungen unterschiedliche Stilisierungen, Gestalten und Funktionen; naturkultischer und ideologisch fixierter Bühnengebrauch, wie etwa bei verschiedenen Veranstaltungen des Kunsttanzes in der Zwischenkriegs- und Nachkriegszeit⁸⁵, sind weniger festzustellen. Mit einer gewissen Stabilität und Frequenz werden naturlandschaftliche Bühnenbilder in den Dramenwerken der provinzialistischen Idyllik (Ethographie) auch weiterhin in der Zwischenkriegszeit und der Nachkriegszeit verwendet. Als Indikator dafür könnte man etwa das Dramenwerk des schon genannten Di-

(Του Μαυριανού και της αδελφής του). Dazu G. P. Pefanis, «Η δραματοποίηση των παραλογών Β' (του Μαυριανού και της αδελφής του)», *Πόρφυρας* 88 (1998), S. 250-274 und W. Puchner, «Η Ροδόπη του Νικόλαου Ποριώτη (1913). Αισθητισμός, αρχαία τραγωδία και δημοτικό τραγούδι στην ελληνική δραματολογία στις αρχές του 20ού αιώνα», *Καταπακτή και υποβολείο*, Athen 2002, S. 203-251.

⁸⁰ Vgl. auch W. Puchner, *Ανθολογία*, S. 685-706; ders., «Die Tragödie "Rhodope" (1913) von Nikolaos Poriotis und das griechische Volkslied», *Zeitschrift für Balkanologie* 47/1 (2011), S. 97-106.

⁸¹ W. Puchner, *Κωνσταντίνος Χρηστομάνος ως δραματογράφος* [Konstantin Christomanos als Dramatiker], Athen 1997, S. 183-258, bes. 194 ff.

⁸² Puchner, *Ανθολογία*, S. 727-747; ders., «Αισθητισμός και θρησκευτικότητα στα χρόνια του Εθνικού Διχασμού. Ο Άγιος Δημήτριος του Πλάτωνα Ροδοκανάκη (1917)» [Ästhetizismus und Religiosität zur Zeit der nationalen Spaltung. Der Heilige Demetrios von Platon Rodokanakis, 1917], *Γραφές και σημειώματα*, Athen 2005, S. 117-144.

⁸³ Zum Modernismusbegriff im neugriechischen

Theater vgl. W. Puchner, «Modernism in Modern Greek theatre (1895-1922)», *Κάμπος. Cambridge Papers in Modern Greek* 6 (1998), S. 51-80.

⁸⁴ Zur Gebrauchsfähigkeit des Begriffes «θέατρο των ιδεών» für die spezifischen Rezeptionsprozesse und Stillagen der Dramatik und des Theaters zwischen 1895 und 1922 vgl. W. Puchner, «Ζητήματα ορολογίας στο νεοελληνικό θέατρο» [Fragen der Terminologie im neugriechischen Theater], *Parabasis* 9 (2009), S. 339-366, bes. 359-363.

⁸⁵ Vgl. z. B. V. Barbusi, *Η τέχνη του χορού στην Ελλάδα του 20ού αιώνα. Σχολή Πράτσικα: ιδεολογία-πράξη-αισθητική* [Die Tanzkunst in Griechenland im 20. Jahrhundert. Die Schule von Kula Pratsika: Ideologie, Praxis, Ästhetik], Athen 2014; K. Savrami, *Ζουζού Νικολούδη: Χορικά* [Zouzou Nikoloudi: Chorlieder], Athen 2014; E. Fessa-Emmanouil (ed.), *Χορός και θέατρο. Από τη Νάτανκιν στις νέες χορευτικές ομάδες* [Tanz und Theater. Von Duncan zu den neuen Tanzgruppen], Athen 2004; Chr. Stamatopoulou-Vasilakou, *Αρχείο Ραλλούς Μάνου. Η ζωή και το έργο της* [Das Archiv von Rallou Manou. Ihr Leben und ihr Werk], Athen 2005 usw.

mitris Bogris ansehen und Stücke wie *Schwellende Wogen* (*Φουρσοθαλασσιές*, 1937), wo vom Innenhof eines Inselhauses Meer und Himmel zu sehen sind,⁸⁶ und neben den schon genannten, für Pelos Katselis verfaßten Stücken etwa die *Verlobungen* (*Αρραβωνιάσματα*, 1924), wo vom Hof des Fischerhauses Berge und Meer von Salamina den Hintergrund bilden.⁸⁷ Solche Hintergrundprospekte von Innenraumszenen (offene Balkontür oder geöffnete Fenster) kontinuierieren im wesentlichen die Bühnenbildstruktur des Bürgersalons weiter; Naturszenen im Freien werden aufgrund der eher beschränkten Bühnenmöglichkeiten der Theater vielfach vermieden. Die bloß dekorative Funktion der «Natur» ist nicht zu übersehen.

Dies ändert sich erst in dem Augenblick, da der Bühnenraum nicht mehr als realistisch wiederzugebende Räumlichkeit aufgefaßt wird, wie z. B. im *Märchen ohne Namen* (*Παραμύθι χωρίς όνομα*, 1959) von Iakovos Kambanellis,⁸⁸ wo ein polyfunktionales Bühnenbild die verschiedenen Spielorte suggeriert. Oder umgekehrt: naturalistisch mit Details aus dem Provinzleben der Unterschichten und *outsider* in *Das Fest* (*Το πανηγύρι*, 1963) von Dimitris Kechaidis. Eine geänderte Naturverwendung, jenseits aller realistischen Abbildungsmöglichkeiten, setzt sich dann im Zeitalter der «Wendung nach Innen» (*στροφή προς τα έσω*) der neugriechischen Dramatik nach der Diktatur, vor allem in den 80er und 90er Jahren des 20. Jahrhunderts durch, etwa bei der gefährlichen Flußüberquerung der Familie mit dem Sarg der Mutter in *Nach Eleusis* (*Προς Ελευσίνα*, 1992) von Pavlos Matesis.⁸⁹ Ein tiefergehendes mystisches Naturverständnis zeichnet sich bei Vasilis Ziogas ab, was sich in einigen Werken, wie *Die Hochzeit* (*Οι γάμοι*, 1970) und *Der Berg* (*Το βουνό*, 1986),⁹⁰ auch im Bühnenbild widerspiegelt.⁹¹

Die Auflösung konventioneller realistischer Bühnenbilder gegen Ende des 20. Jahrhunderts setzt jedoch auch dieser indizierenden Studie seine Grenzen. Natur wird zu einer elusiven Seinskategorie in dem Maße, als Realität auch als Suggestat elektronischer Fiktivwelten eingesetzt werden kann, womit sich der Gegensatz Natur – Kultur in eine Frage nach der Echtheit der konsumierten und wahrgenommenen Realität im Theater verwandelt. Der Einsatz elektronischer Technologie auf allen Ebenen der theatralischen Ausdrucksmittel läßt den aufklärerischen und romantischen Naturbegriff hinter einer anderen, weit umfangreicheren Frage zurücktreten, den der Authentizität. Die Frage: was ist Wirklichkeit, hat die gesamte Denktradition Europas über zweieinhalbtausend Jahre beschäftigt, doch nie sind die Antworten so unsicher geworden wie in den letzten Jahrzehnten.

⁸⁶ Der Titel ist symbolisch für schwellende Gefühlswellen (Textausgabe D. Bogris, *Θεατρικά άπαντα*, Athen s. a., S. 17-98).

⁸⁷ *Ibid.*, S. 431-490.

⁸⁸ Zur Analyse 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, S. 384-409.

⁸⁹ W. Puchner, *Ο μαγικός κόσμος του υπερλογικού στα θεατρικά έργα του Παύλου Μάτεσι* [Die magische Welt des Transrationalen in den Theaterstücken von Pavlos Matesis], Athen 2003, S. 140-185.

⁹⁰ Beide Werke in der Ausgabe, Athen 1987.

⁹¹ W. Puchner, *Ποίηση και μύθος στα θεατρικά έργα του Βασίλη Ζιώγα* [Poesie und Mythos im Werk von Vasilis Ziogas], Athen 2004, S. 189-207, 284-294.

STERIANI TSINTZILONI

NATIONAL *HETEROTOPIA*, NATURE AND DANCE:
PERFORMING OUTDOOR IN INTERWAR GREECE

Dance scholar Rachel Fensham argues that: «During the first quarter of the twentieth century there was a return in the West, to notions of the “natural” in diverse fields of cultural activities».¹ These fields included outdoor activities, new pedagogical theories, philosophies of life and dress reform, women’s movement, a reconceptualisation of sexuality, but also a return to ancient classical Greece as the great example of natural harmony. A main tenet of this ideal had the human body at its core, and by implication dance whose medium is the body, found in ancient Greece and the natural world the prototype for a new way of moving. This new dance style was against ballet and the music hall and the artificiality of both.

Named as «free dance», «natural dance», or «expressive dance» these practices are relevant to the historical movement of modern dance. Despite the wide range of, and sometimes contradictory, ideas and concepts on nature, the body and culture in early 20th century, dancing in natural settings (parks, forests, seaside) or in outdoor sites (like ancient amphitheatres and archaeological sites) became «synonymous with the period».² These practices are in varied degrees relevant to the advent of the middle class in the Western nation-states of Europe and the USA and the effort of dance artists to elevate their practices to high art status. For example, in the case of Isadora Duncan the «“natural” body was an artistic invention as well as a rhetorical strategy – a conceptual cipher...that embraced the Greeks and rejected “African savages”».³ For Rudolf Laban, the experience of dancing in outdoor spaces had an idealistic and metaphysical character as an experience through which the individual immerses in the cosmic order,⁴ an approach easily fitting the totalitarian ideology of the Third Reich.

In the first decades of the 20th century nature was often linked to ideas such as a return to a primordial unity of body and soul or acted as utopian counterbalance to technology, capitalism, urban alienation, social conventions and Cartesian dichotomies of body-mind.⁵ Reform movements like the German

¹ Rachel Fensham, «Nature, Force and Variation», Alexandra Carter – Rachel Fencahm (eds), *Dancing Naturally. Nature, Neo-Classicism and Modernity in Early Twentieth-Century Dance*, Palgrave MacMillan, Hampshire UK 2011, p. 1.

² Alexandra Carter, «Constructing and Contesting the Natural in British Theatre Dance», Carter – Rachel (eds), *op.cit.*, p. 25.

³ Ann Daly, *Done Into Dance. Isadora Duncan*

in America, Wesleyan University Press, Middletown Connecticut 1995, p. 89.

⁴ Isa Partsch-Bergson, *Modern Dance in Germany and the United States. Crosscurrents and Influences*, Harwood Academic Publishers, Chur (Switzerland) 1994, p. 12-20.

⁵ Artistic colonies like the Monte Verita in Ascona where Rudolf Laban taught series of outdoor classes to amateur and professional

Nacktkultur,⁶ but also aspects of social Darwinism and eugenics,⁷ reveal that the intersection of «culture», «nature» and the «body» are implicated in discourses on technology, science, psychology, philosophy and politics in diverse and problematic ways.

In regard to the early 20th century Fensham notices:

As the modern sciences absorbed natural movement into social programmes designed to promote alliances between a healthy body and healthy mind, the forces of nature became fully exploited by fascist aesthetics.⁸

What is suggested then, is that both dance and nature are not ideologically neutral. On the contrary, their meanings are historically and socially specific and also relevant to politics and issues of power. In the case of Greece, the dancing bodies performing outdoor provide a fruitful case for exploring this conjunction, especially because such practices, for example performances in ancient theatres, constitute part of dominant cultural politics and the State's tourist rationale.

This article focuses on presentations and performances by the Koula Pratsika Dance School during the 1930s. In particular, the article examines school's presentations at the Athens Tennis Club (1932-1938), the first professional dance performance of the school at the Odeion of Herodes Atticus (18 & 23 June 1938) and the *Water Celebration* (18 May & 4 June 1939), a performance at the Marathon Dam⁹ for the celebration of its 10th anniversary. During the 1930s, Pratsika was also very active in teaching and choreographing in other outdoor settings; the public celebrations of the Metaxa Regime («Fourth of August») at the Panathenaic Stadium (1937-1939),¹⁰ the lighting of the Olympic flame at Olympia (1938), or the

students or the foundation of Émile Jaques-Dalcroze's school at the city of Hellerau are notable examples of this trend. For more information see: Karl Toepfer, *Empire of Ecstasy. Nudity and Movement in German Body Culture, 1910-1935*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Oxford 1997, available on: <http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft167nb0sp&brand=ucpress> and Hellerau's website <http://www.hellerau.org/english/hellerau/history/the-institute-of-education/>

⁶ Karl Toepfer, «One Hundred Years of Nakedness in German Performance», *The Drama Review*, vol. 47, No. 4 (Winter, 2003), p. 144-188. Published by: The MIT Press Available from: <http://www.jstor.org/stable/4488514> Accessed: 14/11/2011. See also Toepfer, *ibid.*

⁷ Fiona Macintosh, «The Ancient Greeks and the «Natural»», Carter – Fensham (eds), *Dancing Naturally*, p. 54.

⁸ Fensham, «Nature, Force and Variation», p. 9.

⁹ Marathon Dam was an extremely important project for Athens and its citizens, as well as a

technological achievement. In 1925 the Greek Government, the Bank of Athens and the American company ULEN signed a contract for the formation of The Greek Water Company S.A. The first major project of this new company was the construction of the Marathon Dam (1926-1929), as an action to increase the water supply for Athens and Piraeus whose population has increased enormously after the influx of refugees from Asia Minor in 1922.

¹⁰ On the subject see: Loutzaki Irene, «Folk Dance in «Political Rhythms», Dance and its Socio-Political Aspects. Dance and Costume», *Proceedings of the 17th Symposium of the Study Group on Ethnochoreology*, Peloponnesian Folklore Foundation, International Council For Traditional Music, Nafplio 1994, p. 65-72; Loutzaki, Irene, «Dance as Propaganda: The Metaxas Regime's Stadium Ceremonies, 1937-1940», Antony Shay (ed.), *Balkan Dance. Essays on Characteristics, Performance and Teaching*, McFarland and Company, Jefferson-North Carolina-London 2008, p. 89-115.

rhythmic gymnastics classes for factory workers such as those of the Papastratos Company. These practices are worth of examination on their own right and for that reason they are not included here. The selected for this article dance examples have profound interest for Greek dance history, as they sketch the foundation of modern dance in Greece and they imbue dance within the discourses of culture, nature and the nation of the times.

Theatre scholar Eleftheria Ioannidou argues that:

performing in ancient Greek theatres in modern Greece is an activity which often finds itself embroiled in the cultural politics surrounding a classical heritage which is conceptualised as venerable, unbroken, and exclusive.¹¹

Ancient theatres constitute an important part of the many archaeological sites and ruins found in the Greek territory. They have a very special role in the nation's cultural politics for, according to Ioannidou, they act as national heterotopias, that is, as sites in which national imagination and real space meet. The term «heterotopia», coming from Michel Foucault's thought, indicates a site «out of place». In such a space, past and present is linked and in the case of ancient theatres it becomes a symbolic crux of the actual geographical site with the cultural imagination of the nation activated through the experience of performing.¹² For this article the process of cultural imagination involves not only the theatre as architectural setting but also the nature around it. The natural setting and the environment play a crucial role in the spectatorship and reception of performances, and by consequence to the ideological power of the site as national heterotopia.

This ideological power was further enhanced by other practices and discourses of the times. Nelly's photographs of dancers, Duncan photographic depictions in Greece, Loie Fuller's performances at the Panathinaikon Stadium, the open air performances of the Lykeion ton Ellinidon, as well as outdoor theatre performances suggest a fruitful and diverse field of outdoor practices in Greece which engage both the performing body and the scopic regime. At the intersection of these frameworks Pratsika's modern dances of the 1930s pursued a constant relationship between the natural setting of her choreographies, national rhetoric and dancing bodies.

This is more so, if considering that in the 1930's the concept of Greek nature, especially the notions of light and land were not only physical elements but also aesthetic qualities and ideological concepts. The poet and author Periklis Gianopoulos (1869-1910), among others,¹³ had expressed in the early 20th century a theory in which he related the Greek nature with Greek spirit and the arts, and by so doing he transferred the notion of the nation to aesthetics. Greek nature and its

¹¹ Eleftheria Ioannidou, «Toward a National Heterotopia: Ancient Theatres and the Cultural Politics of Performing Ancient Drama in Modern Greece», *Comparative Drama*, 44/4 & 45/1 (Winter 2010/ 2011), p. 385.

¹² Ioannidou, *ibid.*, p. 388.

¹³ For a detailed examination of several philosophical and theoretical views on the subject held by different authors see Dimitris Tziouvas, *Οι Μεταμορφώσεις του Εθνισμού και το Ιδεολόγημα της Ελληνικότητας στο Μεσοπόλεμο*, Οδυσσέας, Athens 1989, p. 73-87.

eternal substance, according to Giannopoulos's theory, have a transcendental and essentialist character which supports the unbroken historical lineage of Hellenism and influenced the arts in a unique way. The line and the colour of Greek nature became sources of inspiration for many artists and criteria for measuring the quality of works of art. In Pratsika's educational philosophy and practice the notions of light, rhythm and spirit were closely related to the search for Greek cultural identity, pertinent to the interwar period.¹⁴ Bringing aesthetics, nature, nation and the arts within a single framework, the discourses of the inter-war period forged the «aesthetics of the indigenous»¹⁵ at the forefront of the search for Greek artistic identity. This identity was fostered as the outmost important criterion for the arts, and especially for Greek modernism.¹⁶

In political terms, the transcendental Greek nature and the search for Greek identity in the arts fuelled a strong Hellenic-centred rhetoric, whose extreme position was expressed under the dictatorial regime of Ioannis Metaxas (1936-1941). Hence, nature was implicated not only in nationalistic discourses but also in politics and culture. A particular strand of this affinity was tourism, a major priority of Metaxas' regime.¹⁷ The Undersecretary of State, Theologos Nikolouidis (1936-1941) urged the Greeks to become travellers in their country, a practice that Pratsika pursued greatly since the early 1930s. It was exactly within this political rationale that the Greek Travellers Association¹⁸ organised the *Water Celebration*, examined hereafter in this article.

Dancing in Greek nature: sketching the ideological and historical context

Koula Pratsika (1899-1984) is considered to be the founder of modern dance in Greece and a major personality whose effort and quality of work offered dance a serious artistic merit. She narrativises her own dance practice and philosophy by referring to her involvement in the chorus of *Promitheas Desmotis* [Prometheus Bound] during the first Delphic Festival in 1927 as leader of the chorus and her Dalcroze studies. The school of Hellerau (Dresden, Germany) was founded in 1910 by Émile-Jaques Dalcroze (1865-1950) and it was the teaching centre of Dalcroze's system of musical education, known as «eurhythmics». This was the study of rhythm through the bodily experience of the student. In 1925 the school moved to the Laxenburg Castle near Vienna and changed its name to Hellerau-Laxen-

¹⁴ Katia Savrami, *Ζουζού Νικολούδη*, Dian, Athens 2014, p. 20.

¹⁵ Τζιόνας, *Οι μεταμορφώσεις*, p. 73-93.

¹⁶ Artemis Leonti, *Τοπογραφίες του Ελληνισμού. Χαρτογραφώντας την πατρίδα*, Scripta, Athens 1995, p. 171 ff.

¹⁷ Katerina Zacharia, «Postcards from Metaxas' Greece. The Uses of Classical Antiquity in Tourism Photography», Dimitris Tziouvas, (ed.) *Re-Imagining the Past: Antiquity and Modern Greek*

Culture, Oxford University Press, Oxford 2014, p. 186-208.

¹⁸ Greek Travellers Association (Ελληνική Περιορητική Λέσχη) was an organisation founded in 1921 as Greek Mountaineering Association and changed its name in 1937. The Association's activities are related with two important for dance in Greece moments; the *Water Celebration* (1939) by Koula Pratsika and the performance of *The Myth of Marsyas* (1950) by Rallou Manou.

burg. Pratsika studied at the Hellerau-Laxenburg School (1927-1930) and she obtained the degree of «Rhythmische-Musikalische» (Education through Music and Rhythm) and «Bewegungs Lehre» (Dance).¹⁹

Upon her return to Greece she founded the first dance school for modern dance in Greece in 1930. The school became the first professional dance school in 1937, and in 1973 the only State School of Dance, still active today. During the 1930s Pratsika organised a series of outdoor presentations and performances with her school. At the beginning they were performed by her amateur students, latter on by the professional students of her school and finally, by her dance group. This shift from educational presentations of rhythmic gymnastics (as eurhythmics was often called in Greece) to professional dance performances, designates the professionalization of the dance field in Greece and reveals the conceptual framework within which modern dance set itself. The examination of these practices are extremely important for they reveal the discursive and ideological operation of modern dance, as they prescribe the ways in which dance was perceived and appreciated, with long lasting consequences.

The initiation of modern dance in Greece and its relation to nature would not have been possible without three pre-existing practices upon which Pratsika's inception and perception partly rests: Firstly, Eva Palmer-Sikeliano's choreographic experiments at the Delphic Festivals; secondly, the presentation of folk dancing and public performances by the upper and middle-class women of the «Lykeion ton Ellinidon»; lastly, the dance practice of international artists at the beginning of 20th century like Isadora Duncan and many others who explored the idea and ideal of «ancient dancer»²⁰ and of «natural» movement.

In Delphic Festivals the use of the chorus of ancient drama and its interpretation was set within a powerful context, that of the environment of Delphi's natural site.

At Delphi there were new elements that defined our emotions: the wonderful natural setting, the landscape, the acoustic of the ancient theatre, the nature itself with its natural light which gave vividness to the group and united the orchestra with the spectators...the eagles flying above our heads.²¹

According to this testimony, the visual (day light, natural setting), the aural (acoustic) but also the experiential (connection of performers and spectators) elements of the performance were intensified due to its setting in the natural environment. Nature seemed to enrich the performance on practical, but also on symbolic level and to become a crucial factor for the interpretation of the event, which in Delphi had two different but interrelated aspects, the ancient theatre as an architectural trace of antiquity and the physical, natural world of the space around it.

¹⁹ Koula Pratsika, *Κούλας Πράτσικα έργα και ημέρες*, Ursula Minor, Ευθύνη, Athens 1991, p. 19.

²⁰ Fiona Macintosh (ed), *The Ancient Dancer in the Modern World. Responses to Greek and Roman Dance*, Oxford University Press, Oxford UK 2010.

²¹ Yiannis Miliadis, «Εδώ και σαράντα χρόνια», *Ηώς*, Eva Palmer-Sikeliano. *Ειδικό αφιέρωμα*, Παπαδήμας, Athens 1998, p. 97.

More importantly, Palmer's experiment with the choreography of the chorus managed to articulate in embodied terms the major ideological issue of the inter-war period, that of the unbroken continuity of Hellenism from antiquity to modern age through its folk traditions. The bodies of the chorus were wrapped with layers of historical connotations which forged an aura of «resurrection» of antiquity shifting the focus of interest from the text to its performance.²²

On the other hand, the women's organisation «Lyceio ton Ellinidon» [Lyceum of Greek Women] is a special case relevant to women's physical culture of the early 20th century and dance.²³ In late 19th century its founder, the feminist Callirhoe Parren (1859-1940) advocated the right to physical exercise and sport for upper- and middle-class women by inventing a specific female athletic tradition based on ancient Heraia games and thus validating its merit.²⁴ Later, starting in 1911, Parren transformed the folk dances of rural Greece into artistic and national products and started presenting folk dances and 'ancient' dances in public occasions and outdoor settings. By merging bourgeois aesthetics and nationalist ideas, Parren had contributed to the social construction of the bodies of Lyceum girls, that is, a social identity for middle- and upper-class women in the modern Greek world, upon which Pratsika's philosophy and practice partly rests.

These strands framed her operation in artistic, social and historical terms and provide the lenses through which the relation of dance and nature can be comprehended in this examination.

Pratsika's choreographies and nature: encounters and contradictions

In her autobiography Pratsika emphasizes her relationship with Greek nature, conceived as both the natural world but also as her motherland. She travelled to several geographical locations, came in contact with natural elements (water, air), walked in caves, climbed on mountains and swam in islands' sea. She physically and experientially brought her body into a sensual overload, believing that through her senses she could totally understand the elements of Greek nature and by so doing, capture the essence and the deep core of Hellenism. This was a process of self-education of her own senses and a way of thinking, in order to acquire a particular way of understanding her work and life; that is, through a connection to the Greek topos.²⁵

²² Antonis Glytzouris, «“Resurrecting” Ancient Bodies: The Tragic Chorus in *Prometheus Bound* and *Suppliant Women* at the Delphic Festivals in 1927 and 1930», *The International Journal of the History of Sport*, vol. 27, no 12 (2010), p. 2090-2120.

²³ Vaso Barbousi, *Η Τέχνη του χορού στην Ελλάδα του 20ού αιώνα. Σχολή Παράσια: ιδεολογία, πράξη, αισθητική*, Gutenberg, Athens 2014; Steriani Tsintziloni, *Modernising Contemporary Dance and Greece in the mid-1990s. Three case*

studies by SineQuaNon, Oktana Dancetheatre and Edafos Company, Unpublished PhD thesis, University of Roehampton, London 2012.

²⁴ Eleni Fournaraki, «Bodies that Differ: Mid- and Upper-Class Women and the Quest for “Greekness” in Female Bodily Culture (1986-1940)», *The International Journal of the History of Sport*, vol. 27, no 12 (August 2010), p. 2053-2089.

²⁵ Artemis Leontis argues that *topos* is the appropriate term for expressing the imagined space

Pratsika's relationship with the Greek territory, environment and sites is also evident in the curriculum of her school, as visits to archeological sites and outdoor performances were included. Starting in 1932 and continued until the end of the decade Pratsika regularly presented organized sets of rhythmic gymnastics exercises at the Athens Tennis Club. A gradual transformation of the content of these presentations is evident during the years. At the beginning the content of presentations was rhythmic gymnastics. In 1934 she added choreographic compositions of folk dances, and in 1936 she introduced recitation (speech). In her attempt to establish a new art form, that of dance, she gradually shifted the emphasis from body movement to a notion of tradition (folk dance), to a merging of (national) past and present and to a synthesis of arts (dance, music, speech) belonging more to drama than to 20th century modern dance.

Reviews described such a presentation as «young ladies harmoniously executing rhythmic movements and exercises with their beautiful, full of plasticity bodies»²⁶ and a practice that was hoped to counterbalance the «abusive and mechanical gymnastics taught in our schools».²⁷ The natural setting was perceived as a great initiative which was «completely harmonious with the coordinated rhythm of the girls' movements»²⁸ and took embodied form in Pratsika's students. It was outwardly expressed in the school's presentation at the Athens Tennis Club through a performance of «what a human body can do, what movement can mean, what walking can be and how strongly each movement is connected to and represents our intellect and our soul». There was nothing refined, pretentious, nothing learned. It was like a return to nature, to freedom and light, an awakening of rhythm».²⁹ This circuit of concepts - ideals becoming flesh which in turn represent immaterial aspects of the humanity, such as the soul, sees the body as instrument and natural entity and creates a hierarchy between the material dancing body and the immaterial ideals to which that body (supposedly) refers.

Articles also examined the role of the body and argued that the mediation of nature transformed the students into non-human, mystical, creatures coming out of the national soil:

When the presentation was about to finish the sunset endue the landscape with such shades of colour that no director could had ever imagine. In this enchanting environment, the girls with their tunics which had the colour of the soil, gave me the impression that they were creatures who have burst out of the Greek land in order to bring into life a dream; the Greek dream of absolute Beauty.³⁰

within which a nation finds its self-fulfilment. Leonti, *Τοπογραφίες*, p. 36.

²⁶ P. Palaiologou, «Η Κούλα Πράτσια. Επίδειξις Ρυθμικής», *Αθηναϊκά Νέα*, 5 Ιουνίου 1934, p. 2.

²⁷ D.S.D., «Η χθεσινή επίδειξις των μαθητριών της Κούλας Πράτσια», *Ελεύθερον Βήμα*, 26 Μαΐου 1932.

²⁸ Η Κυρία που ξέρει [= The lady who knows], «Γύρω από την προχθεσινή επίδειξι της Δ. Πράτσια», *Η Βραδυνή*, 27 Μαΐου 1932, p. 2.

²⁹ Anonymous author, «Η Επίδειξις της Σχολής Πράτσια», *Η Βραδυνή*, 11 Ιουνίου 1936, p. 2.

³⁰ Ibid, p. 2.

Of course, dance and space are always interconnected both in terms of a three-dimensional spatial frame to movement and in terms of a relationship between inside and outside of the body. Dance, body movement and space were greatly explored by early modern dancers, choreographers and theorists like Rudolf Laban (1879-1958), Mary Wigman (1886-1973) or John Martin (1893-1985) (Brown, 2010, 59), with whom Pratsika did not had direct contact³¹ but their ideas provide a historical framework for Pratsika's era and practice. Pratsika's presentations were conceived as moving bodies not only forming an unbreakable chain with the soul and the mind of the person dancing, but also with the nature and the (national) space around her/him.

Pratsika's first professional dance performance had the general title «Ορχηστική Επίδειξις του Επαγγελματικού τμήματος της Σχολής της Κούλας Πράτσικα» (Presentation of Orchesis by the Professional Dance School of Koula Pratsika). It was presented at the Odeion of Herodes Atticus on the 18th and the 23th of June 1938 as part of the festival organised by Kostis Bastias. Bastias' philosophy was to support the presentation of ancient drama exclusively in ancient theatres and to promote these artistic events to the general public as a means of education.³²

This was the first dance performance presented in that venue and the first performance of the School as a newly founded professional dance institution. It thus marked the initiation of two long lasting practices: the practice of contemporary dance performances by professional dancers, as opposed to the school's presentations of rhythmic gymnastics and the use of open air sites, especially ancient theatres, for presentations that marked a coalition of art forms (theatre, dance, music) and cultural tourism³³ evident in the title of the event. For Pratsika, the term «orchesis» not only connected her practice with antiquity, and thus validated its cultural merit, but also covered a range of practices: «Firstly, gymnastics and physical education; then, music education, and thirdly, rhythm, its study and finally dance».³⁴

³¹ Pratsika's studies at Hellerau-Laxenbourg school linked her with the central European modern dance movement of the early 20th century, and her influence by the German *Ausdruckstanz* (Expressive Dance) is evident on her own teaching philosophy (Barbousi, 2014, 105-110). In addition some of her students and collaborators had direct links with *Ausdruckstanz* artists. Agapi Evangelidi was a student of Mary Wigman, Loukia Sakellariou, the school's first teacher of modern dance was a student of Gret Palucca. In the 1950's, Zouzou Nikoloudi studied under Mary Wigman and Rosalia Chladek and Pratsika herself collaborated with Harald Kreutzberg for the production of *Moirai ton Mykinon* [*Mycenae's Fate*] for the Athens Festival (1956).

³² Yiannis Bastias, *Κωστής Μπασιτιάς. Βιογραφία. Δημοσιογραφία-Θέατρο-Λογοτεχνία*, Καστανιώτης, Athens 2005, p. 284.

³³ In post-war years the State established and regularly organised Festivals for promoting those aims.

³⁴ Interview of Koula Pratsika by Eleni Panousopoulou for the television *Συνέντευξη της Κούλας Πράτσικα στην Ελένη Πανουσοπούλου για την τηλεόραση των Ενόπλων Δυνάμεων στη Χριστίνα Παλαιολόγου*. Χριστίνα Παλαιολόγου, *Κούλα Πράτσικα: Η συνεισφορά της στην εξέλιξη του χορού στην Ελλάδα. Μελέτη του έργου της βάσει του αρχαιολογικού υλικού*, Μεταπτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Athens 2000.

A mixture of ideas and dance styles is characteristic of the event, which included short compositions divided into two parts. The evening started with an introduction of folk dances accompanied live by folk musicians. The first part included a war dance (*polemiki orchesis*) and a composition of rhythms and melodies danced and played by the dancers themselves. The second part included two dance suites set to music by Georg Philipp Telemann (1681-1767) and Christoph Willibald Ritter von Gluck (1714-1787) respectively, and a composition called chorika³⁵ on a text by the poet Stratis Myrivilis.

Press reviews comment on the State officials and personalities among the outnumbered audience members attending the performance and on the high quality and professionalism of Pratsika's work. They also see the performance through concepts supposedly 'Greek' such as colour the line,³⁶ and moreover as an experience that:

brought us in communication with the spirit of our land which became alive. The performance made the spectator to deeply understand the life and nature around him and by consequence, to pay attention and love them more.³⁷

The performance was perceived as accomplishing an educational (teach people to love their country) and an aesthetic (please their senses) goal. The fact that the program included a range of heterogeneous elements –Western classical music, Greek folk dancing, choreographies inspired by ancient themes, and speech– did not seem problematic. The solution was to comprehend the choreographies as a unified whole on the argument that «predominantly the technique is only one: the domination of the body by the rhythm and the disciplined and controlled movement».³⁸ Such conflicted and sometimes confusing or oversimplified assumptions can be explained as efforts of a pioneer to render possible ways for introducing the new field of modern dance into a cultural milieu whose dominant discourses were so preoccupied by a Hellenic-centred focus that flattened every alternative perspective. In addition, Pratsika herself failed to articulate a clear and in depth theoretical framework. By insisting on the experiential level of her work, she left the space for the creation of a critical language for dance that adapted movement to aesthetic and ideological concepts not always sufficient to explain dance's function and power.

Water Celebration was performed at the Marathon Dam on the 18th of May and the 4th of June 1939 was organised by the Greek Travellers Association as part of the celebrations for the ten years of its construction. It attracted great press

³⁵ This practice was rooted in Pratsika's experience of the Delphic Festival but also relates to drama performances in which the combination of speech, movement and music was characteristic of the chorus.

³⁶ Both terms, reminiscent of Periklis Giannopoulos' theory, are thoroughly analysed by the painter Nikos Chatzikyriakos-Gikas, in an arti-

cle published in the regime's journal «The New State» in 1938. This article is part of the holdings in Pratsika's personal archive.

³⁷ D.S.D., «Η Ορχηστρική Επίδειξις της Σχολής Πράτσικα», *Η Βραδυνή*, 21 Ιουνίου 1938, p. 2.

³⁸ Alexandra Lalaouni, «Η Επίδειξις της Σχολής Πράτσικα», *Η Βραδυνή*, 24 Ιουνίου 1938, p. 2.

coverage with front page reviews and photographs, as the Royal family, the Prime Minister and other officials were present. *Water Celebration* stands within artistic, social, political and public connotations for it was a dance performance, a social event, a public celebration, a touristic spectacle and an act of political significance. Contemporary to the event reviews emphasize its success in terms of a large number of spectators attending the performance. Taking into account its press promotion and the enthusiastic reports, it is not a surprise that the performance was repeated.

The evening was divided into three parts. The first was set to music by the French Baroque composer François Couperin (1668-1733) performed by a live string quartet. The second part, accompanied by percussions played by the dancers, included short choreographies on the theme of water's different forms (stream, lake and waterfall). The last part, set to music by the German composer Michael Praetorius (1571-1621), started with a prayer to the water written by the poet Stratis Myrivilis and followed by a series of choreographic pieces on several human activities, like working, worshipping, or celebrating. A circular dais was constructed for the dancers to perform on, designed by Pratsika's collaborator and partner the architect Giorgios Kondoleon, that created the impression of the dancers coming out of the water.

An anonymous reviewer writes that «Elfs and fairies came out of the water. Last night's mystic performance within the setting of the sacred landscape». ³⁹ The review suggests that the audience perceived the dancers not as contemporary artists but as incarnations of mythic creators of the water within the, undeniably, sacred nature of the landscape. Anthropomorphism and the references to rituals and ceremonies set the performance to a historical past and a mythological context and thus frame it in pre-modern and ritual terms.

In addition the article describes the conditions under which the spectators were experiencing the event. These conditions were completely different than a conventional theatre, and hence their perception was affected. The spectators had to walk on a dirt road, to wait under the sun and to watch the performance seating on benches or under the trees; In other words, they had to immerse themselves into the experience of nature in order to enrich their perceptual potential. This shared experience of the environment, seen as the eternal, transcendental Greek nature enriched the interpretation of the choreography as a «dance worshipping the natural phenomenon». ⁴⁰ It was perceived as a performance that «offered an aesthetic pleasure more than any other» while as a tourist attraction was «the biggest event after last year's performance of *Electra* at Epidaurus». ⁴¹ In Pratsika's words, the event aimed: «to overcome the pleasure of the eye (vision) by awakening within

³⁹ Anonymous author, «Ξωτικά και Νεράιδες αναδύονται από τα νερά. Η χθεσινή πραγματική μυσταγωγία στο πλαίσιον του ιερού τοπίου», *Η Βραδυνή*, 19 Μαΐου 1939, p. 6.

⁴⁰ Kostas Ouranis, «Χορός στο Φράγμα του

Μαραθώνα», *Τα Τριάντα Χρόνια της Σχολής Κούλας Πράτσικα 1930-1960*, Σχολή Πράτσικα, Athens χ.χ., p. 54

⁴¹ E. Tzamouranis, «Η Εορτή του Νερού», *Αθηναϊκά Νέα*, 19 Μαΐου 1939, p. 2.

us the world of ideas and pure sensation».⁴² The sense of ritual aiming to worship the sacred Greek nature through all the capacities of human beings place the performance in a quasi-ceremonial context in tandem with a touristic appropriation of the site.

Pratsika also vividly describes how they rehearsed under the early morning sun and how the frogs accompanied their movements, depicting a pastoral and naive response of nature to dance.⁴³ This ideal of harmony and unity between nature and the dancing body is characteristic of early modern dance but also suggests that the dancers were seen as mediators of the nature's voice. In other words, the eternal Greek spirit of nature (and the nation) colonised the dancing bodies promoting their artistic and social value.

Even though the event celebrated the construction of the dam, the choreography and its interpretations focused on making links between natural elements (water, soil) and ritualistic practices of people. These artistic choices framed the interpretations within a primitive or non-modern pretext. The dominant discourse of indigenous aesthetic based on Greek light and line, prescribed the reception and interpretation of the event. A reviewer noticed that «within this so characteristic landscape of Attica, with the soft lines of the hills and the harmony of green and blue colours, the students of Pratsika's school knew how to bring into life an idea...».

The performance and its critical reception ignored the main idea behind the celebration, the fact that Marathon's dam was actually planned and constructed by humans. Reviews bypass the fact that notions of «natural» and «artificial» coexist in this environment. More importantly, they ignore that this setting inevitably involves the imperative of human labour and technology - not to mention issues of local and USA economic, technological, and scientific relationships as well as issues of modernisation of the country. Assuming that the environment functions as a signifying system whose meanings can be shared by everyone, nature becomes «naturalised» and its ideological function becomes unnoticed.

Nature and dance reconsidered

In interwar Greece the encounter of natural settings and dancing bodies affected and reconstituted the meanings assigned to both of the concepts. Dance performances became means of depicting a nature's past. It thus invented its own history and fostered the belief to nature's eternal character. Through performance the notion of «nature» acquired a performative aspect which acted out links between natural environment and national territory at the moment of performance, and invited the spectators to actively perceive it, as part of a greater socio-political project of educating the audience for specific aims. Finally, the narrative of natural

⁴² D.S.D., *Η Βραδυνή*, 10 Μαΐου 1939, p. 2.

⁴³ Koula Pratsika, «Μια ανάμνηση από τις δοκιμές στη λίμνη του Μαραθώνα», *Τα παιδιά*

χρόνια της Σχολής Κούλας Πράτσικα 1930-1960, Κρατική Σχολή Ορχηστρικής Τέχνης, Athens (χ.χ.), p. 25.

ideal became embodied in the gendered and class bodies of modern dancers which were perceived as enacting a theme or a concept, and not in movement terms. Notions –such as harmony, eternal, sensual, permeated by Spirit– were used indiscriminately in conceiving nature, rhythm and dance revealing the affinity between them. As Lambropoulos argues «The quest for the artistic and the national share the same formalistic assumptions: the belief in the organic, the self-instituted, the self-regulated and the independent»⁴⁴ and the performances analysed exemplify the breadth of this argument.

According to Pratsika «Rhythmic gymnastics awake human’s vital rhythms [that is pulse, breathing], through the cultivation of his/her senses, and by consequence bring man closer to natural rhythms».⁴⁵ For Pratsika then, rhythm is not an artificial element but a vital element of life existing in everything around us. An organic unity between the body, nature and, finally the Universe is revealed through the existence of the «Great, Unified Rhythm».⁴⁶ Pratsika’s ideas recall concepts from life philosophy or vitalism (*Lebensphilosophie*) a category of thinking rather than a philosophical school, applied to a range of philosophers at the turn of 20th century such as Henri Bergson (1859-1941), Friedrich Nietzsche (1844-1900), or Wilhelm Dilthey (1833-1911).⁴⁷

For Pratsika’s choreographies and outdoor performances the notion of eternal signifies not only the non-exhaustive but also the a-historical. The origins of dance and the history of natural environment are delved into a generalised, unspecified and parochial past whose only identifiable reference is an equally generalised sense of Greek antiquity. In addition, rhythm, for Pratsika, had a psychophysical level; it is embodied but it is also experienced through the body, through practice. However, her outdoor performances examined in this article suggest that she gradually subsumed the body and its experiences under an Ideal, a great, immortal Spirit. Consequently, the choreographed materialisation of the idea of Hellenism was offset by the dematerialisation of the dancing bodies. The supposedly «Greek spirit», diffused and immaterial in nature and natural sites became embodied in the dancer’s bodies forging them to be conceived into non-bodily but idealist terms. In other words, an abstract idea of Nature, History and Greek nation prescribed the processes of choreographing and perceiving dance establishing a dominant perspective that ignored the materiality of the body on stage, its conditions of labour, and the material conditions of society at large, with long-lasting consequences for dance.

⁴⁴ Vassilis Lambropoulos, «The Aesthetic Ideology of the Greek Quest for Identity», *Journal of Modern Hellenism*, no 4 (Autumn 1987), p. 20.

⁴⁵ Koula Pratsika, *Ρυθμός και Ρυθμική. Μικρή εργασία γραμμένη από την Κούλα Πράτσικα για τη χρήση των καθηγητών και σπουδαστών*

της Κρατικής Σχολής Ορχηστρικής Τέχνης, Αθημόσιευτες σημειώσεις, 1977, p. 24.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 40.

⁴⁷ Dee Reynolds, *Rhythmic Subjects*, Dance Books, London 2007, p. 33-37.

Bibliography

- Anonymous author, «Η Επίδειξις της Σχολής Πράτσεια», *Η Βραδυνή*, 11 Ιουνίου 1936, p. 2.
- Anonymous author, «Ξωτικά και Νεράιδες αναδύονται από τα νερά. Η χθεσινή πραγματική μυσταγωγία στο πλαίσιον του ιερού τοπίου», *Η Βραδυνή*, 19 Μαΐου 1939, p. 6.
- Barbousi Vaso, *Η Τέχνη του χορού στην Ελλάδα τον 20ό αιώνα. Σχολή Πράτσεια: ιδεολογία, πράξη, αισθητική*, Gutenberg, Athens 2014.
- Bastias Yiannis, *Κωστής Μπαστιάς. Βιογραφία. Δημοσιογραφία-Θέατρο-Λογοτεχνία*, Καστανιώτης, Athens 2005.
- Brown Carol (2010) «Making Space, Speaking Space» in Carter, Alexandra & Janet O'Shea (eds) *The Routledge Dance Studies Reader*, Routledge, London & New York 2010, p. 58-72.
- Carter Alexandra & Rachel Fensham (eds), *Dancing Naturally. Nature, Neo-Classicism and Modernity in Early Twentieth-Century Dance*, Palgrave Macmillan, Hampshire, 2011.
- D.S.D. «Η Ορχηστρική Επίδειξις της Σχολής Πράτσεια», *Η Βραδυνή*, 21 Ιουνίου 1938, p. 2.
- D.S.D. «Η χθεσινή επίδειξις των μαθητριών της Κούλας Πράτσεια», *Ελεύθερον Βήμα*, 26 Μαΐου 1932
- Fournaraki Eleni, «Bodies that Differ: Mid- and Upper-Class Women and the Quest for 'Greekness' in Female Bodily Culture (1986-1940)», *The International Journal of the History of Sport*, vol., 27, no 12, August, 2010, p. 2053-2089.
- Glytzouris Antonis, «'Resurrecting' Ancient Bodies: The Tragic Chorus in *Prometheus Bound* and *Suppliant Women* at the Delphic Festivals in 1927 and 1930», *The International Journal of the History of Sport*, vol. 27, no 12, 2010, p. 2090-2120.
- Ioannidou Eleftheria, «Toward a National Heterotopia: Ancient Theaters and the Cultural Politics of Performing Ancient Drama in Modern Greece», *Comparative Drama*, 44 (4) & 45 (1), Winter 2010/Spring 2011, p. 385-403.
- Lalaouni Alexandrar, «Η Επίδειξις της Σχολής Πράτσεια», *Η Βραδυνή*, 24 Ιουνίου 1938, p. 2
- Lambropoulos Vassilis, «The Aesthetic Ideology of the Greek Quest for Identity», *Journal of Modern Hellenism*, no 4, Autumn 1987, p. 19-24.
- Leonti Artemis, *Τοπογραφίες του Ελληνισμού. Χαρτογραφώντας την πατρίδα*, Scripta, Athens 1995.
- Macintosh Fiona (ed.), *The Ancient Dancer in the Modern World. Responses to Greek and Roman Dance*, Oxford University Press, Oxford UK, 2010.
- Miliadis Yiannis «Εδώ και σαράντα χρόνια», *Ηώς. Eva Palmer-Σικελιανού. Ειδικό αφιέρωμα*, Παπαδήμας, Athens 1998, p. 94-99.
- Ouranis Kostas, «Χορός στο Φράγμα του Μαραθώνα», *Τα Τριάντα Χρόνια της Σχολής Κούλας Πράτσεια 1930-1960*, Σχολή Πράτσεια, χ.χ., p. 54.
- Palaiologos Pavlos, «Η Κούλα Πράτσεια. Επίδειξις Ρυθμικής», *Αθηναϊκά Νέα*, 5 Ιουνίου 1934, p. 2.
- Palaiologou Christina, *Κούλα Πράτσεια: Η συνεισφορά της στην εξέλιξη του χορού στην Ελλάδα. Μελέτη του έργου της βάσει του αρχαιικού υλικού*, Μεταπτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Athens 2000.
- Pratsika Koula, *Κούλας Πράτσεια έργα και ημέρες*, Ursa Minor, Ευθύνη, Athens 1991.
- Pratsika Koula, *Ρυθμός και Ρυθμική. Μικρή εργασία γραμμένη από την Κούλα Πράτσεια για τη χρήση των καθηγητών και σπουδαστών της Κρατικής Σχολής Ορχηστρικής Τέχνης*, Δημοσίευτες σημειώσεις, 1977.
- Reynolds Dee, *Rhythmic Subjects*, Dance Books, London, 2007.

Savrani Katia, *Ζουζού Νικολούδη*, Dian, Athens 2014.

Tsintziloni Steriani, *Modernising Contemporary Dance and Greece in the mid-1990s: Three case studies from SineQuaNon, Oktana Dancetheatre and Edafos Company*, Unpublished PhD thesis, University of Roehampton, Dance Department, London, 2012.

Tzamouranis E., «Η Εορτή του Νερού», *Αθηναϊκά Νέα*, 19 Μαΐου 1939, p. 2.

Tziouvas Dimitris, *Οι Μεταμορφώσεις του Εθνισμού και το Ιδεολόγημα της Ελληνικότητας στο Μεσοπόλεμο*, Οδυσσέας, Athens 1989.

Zacharia Katerina, «Postcards from Metaxas' Greece. The Uses of Classical Antiquity in Tourism Photography», Dimitris Tziouvas, (ed.) *Re-Imagining the Past: Antiquity and Modern Greek Culture*, Oxford University Press, Oxford 2014, p. 186-208.

Η Κυρία που ξέρει [= The lady who knows], «Γύρω από την προχθεσινή επίδειξη της Δ. Πράτσικα», *Η Βραδυνή*, 27 Μαΐου 1932, p. 2

GILDA TENTORIO

FRISSONS «NATURELS» DANS LE THÉÂTRE ITALIEN:
FORÊTS ET ANIMAUX

Introduction

Le théâtre est un produit culturel qui active un système symbolique de signes, complexe, capable de recréer des mondes fictionnels, ou bien des constructions hypothétiques d'un «ailleurs» spatial et temporel. Pour sa part, le public accepte d'être plongé dans la pleine illusion d'un «vrai irréel»¹ qui arrive sur la scène à l'intérieur des conditions données, conventionnelles, de durée limitée: à la fin de la pièce, ce monde possible, reproduit sur les planches, se dissipera et le spectateur fera retour au présent.²

La césure entre fiction et monde réel est évidente, surtout pour la performance sur une scène à l'italienne, qui sépare nettement parterre et plateau. Mais au cours du XXe siècle, on a assisté à une radicale révolution, centrée sur l'espace du théâtre conçu comme problème unitaire: toute division de compétence (scène/salle) est refusée, et par contre l'espace vient à être valorisé en tant que lieu de relation et d'expérience, aussi bien qu'élément dramaturgique à organiser, manipuler, inventer, découvrir, sur la trace des idées révolutionnaires de quelques audacieux novateurs (au début du siècle, Fuchs, Appia, Craig; Copeau en France; Reinhardt et Piscator en Allemagne; Okhlopkov en Russie; Politis et Rondiris en Grèce). Surtout à partir des années 1960-1970 la quête des espaces devient le centre des expérimentations et souvent les performances sont sorties *au dehors* des édifices théâtraux, avec des résultats de puissance expressive de toute évidence.³

Cet essai a pour objet le panorama contemporain et en particulier deux orientations de la nouvelle perception et dilatation des espaces: d'un côté, on peut envisager un mouvement centrifuge (le théâtre se refuge *dans* la nature) ; d'un autre côté, par une sorte d'attraction centripète, la nature et des éléments matériels entrent *dans* le théâtre. Notre analyse sera dédiée aux expériences récentes en Italie

¹ Ce que Keir Elam a expliqué comme «counterfactual states», dans *The Semiotics of Theatre and Drama*, Methuen, London 1980, p. 62.

² Chiara Cappelletto, «Estetica della fruizione teatrale. La virtualità della scena e l'esperienza dello spettatore», Alessandro Costazza (éd.), *La filosofia a teatro*, Cisalpino, Milano 2010, p. 542-543.

³ Marco De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni, Roma 2000, p. 31-32. Pour la problématique de l'espace, voir à titre d'exemple: Fabrizio Cruciani, *Lo spa-*

zio del teatro, Laterza, Roma-Bari 1992; Richard Schechner, *Environmental Theater. An Expanded New Edition including «Six Axioms For Environmental Theater»*, Applause Theatre & Cinema Books, New York 1994; Gay McAuley, *Space in Performance. Making Meaning in the Theatre*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2000; Mike Pearson, *Site-Specific Performance*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2010; pour la Grèce, Thodoros Grammatas, *To Ellinikó théatro στον 20ό αιώνα. Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτοτυπία*, vol. 2, Εξάντας, Athènes 2002, p. 11-39.

du théâtre dans la nature (Partie I) et aussi bien aux présences naturelles sur scène qui créent des courts-circuits entre réalité et fiction (Partie II).

Partie I

Hors de l'édifice théâtral : dislocations dans l'espace urbain et théâtre dans la nature

Pendant les enthousiasmes du Mai Français il n'était pas rare que les spectacles se reversaient au dehors des salles, dans une mélange joyeuse avec les protestations des étudiants et des ouvriers. Une contamination qui surgit du profond désir (politique aussi) de briser les conventions théâtrales et en effet se multiplient les expérimentations révolutionnaires.⁴

Dans cette période même en Italie le théâtre choisit des dislocations «scanda-leuses», qui se servaient d'espaces alternatifs urbains: ce sont les trams, les hangars, les usines, les chambres frigorifiques, les caves, qui deviennent des espaces théâtraux d'avant-garde.⁵ Il s'agit d'une recherche dramaturgique et scénographique, qui trouve des grands interprètes dans les figures des directeurs.

L'adaptation théâtrale *Orlando Furioso* de Luca Ronconi (1933-2015) est une représentation magistrale, emblématique d'un ferveur culturelle qui cherche l'innovation à partir d'une nouvelle perspective spatiale: après le début au Festival dei Due Mondi de Spoleto (4/07/1969) dans l'église déconsacrée de Saint-Nicolas, le spectacle visite en tournée les majeures places italiennes.⁶

Pendant les difficiles années 1970, marquées en Italie par la violence du terrorisme, Giuliano Scabia (1935-) songe à un théâtre organique à la communauté, qu'il porte dans les quartiers ouvriers, prisons et hôpitaux psychiatriques, et traverse forêts et hameaux de l'Apennin toscano-émilien avec son Teatro Vagante, dans un itinéraire narratif de découverte et participation.⁷ À Gênes les expérimentations interdisciplinaires du couple artistique Tonino Conte (1935-) et Emanuele Luzzati (1921-2007) déplacent le Teatro della Tosse à travers les étroites ruelles de la ville, la campagne, le port («quitter la tanière»)⁸.

⁴ Pour se limiter à quelques exemples: Living Theatre, *Paradise Now* (1968); Ariane Mnouchkine, *1789* (1970); Peter Brook, *Orghast* (1970); Bob Wilson, *Ka Mountain* (1972), etc.

⁵ Voir Carla Scicchitano, «Il teatro d'avanguardia a Roma negli anni '60-'70. Le cantine viste da Nico Garrone», *Culture Teatrali* 23 (2014), p. 157-178. Pour l'activité du Prix Nobel Dario Fo, voir Paolo Puppa, *Il teatro di Dario Fo: dalla scena alla piazza*, Marsilio, Venezia 1978; Claudio Meldolesi, *Su un comico in rivolta: Dario Fo, il bufalo, il bambino*, Bulzoni, Roma 1978. En général sur les tendances du théâtre italien de ces années, Marco De Marinis, *Il nuovo teatro: 1947-1970*, Bompiani, Milano 1987.

⁶ Voir Antonella Valoroso, «L'avventura scenica dell'*Orlando Furioso*», *Carte italiane* 17.1

(2001), p. 45-67 (<https://escholarship.org/uc/item/3v642463>); Iolanda Simonelli, «*Orlando Furioso* (1969). Il "travestimento per la scena" di un grande poema epico», Anna Maria Cascetta – Laura Peja (éd.), *La prova del Nove. Scritture per la scena e temi epocali nel secondo Novecento*, Vita e Pensiero, Milano 2005, p. 217-250.

⁷ Marco De Marinis, «The Theatrical Journey of Giuliano Scabia», *The Drama Review* 21.1 (1977), p. 59-74; *Idem*, *Al limite del teatro: utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni Sessanta e Settanta*, La Casa Usher, Firenze 1983, p. 31-68; Fernando Marchiori, *Il Teatro Vagante di Giuliano Scabia*, Ubublibri, Milano 2005.

⁸ Tonino Conte-Emanuele Luzzati, *Facciamo*

Encore plus radicale la ligne d'Eugenio Barba (1936-), fondateur de l'Odin Teatret (1964, Norvège-Danemark), qui à partir de 1973 développe une création nouvelle au croisement de la recherche anthropologique, appelée par lui-même «Tiers Théâtre». Il voyage au cœur des sociétés qui sont aux antipodes du marché global, et donc communautés paysannes, nomades, tribus primitives d'Amazonie, où le théâtre (qui est aussi rite et danse) se révèle l'instrument de communication le plus efficace. Ici il institue le «troc»: les spectacles de l'Odin contre ceux de leurs hôtes, pour un échange de la culture performative qui vise à montrer les affinités, dans le but d'une compréhension mutuelle.⁹

Sortir du théâtre –qu'il soit édifice ou symbole de pratiques traditionnelles– était alors un choix de rupture et de refus des modèles dominants, mais aussi une «*restauration* de pratiques», impliquant les usages de l'espace de la vie quotidienne, un nouveau regard sur la topographie en général, la découverte d'une ritualité perdue.¹⁰

Un slogan très diffusé aujourd'hui est «porter le théâtre hors du théâtre», et les performances se tiennent dans les bureaux de poste, gymnases, cimetières, églises, hôtels, cafés, tentes, ou bien encore dans les appartements. En été, loin des grands centres, le public en vacance (peut-être pas familiarisé avec le théâtre) est attiré par les festivals et les autres manifestations dont le but est la découverte des traditions populaires, des métiers anciens, de la gastronomie, des endroits peu connus: les moments théâtraux prévus dans les places, les cours, les prés, utilisent le paysage comme lieu scénique. De fait la représentation, conçue et jouée sur la scène traditionnelle, est simplement adaptée pour cette occasion alternative, et en général les résultats sont médiocres par rapport aux performances pensées de propos pour des espaces ouverts.

Notre intérêt est dirigé au phénomène de dislocation des «*théâtres dans la nature* ou *de la nature*», présent en Italie surtout pendant les deux dernières décennies. Dans ces cas-là l'immanence dans le paysage fait partie d'un projet plus vaste: réflexion sur les perspectives et les pratiques habituelles, recherche, activités éducatives.

Dans leur diversité de codes expressifs et de repères culturels, les théâtres dans la nature [...] se situent au-delà de toute idée de paysage comme lieu scénique [...] et

teatro insieme, Laterza, Roma-Bari 2001, p.xii. Voir Cristina Argenti, *Un teatro fuori dal teatro: il Teatro della Tossa dal Forte Sperone alla Diga*, De Ferrari, Genova 1999. [Toutes les citations traduites de l'italien sont faites par moi-même].

⁹ Bibliographie indicative sur Barba: Ian Watson, *Towards a Third Theatre: Eugenio Barba and the Odin Teatret*, Routledge, Abingdon-New York 1993; Josette Féral, *Mise en scène et jeu de l'acteur. Tome 2: Le corps en scène*, Éditions Jeu/Lansman, Montréal-Bruxelles 1998, p. 69-93; Jane Turner, *Eugenio Barba*, Routledge, Abingdon-New York 2004; sur les dernières performances,

Adam J. Ledger, *Odin Teatret: Theatre in a New Century*, Palgrave Macmillan, Basingstoke UK 2012. Quelques livres écrits par Eugenio Barba: *La canoa di carta*, Il Mulino, Bologna 1993; *La conquista della differenza: trentanove paesaggi teatrali*, Bulzoni, Roma 2012; *Teatro: solitudine, mestiere e rivolta*, Edizioni di Pagina, Bari 2014; avec Tony D'Urso, *Viaggi con l'Odin Teatret*, Ubulibri, Milano 2000.

¹⁰ Raimondo Guarino, *Teatri, luoghi, città*, Officina, Roma 2008, p. 8. Voir aussi Elinor Fuchs – Una Chaudhuri, *Land/Scape/Theater*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 2002.

visent au profond sondage sensoriel et éthique du *dehors*, à la quête d'une relation poétique de réciprocité avec le lieu.¹¹

À la lumière des recherches sur les réalités performatives menées d'une perspective philosophique-géographique (voir Guarino et Gandolfi), on peut remarquer deux finalités principales pour le théâtre dans la nature: 1) la découverte du lieu comme espace de mémoires et d'identités oubliées – un résultat qui passe aussi par le contact et l'implication des communautés rurales ; 2) la rééducation à la perception sensorielle de l'espace à travers l'immersion dans le paysage (conçu et exploité en tant que *found space*)¹² et son exploration performative. Nous consacrons les réflexions qui suivent aux deux facteurs constitutifs de cette dynamique.

Chaque expérience du théâtre-nature est liée à une histoire différente, mais l'on peut y reconnaître des traits communs.¹³ Souvent déçus par le théâtre commercial ou simplement désireux de nouvelles expérimentations, ces artistes se retirent aux marges et défient la culture urbaine. Ils sont également animés par un profond esprit écologiste qui va de pair avec l'attention au territoire local et à la terre (contre l'homologation et la globalisation), visant à inaugurer un regard nouveau sur l'environnement.¹⁴

Il faut d'abord remarquer une importante analogie avec les pratiques spatiales du théâtre post-dramatique: en effet, une fois brisée la fracture entre scène et salle, l'événement performatif a lieu dans un espace qui n'est ni symbolique ni récréé, mais bien réel et qui continue à faire partie du *continuum* de la réalité.¹⁵ Par ailleurs, juste l'aspect du spectacle «en plein air» fait ressortir la ritualité de l'action théâtrale.

Mais c'est le rôle du spectateur qui est soumis aux plus forts changements. En premier lieu, les spectacles dans la nature exigent un cercle restreint de public, une éphémère micro-communauté qui jouira d'une convivialité oubliée et en même temps d'une dimension intime, méditative et rituelle. En deuxième lieu, souvent pour parvenir à l'espace de la *performance* le spectateur est contraint à un effort physique, par exemple il doit marcher sur des sentiers, traverser des champs ou des bois: à l'instar d'un pèlerin qui a quitté la *polis*, il découvre soi-même comme *corps*. En troisième lieu, la «scène» est tout *autour* et non plus devant lui. Le spec-

¹¹ Roberta Gandolfi, «Teatri e paesaggi: orizzonti contemporanei, fra teorie e prassi», Giulio Iacoli (éd.), *Discipline del paesaggio. Un laboratorio per le scienze umane*, Mimesis, Milano-Udine 2012, p. 217.

¹² Schechner, *Environmental Theater*, p. xxx-xxxvi.

¹³ Voir Gandolfi, «Teatri e paesaggi», p. 216-217.

¹⁴ L'expérience de la maison-laboratoire de Cenci est importante, un «village éducatif» sur les collines d'Ombrie qui, depuis 1980, suit l'exemple du Théâtre des Sources de Jerzy Grotowski (Amaranta Capelli – Franco Lorenzoni, *La nave di Penelope. Educazione, teatro, natura ed*

ecologia sociale. 20 anni di esperienze della casa-laboratorio di Cenci, Giunti, Firenze 2002). Pour d'autres notices et réflexions sur le théâtre dans la nature, voir le riche Dossier du Département de Lettres, Arts, Histoire et Société de l'Université de Parma, *Ricerche di S/Confine. Dossier 1: Agire il paesaggio. Teatri, pensieri, politiche del «luogo»* (2013), <http://www.ricerchedisconfine.info/dossier-1/index.htm> (dorénavant: *S/Confine*), et en particulier Roberta Gandolfi, «Dilatare la presenza del vivente: etiche ed estetiche dell'azione teatrale», p. 69-78.

¹⁵ Gandolfi, «Teatri e paesaggi», p. 215.

tateur donc, plongé dans la nature-scène, est sollicité à une expérimentation multisensorielle de l'espace.

Quant à la préparation des acteurs, elle se différencie par rapport à celle de leurs collègues des théâtres traditionnels. De fait, l'interprète en plein air doit être en état de gérer l'«attention diffusée» des spectateurs et de rivaliser avec les autres présences du paysage, donc il doit avoir pleine connaissance du terrain, de la lumière et de l'acoustique, pour qu'ils soient ses alliés.¹⁶ Évidemment il est nécessaire qu'il sache bien maîtriser l'espace-nature autant que son corps: il doit apprendre à dominer son pas, habituer les yeux à une vision plus profonde et les oreilles à ouïr d'une façon nouvelle. Ainsi plongé *dans* le monde *réel*, l'acteur parviendra-t-il à connaître l'espace et surtout à avoir conscience qu'il est un «*corps-dans-l'espace*».

Face à lui, le spectateur vit une situation contraire. Il a accepté l'invitation au spectacle en plein air et, se confiant aux artistes, s'enfonce avec eux dans une nature inconnue. Son premier sentiment est un total dépaysement, particulièrement aigu dans le monde mystérieux des bois. En fait, pour le citoyen d'aujourd'hui «aller dans les forêts signifie accepter le risque (et la joie) de l'a-temporalité: il entre dans un milieu qui soudainement étourdit sa mémoire, donne le vertige, induit un fort sens d'irréalité, suspend le temps historique».¹⁷ En quelque sorte, le chemin dans la forêt est un «retour» aux origines, celles du théâtre et du dionysiaque (les Bacchantes célébraient leurs rites dans les futaies du mont Cithéron), et celles de la société civile qui connut son début dans les clairières.¹⁸ Il n'est pas étonnant enfin que ce vertige de l'ancestral se couple au frisson du sacré et de la ritualité.

Somme toute, dans l'espace-*autre* de la forêt, où les catégories sociales, politiques et culturelles sont effacées, le spectateur devient l'ex-citoyen: il n'est qu'un corps en mouvement ou encore un «sujet paysagistique», tout innervé par de nouvelles sensations, tandis que son expérience cinétique va de pair avec la découverte synesthésique du monde.¹⁹

La remise en question de la dimension spatiale convoque aussi une modification de l'horizon d'attente du spectateur. Puisqu'il traverse la scène-nature, il devient un personnage, à la quête de l'événement théâtral qui «vient à lui». Il attend l'action déployée d'un moment à l'autre autour de lui et les soudaines apparitions des acteurs sont vécues en tant que rencontres avec les esprits de la forêt²⁰ qui arrivent à narrer le lieu. C'est alors que les rôles peuvent s'inverser:

J'étais comme un cowboy traversant les territoires des Indiens, qui étaient les acteurs: ils pouvaient apparaître d'un moment à l'autre, ils avaient le plein contrôle du

¹⁶ Sista Bramini, «La vocazione teatrale del paesaggio», Capelli – Lorenzoni, *La nave*, p. 43.

¹⁷ Franco Acquaviva, «Tra sonno e spettacolo: qualche ipotesi per la veglia», *S/Confine*, p. 13.

¹⁸ Robert Pogue Harrison, *Forests: The Shadow of Civilization*, University of Chicago Press, Chicago-London 1992.

¹⁹ Roberta Messori, «Attraverso il paesaggio. Naturalità del teatro e teatralità della natura», *S/Confine*, p. 156 et p. 158.

²⁰ Enzo Cecchi, «I luoghi di Piccolo Parallelo», *ibid.*, p. 37.

lieu car ils le connaissaient parfaitement, ils savaient ce que j'ignorais. Tout à coup... je me suis aperçu que quelqu'un me regardait: c'était eux, peut-être. J'étais moi, le spectateur, à être regardé par ceux que j'aurais dû moi-même regarder... Ça m'a donné l'impression d'être le protagoniste.²¹

Conjointement à une nouvelle éducation à la sensorialité (vision, ouïe, odorat), le théâtre dans la nature vise à approfondir les valeurs de la *relation*, de la participation, ou bien de la ritualité d'agir en commun: faire du théâtre est surtout *faire ensemble* (les recettes traditionnelles, les feux dans les campagnes, etc.).²² Point de repère pour cette idée de convivialité reconstituée est la dimension *narrative* de l'espace, qui se traduit dans la restauration mémorielle et identitaire de la vie rurale.²³

Quant aux dimensions de la réalité et de la fiction, on devra admettre que le monde dramatique du «comme si» (les histoires narrées), quand il est «joué» dans la nature, acquiert une puissance expressive très efficace. La nature n'est pas une simple toile de fond, mais le moteur des actions et des sensations. Donc dans la forêt par exemple l'*histoire* fictive est une «émanation» de la réalité qui entoure le spectateur, une «épiphaneia» apte à révéler les noyaux de signification déjà présents dans le réel. Paradoxalement, «la réalité nécessite la fiction pour être révélée pour ce qu'elle est»:²⁴ la nature et le monde mystérieux des sens est toujours là, mais seulement grâce à ces expériences théâtrales le spectateur arrive à les découvrir et à les déchiffrer.

Partie II

Porter la nature et les animaux sur la scène

Notre argumentation vise à explorer aussi le rapport inverse, c'est-à-dire quand la nature fait son irruption sur la scène avec sa matérialité organique.

Je pense par exemple aux innovations scénographiques de Pina Bausch, qu'elle a ainsi expliquées dans son discours donné à l'occasion de l'attribution du titre de Docteur *honoris causa* à l'Université de Bologna (25 novembre 1999):

Terre, eau, feuilles ou pierres sur la scène activent une expérience sensorielle toute particulière, car elles nous obligent à modifier nos mouvements, et de même elles produisent des odeurs. Et encore, la terre colle à la peau, l'eau pénètre les vêtements, les alourdit et cause des rumeurs... Si l'on porte à l'intérieur d'un théâtre des fragments de la réalité qui nous entoure habituellement hors du théâtre, notre regard alors changera: soudainement, les choses qu'on croyait bien connaître, s'offrent à nos yeux d'une façon inattendue et nouvelle, comme si c'était la première fois. Les matériaux de la nature que nous exploitons sur la scène [...] nous invitent à regarder le monde d'une façon tout à fait différente: ils exigent un engagement sen-

²¹ Sista Bramini, «L'erranza in OThiasos Teatro-Natura: pratiche del camminare», *ibid.*, p. 31.

²² Stefano Pasquini – Paola Berselli, «Il teatro originario delle Ariette», *ibid.*, p. 43-51.

²³ C'est le cas du «théâtre d'étable», voir Renato Palazzi, «A teatro con gli asini», *Il Sole24ore*, 03.02.2013.

²⁴ Messori, «Attraverso il paesaggio», p. 156.

soriel et c'est là que nous cessons de penser, pour commencer au contraire à *sentir* et *percevoir*.²⁵

D'un côté les danseurs de Pina découvrent leur *corporéité* et doivent mesurer leurs mouvements ; d'un autre côté le spectateur assiste à des figurations élégantes et inattendues, où le corps devient «complice» avec l'élément naturel, et vice versa la terre, les fleurs, l'eau, «dansent» sur scène en formes et aspects inusités.

La présence apparemment anormale de la matière organique-en-scène renverse souvent son aspect réaliste dans une syntaxe théâtrale symbolique, comme c'est le cas des spectacles du lituanien Eimuntas Nekrošius, notamment pour ses interprétations tirées de Shakespeare. Il réduit le complexe monde du Barde à des moments essentiels, mais dilatés pour mieux explorer toutes leurs facettes, et souvent il compose sur scène un tissu d'images archétypiques d'extrême puissance expressive, par le moyen des éléments naturels. Son *Hamletas* (1997) paraît surgir directement des brumes nordiques. Un crachin pénétrant tombe sur la scène nue et noire, figuration d'un monde barbare, où les impulsions de l'esprit tourmenté du prince danois trouvent une traduction visuelle et aussi symbolique grâce aux éléments : Hamlet reçoit de son père le poignard enchâssé dans un bloc de glace (le «gel» et l'inertie du deuil), qui fondra ensuite dans l'incandescence de vraies flammes, le feu de la vengeance.²⁶

Si le réalisme «matérique» des éléments est prêt à se transformer en *signe* théâtral par sa même présence sur la scène, quand au contraire sur le plateau c'est un animal à faire son apparition, la question devient plus complexe. Une coexistence entre animaux et théâtre est-elle possible?

Sur ce point-là va s'adresser notre réflexion, que j'aimerais introduire en évoquant quelques incisives observations de Luigi Pirandello. Dans sa nouvelle *Il pistrello* (1920, *La chauve-souris*)²⁷ l'écrivain sicilien a imaginé une situation paradoxale. Le cadre narratif est le suivant : une troupe d'acteurs travaillent pour la répétition générale d'une comédie au théâtre Arena Nazionale de Rome. Il y a quelque temps, chaque soir une chauve-souris, entrée d'une fente du toit, voltige sur la scène. La protagoniste en est terrorisée, mais on ne peut pas faire arrêter la production. Le soir de la première, le public, mécontent de la pièce, qui est assez médiocre, change de disposition quand l'actrice jette un cri aigu et s'évanouit. Transporté d'enthousiasme, le public, qui n'avait pas vu la petite chauve-souris, applaudit chaleureusement, croyant que l'évanouissement soit partie du jeu de l'actrice. Cet événement accidentel

²⁵ Pina Bausch, *Dance, dance, otherwise we are lost. Lectio magistralis*, Daniela Basso (éd.), *Verso di me*, Feltrinelli, Milano 2012, p. 23.

²⁶ Voir Marvin Carlson, «Performance Review: Hamletas' Nekrošius», *Theatre Journal* 50.2 (1998), p. 233-234; Birgit Beumers, «Erosion Through Time: the Rest is not Silence. The Lithuanian *Hamlet* of Eimuntas Nekrošius», *Theatre Forum* 14 (1999), p. 68-74; Bruno Roberti,

«L'*Amleto* secondo Nekrošius: o la materia immaginata», Valentina Valentini (éd.), *Eimuntas Nekrošius*, Rubbettino, Soveria Mannelli 1999, p. 153-164. En général, Ludvika Popenhagen, *Nekrošius and Lithuanian theatre*, Peter Lang, New York 1999; Kalina Stefanova, *Eastern European Theatre After the Iron Curtain*, Overseas Publishers Association, Amsterdam 2000.

²⁷ Luigi Pirandello, *Novelle per un anno*, vol. 1,

au lieu d'effacer, comme il était à prévoir, la fiction, s'était prodigieusement inséré dans la comédie et l'effet avait transmis, dans l'illusion du public, l'évidence d'une prodigieuse vérité.²⁸

Pirandello donc imagine que l'irruption accidentelle de l'animal sur scène puisse, paradoxalement, renforcer la fiction: la nature peut devenir (malgré elle) complice de l'action théâtrale.

Si Pirandello nous a introduit à la question, il reste d'examiner les enjeux d'une présence planifiée des animaux sur scène – ce qui n'est pas simple à diriger. Un exemple classique à citer est le curieux épisode en marge de la mise en scène triomphale du *Rinaldo* de Händel au Queen's Theatre de Haymarket de Londres (le 24 février 1711), décrit par Joseph Addison, directeur avec Richard Steele du journal *The Spectator*. Au-delà des merveilles scénographiques, le public fut impressionné par un événement inattendu: tandis que les flûtes cachées derrière la scène accordaient le célèbre air d'Almirena «Augelletti che cantate», évoquant les petits oiseaux d'un *locus amœnus*, tout à coup des oiseaux *vrais* furent livrés dans le théâtre. Le vol réel devait intensifier l'atmosphère dramatique et créer l'illusion que la douceur du chant d'Almirena puisse dépasser les contours scéniques et attirer la réalité à l'intérieur du théâtre. Mais le court-circuit des niveaux (réel/illusion), activé par la présence *vivante* des animaux, inattendue, fait distraire le public, qui prend conscience que ce qui arrive sur scène (la musique des instruments imitant les oiseaux) est fictionnel et faux, par rapport à la vérité des moineaux. Addison conclut: «[...] Shadows and Realities ought not to be mix'd together in the same Piece».²⁹

Si au XVIII^e siècle l'irruption de la «naturalité animale» (à vrai dire mal gérée) provoquait l'hilarité,³⁰ au contraire les arts contemporains cherchent le contact et la fusion d'ombres et de réalité, et non seulement en raison du paradoxe «pirandellien» (c'est-à-dire la nature qui vient au secours de la fiction).

Les savants et les philosophes s'interrogent sur les raisons et les modalités de cette prolifération.³¹ Tout d'abord il faut signaler dans ces expérimentations l'effort de dépasser la nette distinction humain/animal, qui était typique de l'anthro-

Mondadori, Milano ¹¹1978, p. 236-244 (recueil *Lo scialle nero*, 1922).

²⁸ Pirandello, *Novelle*, p. 244. Conclusion: succès de la comédie, mais son auteur, ayant pleine conscience qu'il n'était pas possible une répétition contrôlée (sortie de la chauve-souris et donc faiblesse de l'actrice), décida de retirer sa pièce.

²⁹ Joseph Addison, *The Spectator*, vol. 1, n. 5 (Tuesday March 6 1711), p. 27: <http://www.gutenberg.org/files/12030/12030-h/12030-h/SV1/Spectator1.html>.

³⁰ L'exergue de la critique d'Addison est tiré de l'*Ars Poetica* d'Horace: «Spectatum amissi

risum teneatis?» (Pourriez-vous vous empêcher de rire à la vue d'un tel spectacle?).

³¹ Dans le croisement des disciplines, les Animal Studies ont connu récemment un rapide développement. Très actif l'Oxford Centre for Animal Ethics (<http://www.oxfordanimaethics.com/home/>), qui publie la revue «The Journal of Animal Ethics», mais le débat se déploie sur beaucoup d'autres revues, par exemple: «Between the Species. An Online Journal for the Study of Philosophy and Animals» (<http://digitalcommons.calpoly.edu/bts/>); «Les Cahiers antispécistes» (<http://www.cahiers-antispécistes.org/>); «Society & Animals. Journal of Human-Animal Studies»

pocentrisme classique: face à l'énigme animale, l'homme cherche à lire sa propre condition.³² À vrai dire, zoologie, biologie et neurosciences montrent la labilité des paramètres de différenciation: par exemple, des éléments qui auparavant étaient privilèges exclusifs de l'homme (communauté organisée, intelligence et langage), ont été découverts comme propriétés des animaux aussi.³³ Inversement, l'histoire continue à révéler les «bestialités» des humains. Le sentiment qui s'impose c'est de franchir la dichotomie homme/animal, pour tracer des nouveaux chemins par le moyen d'idées, langages et pratiques renouvelés.³⁴ D'ailleurs l'art a par définition la capacité de dégonder les catégories établies et de briser les certitudes et en particulier le théâtre est capable de montrer les interactions, les hybridismes, les communications inusitées entre les deux mondes, en proposant des solutions qui dérangent le public et l'obligent à adopter un nouveau regard.

La présence d'animaux vivants ou morts lors de la représentation, pose des problèmes éthiques: l'art est-elle «coupable» si elle emploie des animaux, et quelles doivent être les limitations ? Pour aborder cette question complexe, on va considérer le cas choquant de la mort d'un animal sur scène.³⁵

2.1 *La mort animale*

Parfois on a vu sur le plateau des *cadavres* d'animaux (par exemple dans les performances de Jan Fabre): l'événement de la mort précède la performance, donc il s'agit d'un «recyclage» artistique qui en général ne pose pas de gros problèmes d'ordre moral. Plus compliquées sont les deux situations suivantes. 1) Les animaux tués *par* l'œuvre, c'est-à-dire quand ils trouvent la mort pendant la durée de la

(<http://www.brill.com/society-animals>); «Journal for Critical Animal Studies» (<http://www.criticalanimalstudies.org/>); «Tierstudien» (<http://www.neofelis-verlag.de/animal-studien/tierstudien/>); «Asinus Novus. Rivista online di filosofia e antispecismo» (asinusnovus.net); «Animal Studies. Rivista italiana di antispecismo». La bibliographie au sujet est très riche. Sur les enjeux éthiques, à titre d'exemple: Tom Beauchamp – R. G. Frey, *The Oxford Handbook of Animal Ethics*, Oxford University Press, Oxford 2011; Klaus Petrus – Markus Wild, *Animal Mind & Animal Ethics: connecting two separate Fields*, Transcript Verlag, Bielefeld 2013. Pour l'aspect performatif: Alan Read, «On Animals», *Performance Research*, 5.2 (2000); Nicholas Ridout, «Animal Labour in the Theatrical Economy», *Theatre Research International*, 29.1 (2004), p. 57-65; Stéphanie Nuttig, «L'animal au théâtre ou la mise en jeu d'une altérité radicale», *L'Annuaire théâtral: Revue québécoise d'études théâtrales*, 50 (2011), p. 155-169; Lisa Jevbratt, «Interspezies-Kollaboration: Kunstmachen mit nicht-menschlichen Tieren», *Tierstudien* 1 (2012), p. 105-121; Maximilian Haas,

«Report über ein Tier auf der Bühne: der Esel Balthazar», *ibid.*, p. 122-138; Albert Gier, «Was macht der Hund in *Elektra*? Lebende Tiere auf der Opernbühne», Ulrich Miorita – Dina De Rentii, *Animalia in fabula: Interdisziplinäre Gedanken über das Tier in der Sprache, Literatur und Kultur*, University of Bamberg Press, Bamberg 2013, p. 233-246; Lourdes Orozco, *Theatre and Animals*, Palgrave Macmillan, Basingstoke UK 2013; Una Chaudhuri – Holly Hughes, *Animal Acts: Performing Species Today*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2014.

³² Marion Duquerroy, «Cas d'espèce. De la figure animale dans les pratiques contemporaines», Introduction au Séminaire doctoral, Musée de la Chasse et de la Nature – HiCSa Paris Sorbonne, décembre 2011- mars 2012, <http://ed-histart.univ-paris1.fr/page.php?r=59&id=110&lang=fr>.

³³ Matthew Calarco, *Zoografie: la questione dell'animale da Heidegger a Derrida* (2008), trad. Massimo Filippi – Filippo Trasatti, Mimesis, Milano-Udine 2012, p. 153.

³⁴ *Ibidem*, p. 9, p. 157.

³⁵ J'appliquerai les catégories envisagées par

performance et leur décès est utilisé comme «gage artistique»: dans ce cas-là la condamnation d'immoralité est presque unanime, même si l'indignation est spécifique (plus forte pour le chien et presque nulle pour les mouches). 2) Finalement, le cas le plus disputé, l'animal tué *pour* l'œuvre. Sa mort était déjà fixée et prévue dans le cycle industriel de la production alimentaire et le moment artistique ne fait que dévoiler ces processus organisés de la mort qui sont normalement cachés aux yeux des consommateurs («on voit l'animal avant, la viande après, mais pas l'acte lui-même»).³⁶ C'est alors que la problématisation éthique éclate, mais par ailleurs

l'art révèle une souffrance déjà existante [...] diminue la mise à distance, permettant ainsi au souci éthique de se développer [...] pour amener le public, le consommateur, le citoyen, à réfléchir sur ce qui autorise l'homme à tuer un animal.³⁷

Une fois ce cadre posé, je voudrais examiner deux épisodes particuliers.

Il faut d'abord préciser que le Code Pénal italien condamne le mauvais traitement des animaux (arrêt et peines pécuniaires) et chaque municipalité règle leur présence dans les manifestations publiques (contrôles, permis, visites vétérinaires, etc.).³⁸ Toutefois l'horizon est bien plus complexe et il est possible que des situations conformes au droit déclenchent des débats éthiques si vifs que les autorités sont obligées à des mesures extraordinaires.

C'est le cas de *Accidens - Matar para comer* de Rodrigo García, une performance qui en Italie (2005-2006) avait provoqué des grandes réactions:³⁹ sur la scène on voit un acteur qui arrache de l'aquarium un gros homard vivant, l'accroche à un crochet suspendu au plafond et installe sur son corps un petit microphone qui prétend amplifier les battements du cœur. Ensuite il découpe le crustacé et procède à la cuisson, pour le manger enfin grillé. Tout cela bien à la vue du public.

À Milan (Teatro i, mars 2007), les jours qui précèdent le spectacle, l'affaire explose: les défenseurs des animaux citent les articles du Code Pénal sur l'abattage et la torture en public des animaux; les autorités décident alors la prohibition et la censure préventive, mais le régisseur du théâtre milanais Renzo Martinelli et l'auteur argentin désobéissent et font le choix courageux de la représentation, uniquement pour un soir. Au sein du débat médiatique,⁴⁰ les «moralistes» (il est in-

Jean-Baptiste Jeangène Vilmer, «Animaux dans l'art contemporain: la question éthique», *Jeu: revue de théâtre*, 130.1 (2009), p. 40-47, <http://id.erudit.org/iderudit/1299ac>.

³⁶ *Ibid.*, p. 43.

³⁷ *Ibid.*, p. 43, p. 46-47.

³⁸ Par exemple le théâtre La Scala à Milan interdit l'emploi d'animaux vivants (chiens, chevaux, ânes) et les raisons sont évidentes: ils souffrent de stress pour le voyage, le milieu étrange, les étroits couloirs, l'excès de bruit et de lumière.

³⁹ Catania 2005, Torino et Prato 2006. Sur García, voir par exemple Lourdes Orozco, «Rodrigo García and La Carnicería Teatro: from the

Collective to the Director», Maria M. Delgado – Dan Rebellato, *Contemporary European Theatre Directors*, Routledge, Abingdon-New York 2010, p. 299-316.

⁴⁰ Par exemple: Livia Grossi, «Uccidere per mangiare: García porta in scena l'astice», *Corriere della Sera*, 12.03.2007; Giovanna Crisafulli, «Thriller in cucina», *la Repubblica*, 13.03.2007; Oliviero Ponte di Pino, «La mia solidarietà all'astice», *ateatro* 107.22, 23.03.2007, <http://www.trax.it/olivieropdp/mostranotizie2.asp?num=107&ord=22>. Michel Vaïs a vu le spectacle à Wrocław en mars 2009: «Ah, l'AnimAl !», *Jeu: revue de théâtre*,

juste de tuer des animaux au théâtre) s'opposent aux «esthètes» (il est injuste de censurer une forme de communication artistique qui pose une question).⁴¹ García prend part aux discussions, proteste contre l'interdiction de son œuvre et clarifie ses intentions: la performance culinaire où la mort de l'animal est montrée en direct, vise à réveiller et à sensibiliser les consciences. De fait, le crustacé était voué au riche menu d'un restaurant à la mode, donc García n'a fait que le tuer *pour la scène*, en exhibant sa mort prévue dans un espace *autre*. De cette façon, la performance n'est pas la torture d'un animal, mais au contraire un moment de «dignité» pour le homard, arraché de son anonymat comestible et devenu sur les planches le vrai héros et le *focus* de l'attention.

García a été critiqué aussi parce qu'il aurait «oublié» les règles du dispositif théâtral, qui est un jeu de fiction: au lieu de représenter et jouer la réalité, il l'a *reproduite* telle qu'elle est, et encore plus, il l'a chargée d'un réalisme à l'excès (lumières, microphone).⁴² Le spectateur est choqué parce qu'il voit la *réalité*: paradoxalement l'objet *en-scène* devient *ob-scène* et censurable, puisque réel et exhibé:⁴³ tout est permis hors-scène, il suffit qu'on ne le voie pas, «et alors le vrai spectacle devient l'hypocrisie».⁴⁴

Ces réactions vivaces à cause d'une mort *pour la scène* ont évoqué un autre débat et scandale éclaté autour de la tragédie en vers *Genet à Tangeri*, des Magazzini Criminali, troupe italienne de l'avant-garde (à l'occasion du Festival di Santarcangelo di Romagna, juillet 1985). L'épisode, exemple des attitudes répréhensibles d'une certaine partie de la critique théâtrale, mérite l'attention.

La performance eut lieu en face d'un public d'élite (critiques, journalistes, hommes de théâtre) qui suivait les actions dans les sections de l'abattoir municipal de Riccione, jusqu'à la salle appelée «champ de mort». Là, tandis que le personnage-Genet évoquait le carnage de Sabra et Chatila (16.09.1982), les techniciens de l'abattoir, les ouvriers et un vétérinaire exerçaient leur travail quotidien, décalé pour le soir, et abattaient un cheval de boucherie. Les mois suivants la presse gonfla l'affaire et se produisit un vrai lynchage médiatique. Des journalistes à l'affût de *scoops* sensationnels disséminèrent des faux renseignements, comme les suivants: un cheval massacré *par les acteurs*, vivisection au théâtre, la mort-spectacle, *les coulisses* souillées de sang...⁴⁵

132.3 (2009), p. 134-137, <http://id.erudit.org/iderudit/62938ac>.

⁴¹ García (*il Manifesto*, 16.03.2007) invite le public à réagir contre l'interdiction du spectacle: «Cette Italie catholique m'empêche de mettre en scène ma *performance*. C'est parce qu'il y a un homard vivant. Parce qu'on voit son agonie, mais dans un milieu différent de la poissonnerie. La prohibition vient de la part des juges aux chaussures et serviettes en cuir [...]. Face à cette grande hypocrisie et violence, heureusement existent encore des lieux nommés théâtres qui s'offrent

à la ville comme espaces ou forêts de résistance poétique, en absolue utopie ».

⁴² Philippe Cohen, *Marianne*, 23 octobre 2007 (tiré de Rosaline Deslauriers, «Quand l'acteur et l'animal se rencontrent: partage du plateau ou expérience de l'excès?», *Jeu : revue de théâtre*, 130.1, 2009, <http://id.erudit.org/iderudit/1300ac>, p. 49).

⁴³ Stefano Bartezzaghi, «Salvate l'astice (ma solo a teatro) », *la Repubblica*, 16.03.2007.

⁴⁴ Gianfranco Capitta, «Se l'astice muore due volte», *il Manifesto*, 16.03.2007.

⁴⁵ Bruce Wilshire («The Concept of the Para-

La solidarité aux acteurs fut modeste et de plus, d'importants journalistes et intellectuels (même Dario Fo), qui n'étaient pas présents à la mise en scène, crurent au tourbillon des faussetés, et condamnèrent l'activité de recherche du groupe, qui souffrit de graves conséquences et limitations.⁴⁶

À la différence de García, qui choque le public *au théâtre*, les Magazzini Criminali avaient choisi un espace *autre*, l'abattoir qui, envahi par la performance, devint «théâtre», sans que la réalité y soit chassée. De fait, dans le *continuum* du carnage animal, s'inséra l'œuvre qui *parlait* de la mort humaine (les victimes innocentes de Sabra et Chatila). La mort réelle du cheval, expérimentée directement par le public (rumeur, odeur, vision), aurait dû fonctionner d'une manière complémentaire à la tragédie du *logos*. Toutefois le travail de l'abattoir est une pratique *réelle*, «nécessaire» et au profit du bien public, tandis que le récit décrit la violence «bestiale» et gratuite de l'homme contre l'homme. Cette contiguïté explosive des deux dimensions ne fut pas aperçue ni appréciée et seulement la boucherie animale fut jugée féroce et condamnable, en tant que mort *par l'œuvre*. Le choix de cette performance fut courageux, malgré peut-être quelques faiblesses, puisque la vision de la mort réelle arriva à déborder l'illusion théâtrale:

La puissance du spectacle de la mort violente (le cheval était tué avec un coup de pistolet et ensuite écorché et découpé tout près du public) était si forte qu'effaçait la performance des acteurs: parmi les deux niveaux (la réalité d'une action achevée d'habitude sans spectateurs et l'artificiel de la performance en présence du public) se produisait une sorte de glissement: l'action réelle de l'abattage était prise pour une action effectuée par un acteur, ayant comme but le spectacle.⁴⁷

2.2 Animaux vivants entre nature et signe: Societàs Raffaello Sanzio

Lorsque, inversement, la scène est habitée par des animaux *vivants*, il s'agit d'un événement totalement *inattendu* pour le spectateur, qui arrive au théâtre pour voir les qualités et les habilités corporelles et rhétoriques des acteurs-hommes. Du reste, le théâtre n'est pas un cirque.

Comme souligné par Erika Fischer-Lichte, quand l'animal est sur scène,⁴⁸ il s'agit d'un acte subversif:

theatrical», *TDR: The Drama Review*, 34.4, 1990, p. 169-178) inclut cette performance parmi les exemples (négatifs) de situations «parathéâtrales» et semble croire aux fausses notices diffusées par la presse. Pour une reconstruction documentée de la méprisable affaire journalistique, voir Ferdinando Taviani, «Macello ovvero La mossa del cavallo. Come i media creano uno scandalo», Oliviero Ponte di Pino (éd.), *il Patalogo nove. Annuario 1986 dello spettacolo. Teatro*, Ubulibri, Milano 1986, p. 217-223.

⁴⁶ À propos des réactions des Magazzini Criminali: deux mois après la mise en scène, ils exprimèrent leur déception pour le public incapable de

comprendre les liens entre réalité symbolique et extra-artistique (Taviani, «Macello», p.222). Cinq ans après, Sandro Lombardi, acteur et co-fondateur du groupe, interpréta le scandale d'une perspective socio-anthropologique: il s'agit d'une réaction excessive d'une Italie bourgeoise et moderne qui refusait son propre passé rural (et l'habitude par exemple au sang): interview à Pier Vittorio Tondelli, *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni ottanta*, Bompiani, Milano 1990, p. 241.

⁴⁷ Valentina Valentini, *Mondi, corpi, materie: teatri del secondo Novecento*, Bruno Mondadori, Milano 2007, p. 83.

⁴⁸ Je pense ici aux animaux de moyenne-grande

reality invades into fiction, chance enters into order, nature into culture. When an animal appears onstage, it invokes a moment of crisis – similar to hurricanes and floods – in which everything is put into question and human order threatens to be submerged by nature.⁴⁹

On a l'impression que l'animal est monté sur le plateau contre sa volonté, arraché de son environnement naturel et surtout il nous apparaît hors-lieu: il ne sait pas quoi faire, il est incapable d'une performance-récitation et pourtant attire notre regard. Le vif écart entre ontologie et fiction est bouleversant, puisque sur les planches il n'y a pas un objet (à valeur symbolique) mais un être *vivant*, et ce *réalisme* à l'intérieur du dispositif théâtral induit une tension due à l'imprévisibilité des impulsions de l'animal.⁵⁰

Excès et désordre sont les deux mots-clefs pour décrire cette typologie d'expérimentations troublantes et pour seul exemple de cet aspect, je citerai la mésaventure arrivée à Jan Fabre, invité à Milan (27 mai-1er juin 2014) pour la mise en scène de ses spectacles-manifesto *The power of theatrical madness* (1982) et *This is theatre like it was to be expected and foreseen* (1984). Étant donné que quelques tortues traversaient la scène, la carapace chargée d'une bougie allumée, les défenseurs des animaux et un fonctionnaire municipal ont porté plainte contre le théâtre et Fabre, sous prétexte de mauvais traitement des animaux;⁵¹ le *mailbombing* et les réclamations étaient si virulents qu'il a été nécessaire de substituer les tortues à d'autres artifices techniques. Fabre a ainsi exprimé sa déception: «Malheureusement, de cette façon l'idée du chaos et de l'anarchie sera perdue».⁵²

Une autre raison qui explique la présence d'animaux vivants sur la scène contemporaine, est l'exhibition de leur matérialité.

The animal being as opposed to the human being is presented as a raw mass from which no meaning, no history and no politics can be developed. It promises an escape from the theatrical system that is the system of representation *par excellence*. It really is an animal, it is not pretending or representing anything or anyone; it is what it is, and it does what it does, and it means nothing by it. Animals only 'mean'

taille, parce que l'empathie qu'ils provoquent dans le spectateur est sûrement majeure. Parmi les exceptions, je réfère: la passion entomologique de Jan Fabre (voir Stefan Hertmans, *L'Ange de la métamorphose. Sur l'œuvre de Jan Fabre*, L'Arche, Paris 2003; Germano Celant, *Jan Fabre. Arti & Insetti & Teatro*, Costa & Nolan, Genova 1994); dans la performance *Heuschrecken* (2009) du collectif allemand Rimini Protokoll, le plateau était occupé par un très grand vivarium, habité de milliers de sauterelles.

⁴⁹ Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance. A new aesthetics*, Routledge, Abingdon-New York 2008, p. 106.

⁵⁰ Lourdes Orozco, «“Never Work with Children

and Animals”»: Risk, Mistake and the Real in Performance », *Performance Research* 15.2 (2010), p. 80-85. Sur le caractère d'insaisissabilité et imprévisibilité de l'animal, voir aussi Fischer-Lichte, p. 106.

⁵¹ Voir Paola D'Amico, «Candele accese sulle tartarughe. Proteste contro la pièce di Fabre», *Corriere della Sera*, 24.05.2014; Fulvio Cerutti, «Jan Fabre al Piccolo ma senza animali», *la Stampa*, 25.05.2014.

⁵² Jan Fabre à Sara Chiappori, «Il teatro è arte totale col genio di Jan Fabre», *la Repubblica*, 27.05.2014. Sur Fabre, voir aussi: Janez Janša (Emil Hrvatin), *Jan Fabre. La Discipline du chaos, le chaos de la discipline*, Armand Colin, Paris

on stage when their 'natural' behaviours, whether trained or untrained, are framed within human contexts in which they become meaningful.⁵³

À la suite de cette affirmation de Ridout, je voudrais ici présenter l'emploi des animaux par le groupe italien Societas Raffaello Sanzio (SRS) de Romeo et Claudia Castellucci, à l'aide de documents (déclarations des directeurs, critiques) et quelques exemples.

À travers sa recherche «iconoclaste»⁵⁴ visant à déconstruire et ébranler les formes et les images traditionnellement associées à l'art théâtral, la SRS étonne le public avec des éléments scénographiques surprenants, ou des présences inusitées et donc déstabilisantes: enfants, handicapés et surtout animaux. Dès les premières productions, pythons, chèvres, brebis, chevaux, singes, constituent un zoo de présences perturbantes, vrais détonateurs de signification. Mais qu'est-ce qu'ils font sur la scène? À propos de *Orestea (una commedia organica?*, 1995), Romeo Castellucci a déclaré que les singes-Érinnyes, animaux sauvages et pas apprivoisés, «sont convoqués sur le plateau pour être ce qu'ils sont. Ils ne sont obligés à rien faire, justement parce que leur élément est le désordre».⁵⁵ Donc l'animal porte le *chaos*, et sa naturalité est nécessaire pour créer des dynamiques inusitées.

Le théâtre pour la SRS est une tension névralgique⁵⁶ et un art charnel, une recherche organique, un «pèlerinage dans la matière» dont les éléments sont les unités minimales du communicable.⁵⁷ En ferme opposition à la *mimesis*, il ne s'agit plus de «reproduire, mais de refaire le monde» avec les éléments mêmes du monde.⁵⁸ Certes, la présence animale se réfère à cette recherche de matérialité⁵⁹, mais la question est plus profonde.

Dans une remarque très connue, Castellucci affirme que la tragédie occidentale a imposé l'auteur et l'écriture, en même temps qu'elle a banni l'animal:

the polemical gesture which we are making as regards Attic tragedy is to take a step backwards by returning the animal to the stage [...] to see an animal on stage, means to move towards the theological and critical roots of the theatre.⁶⁰

1994. Sur l'usage des animaux: Marvin Carlson, «"I Am Not an Animal": Jan Fabre's Parrots and Guinea Pigs», *TDR: The Drama Review* 51.1 (2007), p. 166-169.

⁵³ Ridout, «Animal Labour», p. 60.

⁵⁴ Romeo Castellucci – Chiara Guidi – Claudia Castellucci, *Epoepa della polvere. Il teatro della Societas Raffaello Sanzio 1992-1999*, Ubulibri, Milano 2001, p. 288-292 (dorénavant: *Epoepa*).

⁵⁵ Oliviero Ponte di Pino, «L'attore nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Uomo, dio, animale (con frammenti da una conversazione con Romeo Castellucci)», Franco Quadri (éd.), *Il Patalogo diciotto. Annuario 1995 dello spettacolo. Teatro*, Ubulibri, Milano 1996, p. 154. Romeo Castellucci signale aussi: «they [=the animals] don't

have a task of a function, so there is nothing to rehearse. They don't have to be tamed, because they are what they are», Claudia Castellucci – Romeo Castellucci – Chiara Guidi – Joe Kelleher – Nicholas Ridout, *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio*, Routledge, Abingdon-New York, 2008, p. 238-239 (dorénavant: *The Theatre*).

⁵⁶ Annalisa Sacchi, «"L'estetica è tutto". Conversazione con Romeo Castellucci», *Biblioteca Teatrale*, 91-92 (2009), p. 129.

⁵⁷ *Epoepa*, p. 270-271.

⁵⁸ *Epoepa*, p. 288.

⁵⁹ Romeo Castellucci: «every animal brings back to the spectator a consciousness of the material», *The Theatre*, p. 209.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 15.

Afin de retourner aux racines d'un théâtre pré-tragique, l'attention renouvelée à la matière va couplée à l'*in-fanzia* (enfance, c'est-à-dire la condition de ceux qui sont hors-du-langage),⁶¹ et surtout à l'absence des sophistications de la technique. Dans cette optique alors l'animal sur la scène devient le «pédagogue»,⁶² parce que paradoxalement celui-ci est possesseur inconscient d'une «hyper-technique»: ⁶³ incapable de mentir, il se donne comme il est, dans sa naturalité. Le corps est son unique certitude, son *être-là* aliéné sur le plateau dans une froide indifférence qui est aussi la vraie beauté, sans compromis ni facticité possible (constructions sociales, philosophiques et techniques théâtrales comme geste, rhétorique et posture). Il est là, simple présence et apparition.

Si la scène contemporaine souligne souvent la nature limitrophe et l'identité basilaire entre homme et animal⁶⁴ (voir Jan Fabre), Castellucci reconnaît cette zone de proximité entre *acteur* et animal, le dernier étant le point fort de la relation. L'animal est un «héraut libérateur» qui précède et indique à l'acteur le chemin pour «éluder la fiction scénique et exposer le *soma*, c'est-à-dire le pur communicable».⁶⁵

En même temps sur la scène se met à l'œuvre le «processus de destruction de la partie consciente et rationnelle de l'*homo sapiens*, et le triomphe de sa partie bestiale»: ⁶⁶ se faire animal n'est pas un châtement, au contraire c'est préférable, car il est loin (et donc libre) de l'Histoire, de la pensée, du langage. Sur le plateau donc une dynamique inusitée renverse les rôles:

The animal operates in relation to the actor eccentrically, rendering the latter a simple piece of the stage universe. By doing so, the actor is incited by the animal to be placed out of the 'human', to become in-human or even anti-human.⁶⁷

Inséré dans un système de symbolisation visuelle puissante, l'animal vivant arrive à être un *signe* de l'altérité, de la matière, du désordre, du pré-tragique.

Quelques exemples. Le cycle des onze Épisodes de la *Tragedia Endogonia* (2002-2004) trouve son origine germinale dans le bouc-*tragos*, héros éponyme de

⁶¹ Pour la question du langage, voir Gabriella Calchi Novati, «Language under Attack: The Iconoclastic Theatre of Societas Raffaello Sanzio», *Theatre Research International*, 34.1 (2009), p. 50-65; Dimitris Tsatsoulis, *Διάλογος εικόνων. Φωτογραφία και Σονορεαλιστική Αισθητική στη Σκηνοική Γραφή της Societas Raffaello Sanzio - Conversing images. Photography and Surrealist Aesthetics on the Stage Writing of Societas Raffaello Sanzio*, édition bilingue (trad. Anna Maria Hadjistephanou), Παπαζήσης, Athènes 2011, p. 155 ff.; *Idem*, «Glossolalia sulla scena europea: un caso di transculturalismo? A margine delle esperienze di Teatro Attis e Societas Raffaello Sanzio», *Culture Teatrali*, 23 (2014), p. 119-125.

⁶² Claudia e Romeo Castellucci, *Il teatro della Societas Raffaello Sanzio. Dal teatro iconoclasta alla super-icona*, Ubulibri, Milano 1992, p. 112.

Voir aussi Eleni Papalexioy, *Όταν ο λόγος μετατρέπεται σε ύλη. Romeo Castellucci/Societas Raffaello Sanzio*, Πλέθρον, Athènes 2009, p. 54-59.

⁶³ Claudia Castellucci affirme que la technique dérive d'une relation d'obédience à quelqu'un qui me fait faire quelque chose et de plus, la technique est une sorte de prison: «Pour celui qui n'a pas de technique tout est possible; inversement, pour celui qui exerce une technique, presque tout est impossible, excepté la technique elle-même» (*Epoepa*, p. 294).

⁶⁴ Voir Annalisa Sacchi, *Il Posto del Re. Estetiche della regia teatrale nel modernismo e nel contemporaneo*, Bulzoni, Roma 2012, p. 175-185.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 179.

⁶⁶ Valentini, *Mondi, corpi*, p. 136.

⁶⁷ Tsatsoulis, *Conversing images*, p. 148.

la tragédie classique. L'Épisode A.#02 *Avignon* (2002) propose la communication viscérale du bouc, un texte-écriture qui émane de son corps-même: message pur de la matière biologique constitutive de ses fonctions vitales, composé par les lettres associées aux chaînes des acides aminés de son ADN. Transférées sur le plan spatial, ces lettres sont assemblées par le «choix» du bouc-Poète qui déambule sur ce tapis-alphabet: en qualité de dépositaire d'une sagesse ancestrale, il compose devant nos yeux sa *trag-odia*, une poésie «vivante» qui sera déclamée ensuite par ses Ambassadrices.⁶⁸ Cette recherche autour de la tragédie et du bouc-*tragos*, se prolonge dans le spectacle-concerto *Cryonic Chants. Canti e poemi oggettivi da un impassibile animale* (2004), une fusion de *optical art*, musique, *video-art*. L'archéo-langue fragmentée du bouc-Poète passe à travers le mécanisme complexe de translittération, impliquant nature biologique (les acides aminés) et énergie cinétique, et maintenant cet alphabet acquiert matérialité sonore pour devenir un chant de cris stridents, susurres et vocalises, amplifiés et filtrés par la musique électronique de Scott Gibbons. Toutefois cette *trag-odia* vivante et donc «suprêmement objective», cette nature qui se fait signe, reste pour nous insaisissable: «nous ne pouvons que participer avec nos sens à une communication que notre intellect perçoit seulement comme un amas informe de décombres».⁶⁹

Dans les spectacles de la SRS l'animal, présence ambiguë et extrêmement esthétisée (acceptable aussi par les zoophiles), est une figure déconcertante, comme par exemple pour la scène d'ouverture de l'Épisode R.#07 *Roma* (2003). Le rideau se lève: derrière une surface en plexiglas transparent, sur la scène d'un blanc éblouissant, un chimpanzé. Qu'est-ce qu'il fait? Rien de particulier: il cherche des cacahouètes tombées sous un drap de lit, il mange une banane et de temps en temps il lance un regard furtif sur le public, pour retourner ensuite à ses occupations. Le spectateur désorienté s'interroge: est-il un singe réel ou un acteur qui fait le singe? Quelle est la frontière entre ces espèces contiguës? À la chute du rideau, un panneau signale: «La dernière scène était parfaite». Il s'agissait donc d'un singe réel et la «perfection» a été possible pour deux raisons. D'un côté, la *naturalité* libre de facticité de l'animal, qui possède la «hyper-technique», n'est pas perfectible. D'un autre côté, un paradoxe: grâce à la machine théâtrale qui a créé un paysage abstrait et atemporel, ce corps vivant est devenu en scène *signe* et ce qu'on a vu, comme Ridout note-t-il, c'est: «the ape has aped itself. [...] In that aping, the ape has not just been an ape, it has done an ape. [...] The ape might be said to have reproduced itself, endogonidically. Perfect, immaculate, even».⁷⁰ Le singe devient une copie de soi-même, comme remarque Tsatsoulis.⁷¹

⁶⁸ Catherine Bouko interprète cette transposition à la lumière d'un rapport anthropomorphique, qui instrumentalise la naturalité innocente du bouc, présenté comme égal à l'homme dans sa capacité de générer un langage. («La présence animale au sein du théâtre de Romeo Castellucci: un rapport complexe à l'anthropomorphisation», *Que la bête meure! L'animal et l'art contempo-*

rain, Hicsa – musée de la Chasse et de la Nature, juin 2012 - http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/file/Texte%20FINAL%20C_%20Bouko.pdf).

⁶⁹ Andrea Lanini, «The Cryonic Chants » (critique au spectacle), *ateatro*, 28.03.2006.

⁷⁰ Ridout, *The Theatre*, p. 137.

⁷¹ Tsatsoulis, *Conversing images*, p. 88.

L'irruption non accidentelle de la naturalité sur la scène ouvre et multiplie les perspectives qui fusionnent (nature et imitation, réalité et signe, animal et humain, vie biologique et histoire) et le spectateur est attiré dans un monde où tout est possible. Pour la SRS le théâtre n'est pas une ceinte animée d'ombres et de fictions mais une réelle émanation de la naturalité (*trag-odia*) et la scène se dispose à inclure l'animal-pédagogue et son souffle vivant auprès de l'homme, dans la quête commune d'un monde pré-tragique («passer un unique magma»⁷²).

Conclusion

Nous avons porté l'attention sur quelques récentes directions de recherche (et même d'inquiétudes), à travers le filtre d'observation centré sur la scène italienne contemporaine. Au XXI^e siècle la quête théâtrale de nouveaux espaces continue les tendances des avant-gardes et révèle une nouvelle dimension mystique-participative avec le paysage (performances en plein air). Encore, le dialogue entre scène et nature se traduit souvent en solutions inédites de «contamination» et hybridation avec la réalité matérielle et aussi animale, à la croisée d'enjeux particuliers (réalité-fiction, technique-naturalité, acteur-spectateur). En se plaçant donc au cœur des problématisations contemporaines, le théâtre, qui ne cesse pas de se métamorphoser et d'expérimenter, découvre la nature comme source d'inspiration infinie.

⁷² Claudia e Romeo Castellucci, *Il teatro*, p. 111-112.

MARY J. YOSSE

MIRRORING *BACCHAE*

In 1982 Charles Segal offered a reading of Euripides' *Bacchae* both insightful and illuminating. Transferring Dionysus' legendary power of creating illusion (namely theatrical illusion) to Euripides, he revealed the stage of the *Bacchae* as the place «for the simultaneous projection of the multiple planes of reality» (222). In his broader notion of *Dionysiac Poetics*, where ritual and theatrical spectacle are artfully interwoven, without losing their own «identity», he used the idea of mirroring as «the effect of the play's metatragic aspect» which «allows no meaning to be final». «The Dionysiac Poetics», as he put it, «open every meaning to its countermeaning» (266).

This mirroring process will be examined here in a rather selective way. The very idea of mirroring was however suggested to me by the so called «robing scene» (from here on «mirroring scene»), where Pentheus puts on the garments of a *bacche* under the (stage) directions (or under the spell) of Dionysus. Although the word «mirror» (*κάτοπτρον*), or any word denoting a looking glass, is absent from Euripides' *Bacchae*,¹ the whole scene implies Pentheus' looking into an imaginary mirror, in this case Dionysus himself,² i.e. the god's *πρόσωπον*, his smiling theatrical/ritual mask.³

Pentheus' eagerness to look like a *bacche* is not only out of character, but betrays a fascination with his own inverted image that brings him closer to a Narcissus-figure. Given the relation of Narcissus legend with Dionysus (mainly in later sources),⁴ but also the myth of Dionysus' dismemberment by the Titans and the role the mirror plays in his deception,⁵ the «mirroring scene» will be also

¹ Euripides uses the word *κάτοπτρον* four times (*Medea* 1156-62, *Hippolytus* 426-29, *Electra* 1061-67, *Danae*, frg. 322), six times the word *εἶδωλον*, four times *εἰκόω* or *εἰκόνων*, and seventeen times the word *φάσμα*. *Κάτοπτρον* and *φάσμα* are found in Aeschylus, although Sophocles has only *εἶδωλον* and *φάσμα*.

² As Françoise Frontisi-Ducroux [in F. Frontisi-Ducroux et J.-P. Vernant, *Dans l'oeil du miroir*, Paris 1997, p. 190] points out: «La personnalité divine de Dionysos redouble ainsi l'ambivalence foncière du miroir, tout à la fois piège trompeur et révélateur authentique d'une altérité (...) qui lui tient lieu d'identité».

³ See Helene P. Foley, *Ritual Irony. Poetry and Sacrifice in Euripides*, Cornell UP, Ithaca/London, 1985, p. 246-254; J.-P. Vernant, *Mythe et tra-*

gédie II, Paris 1986, p. 38-43, 237-270; F. Frontisi-Ducroux, *Prosopon. Valeurs grecque du masque et du visage*, Lille 1987 and *Du masque au visage*, Paris, 1995; T. H. Carpenter & C. Faraone (eds), *Masks of Dionysus*, Ithaca, 1993 etc.

⁴ Ovid is the first to relate the story of Narcissus in his *Metamorphoses* (Book III, 339-510), but his sources are probably much earlier (for the Greek *διήγησις* by Conon –Ovid's contemporary– the testimony is late, see Photius, *Bibliothèque*).

⁵ The story is told by Nonnus, *Dionysiaka*, VI, 172 ff. but as Frontisi-Ducroux, *Dans l'oeil du miroir*, p. 187 (following Henri Jeanmaire, *Dionysos*, Paris, 1951, and Marcel Detienne, *Dionysos mis à mort*, Paris, 1977) notes, the myth is much older, going back to 6th century B. C., and of orphic origins.

seen as a possible *redoublement* of Narcissus/Dionysus myth (the psychoanalytical approaches to both Narcissus' and Pentheus/Dionysus' myth have already presented in detail the points of contact).⁶

*

*God has created night time, which he arms
With dreams, and mirrors, to make clear
To man he is a reflection and a mere
Vanity. Therefore these alarms.*

Jorge Luis Borges⁷

Euripides' *Bacchae* is a dark play where contemporary man cannot but perceive an image of his own fragmented world. The «ritual» dismemberment of the human protagonist, Pentheus, «ritual» because it is mythically proposed as a re-enactment of Dionysus' dismemberment, is presented as an unredeemed sacrifice, a violent act that has no beneficent impact on a community,⁸ and the *μάθος* of the murderer-mother's *πάθος* does not come as a relief or some sort of enlightenment.

The god's terrible vengeance that orchestrates the action of the *Bacchae* overshadows his gifts to humanity,⁹ and the Chorus' peaceful cultic practices (as well as the Messenger's idyllic description of the Maenads on mount Cithaeron, ll. 664-713) are prone to turn into mere savagery (see the Chorus' raging pronouncements against Pentheus in ll. 977-1023, or its reaction to the news of his death, ll. 1153-1199, or the Maenads' attack on the shepherds, ll. 728-768, and –even more ferociously– on Pentheus, ll. 1075-1147).

Euripides experimented with this idea of the vengefulness of the gods in many of his plays. The plays with the most prominent affinities to the *Bacchae* are *Hippolytus* and *Heracles*. In *Hippolytus*, the hero who worships Artemis but scorns Aphrodite's gifts, defying her power, is destroyed by the goddess of universal *ἔρω*ς in a «sacrificial» way that, despite its violence, enhances the initiatory elements of his myth.

In *Heracles*, the hero is presented as the innocent victim of Hera's wrath, despite some observations made mainly by his father, Amphitryon, that his madness could be due to his excessive violence (ll. 965-67: ὦ παῖ, τί πάσχεις;

⁶ For a thought provoking account of the psychoanalytical approaches to Narcissus, see Shane Butler's recent chapter «Beyond Narcissus», in Shane Butler and Alex Purves (eds), *Synaesthesia and the ancient senses*, Durham. 2013, p. 185-200; for Pentheus/Dionysus see especially Charles Segal, «Oédipe et Penthée. Intégration et dislocation», transl. B. Mezzadri, *Europe* No 837-838 (1999), p. 83-96; on Pentheus, see W. Sale, «The psychoanalysis of Pentheus in the Bacchae of Euripides», *Yale Classical Studies* 22 (1972),

p. 63-82; B. Seidensticker, «Pentheus», *Poetica* 5 (1972), p. 35-63.

⁷ Jorge Luis Borges, «Mirrors», in *Dreamtigers*, transl. Mildred Boyer and Harold Morland, University of Texas Press, Austin, 1964, p. 60-61.

⁸ See René Girard, *La violence et le sacré*, Paris 1972, on the «sacrificial crisis» in Euripides' *Heracles* and *Bacchae*.

⁹ See the words of Teiresias (ll. 272-285), of the Chorus (ll. 416-429) and of the Messenger (ll. 770-774).

τίς ὁ τρόπος ξενώσεως/ τῆσδ'; οὐ τί που φόνος σ' ἐβάκχενσεν νεκρῶν/ οὐδ' ἄρτι καίνεις;). The intervention of Iris and Lyssa *ex machina* at the middle of the play prefigures the eruption of Heracles' madness in a most theatrical way. The irrational «rationalizes» its actions under the theological *σκενή* of the gods' (specifically here the Hera's) messenger, Iris, and of the personification of madness, Lyssa (a pre-olympian, cosmic force, daughter of dark Night).

Only in Sophocles' *Ajax*, though, the metatheatrical element is as prominent as in Euripides' *Bacchae*. Athena in the opening of the play stages «the drama of Ajax»¹⁰ not only for the audience, but for Odysseus, who listens to her voice without seeing her, while as a *θεατῆς*, not seen by Ajax, observes the hero's god-sent delusion. To Odysseus who timidly tries to avoid an encounter with his declared enemy (ll. 74-82), the goddess repeats (as in l. 70) that Ajax will not be able to see him because:

ἐγὼ σκοτώσω βλέφαρα καὶ δεδορκότα.

In Sophocles' play, Athena – as Dionysus in the *Bacchae*– manipulates sight and «blindness», seen and unseen, 'reality' and representation.

The play of sight is overemphasized in both Sophocles' *Ajax*¹¹ and Euripides' *Bacchae*. In the *Bacchae* references to sight employ not only the verb *ὄραν* or *ὄρασθαι* (and its derivatives), but also words denoting appearance (*μορφή*, *εἶδος*, *φάσμα*), revelation or manifestation (*φανερὸς*, *ἐμφανής*, *δεικνύς*), observation (*θεατῆς*, *θεωρὸς*) or perception (*δόξα*).¹² This last reference indicates that the vocabulary of sight gives gradually way to the vocabulary of knowledge (from *ὄραν* as «to realize», to *εἰδέναι* or even *ἐκμαθεῖν*), except for the Messenger's speech in ll. 664-774, where the verb *εἰσορῶ* is repeatedly connected with *θαύματα*.¹³

Both Ajax and Pentheus are characterized as *περισσοί* (of excessive arrogance), mainly because they defy gods as they do not recognize their power. As we read in Sophocles' *Ajax* (ll. 758-61)

τὰ γὰρ περισσὰ κἀνόνητα σώματα
πίπτειν βαρείαις πρὸς θεῶν δυνασπραξίαις
ἔφασχ' ὁ μάντις, ὅστις ἀνθρώπων φύσιν
βλαστὸν ἔπειτα μὴ κατ' ἀνθρώπων φρονῆ.

In the *Bacchae* the reference is more implicit (ll. 429 *περισσῶν παρὰ φωτῶν*, explained later –l. 1325– as *ὅστις δαμόνων ὑπερφρονεῖ*). In the case of Pentheus, moreover, as Dodds remarked,¹⁴ the *θεομάχος* does not accept Dionysus as a

¹⁰ See Patricia E. Easterling, «Gods on stage in Greek tragedy», *Grazer Beitrüge*, Suppl. V (1993), p. 77-86.

¹¹ Apart from the Prologue, Ajax is often *οὐ θε-ατός* or *ἔνδον*, while there is also a display (or uncovering) of the man or of his dead body.

¹² See especially V. Leinieks, *The City of Dio-*

nyos. A Study of Euripides' Bakchai, Stuttgart-Leipzig 1996, p. 217-242.

¹³ The «Palace's miracles» (ll. 5766-636), though, appeal both to sight (lightning, *φάσμα*, *φέγγος*) and to hearing (the god's voice, thunder, the collapsing of a section of the Palace, the *ἀλαλαγαί*).

¹⁴ In his Introduction to the play (*Euripides'*

god, he denies him his identity.¹⁵ Both heroes, also, meet a doom inherent in their name:

Soph. *Ajax* 430-31: *Αἰαῖ· τίς ἄν ποτ' ὄρεθ' ὄδ' ἐπώννημον*
 τοῦμόν ξυνοίσειν ὄνομα τοῖς ἐμοῖς κακοῖς;
 Eur. *Bacch.* 367-69: *Πενθεὺς δ' ὅπως μὴ πένθος εἰσοίσει δόμοις*
 τοῖς σοῖσι, Κάδμει·

Ajax, however, preserves to the end (not only his end, but also the play's end) his distinct *persona*, while Pentheus suffers a dramatic merging of his *persona* into its opposite and through this violent *rite de passage*¹⁶ his identity disintegrates even before his sacrificial dismemberment.

At the end of Sophocles' drama, Ajax's dead body, wholesome and still breathing valor, is re-introduced into society through his burial, while in the *Bacchae*, Pentheus' *disiecta membra*, although collected and possibly arranged, will not be given burial, the symbolic re-assessment of an identity.¹⁷

*

τί φαίνομαι δῆτα;
 Eur. *Bacchae* 925

As Dionysus presents to the audience what the audience already sees, i.e. his mask indicating his age,¹⁸ we hear in the Prologue, but also in the description by Pentheus (Il. 233-236, *λέγουσι δ' ὡς τις εἰσελήλυθε ξένος, / γόης ἐπωιδὸς Λυδίας ἀπὸ χθονός, / ξανθοῖσι βοστρήχοισιν εὖσομος κόμην, / οἴνωπός, ὄσοις χάριτας Ἀφροδίτης ἔχων*), by the Servant (Il.438-39, *οὐκ ὠχρός, οὐδ' ἥλλαξεν οἴνωπὸν γένυν, / γελῶν δὲ καὶ δεῖν κἀπάγειν ἐφίετο*), and again by Pentheus (Il. 453-59, *ἀτὰρ τὸ μὲν σῶμ' οὐκ ἄμορφος εἶ, ξένε, / ὡς ἐς γυναικάς, ἐφ' ὅπερ ἐς Θήβας πάρει/ πλόκαμός τε γάρ σου ταναῶς οὐ πάλης ὕπο, / γένυν παρ' αὐτὴν κεχρμένος,*

Bacchae, Oxford, 1960) as well as in his note on Il. 245-47.

¹⁵ To this we should add that, while Hippolytus worships Artemis and scorns the power of Aphrodite, and Heracles is the innocent victim of Hera's wrath, both Ajax and Pentheus confront god almost as their equal.

¹⁶ For a detailed presentation of the ritual aspect of his transformation, see Ch.Segal, *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*, Princeton UP 1982, p. 189-204 and R. Seaford, *Reciprocity and Ritual. Homer and Tragedy in the Developing City-State*, Oxford 1994, p. 273-275.

¹⁷ Segal, «Oédipe et Penthée. Intégration et dislocation», p. 94, comparing Pentheus with Sophoclean Oedipus remarks that: «ce n'est pro-

blement pas un hazard si le dramaturge dont les pièces privilégient les personnalités fortes et indépendantes a été conduit dans ses dernières oeuvres vers des mythes qui concluent un cycle de vie complet par l'intégration et la réconciliation (en particulier celui d'Oedipe), tandis que le dramaturge dont l'oeuvre explore avec prédilection des personnalités plus opaques, moins rationnelles et plus conflictuelles, s'est orienté vers un thème mythique de développement affectif interrompu et de dislocation au sens littéral aussi bien que figuré».

¹⁸ Dionysus is presented in art and literature mainly as a young man, as the Homeric *Hymn to Dionysus* already indicates (Il. 3-4): *νεηνίη ἀνδρῶ ἐοικώς/ προωθήβη*.

πόθου πλέως/ λευκὴν δὲ χροιάν ἐκ παρασκευῆς ἔχεις,/ οὐχ ἡλίου βολαῖσιν ἀλλ' ὑπὸ σκιᾶς/ τὴν Ἀφροδίτην καλλονῆι θηρώμενος) about the looks of Dionysus, since the god takes on the human form.

From the «mirroring scene» and from the words of Agaue we understand that Pentheus has almost the same looks.¹⁹ The emphasis on the feminine looks of Dionysus is also something underlined in the description of Pentheus after he is dressed like a maenad:²⁰ he looks like his mother or her sisters, i.e. like a woman (ll. 925-27):

Πε. τί φαίνομαι δῆτ'; οὐχὶ τὴν Ἰνοῦς στάσιον
ἢ τὴν Ἀγαυῆς ἐστάναι, μητρὸς γ' ἐμῆς;
Δι. αὐτὰς ἐκεῖνας εἰσορᾶν δοκῶ σ' ὄρων.

We also hear about the curls of his hair (928, ἀλλ' ἐξ ἔδρας σοι πλόκαμος ἐξέστηχ' ὄδε, curls that indicate both a young age and the beauty of a rather effeminate person. But there is more to this play of appearances. It is not only Dionysus who takes various forms (like that of a bull, a snake or a lion, as the Chorus invites him to do in ll. 1016-7), but also Pentheus, whose metamorphoses are hinted at in the play. Although the mask of Pentheus that Agaue brings triumphantly from Mount Cithaeron is rightly perceived by the audience as the head of her son, Agaue wants us to believe that she is carrying a lion's head. In her exchanges with the Chorus she even indicates the age of her victim, who this time is a young bull (*μόσχος*): «The bull is a young one – beneath the crest of soft hair, his jaw sprouts with fresh down» (ll. 1185-87, transl. G. S. Kirk).²¹ Already in the Second Stasimon, at the 1st antistrophe (ll. 537-555), we hear the Chorus talking about Pentheus, son of Echion, one of the *spartoi*, as *χθόνιον γένος δράκοντος*, an *ἀγριωπὸν τέρας*, *οὐ φῶτα βρότειον*, *φόνιον δ' ὥστε γίγαντ' ἀντίπαλον θεοῖς* (ll. 538-544). This chthonic associations will surface again in the final metamorphosis of Kadmus into a *δράκων* according to Dionysus' last words at the end of the *Bacchae*.

Thus the travesty of Pentheus in the «mirroring scene» is not the only metamorphosis of the young king, but this «metamorphosis» is staged by Dionysus to its last detail. In this scene we are able to see Pentheus identity disintegrating as he gradually becomes alienated from himself (actually the «light» madness –l. 851, ἐλαφρὰ λύσσα– that Dionysus inflicts on him is a form of alienation), taking on not only the garments but also the stature of the Maenads.

¹⁹ On Pentheus age, see Leinieks, *The City of Dionysos*, p. 199-210, who thinks he is around thirty (not an *ephebe*).

²⁰ The whole scene draws heavily from the travesty scene in Aristophanes' *Thesmophoriazousai*, as indicated by many scholars –see especially V. Di Benedetto, *Euripide Le Baccanti*, introd., trad. e commento (Appendice metrica di Ester Cerbo), Milano 2004, p. 41-43–, produced few years before the composition of the *Bacchae*. The effeminate Dionysos of course goes back to Aeschylus'

Hedonoi (one of the plays of his trilogy *Lycourgeia*), fr. 61, 1-5 N.: *ποδαπὸς ὁ γύννις; τίς πάτρα; τίς ἢ στολή;/ τίς ἢ τάραξις τοῦ βίου; τί βάρβιτος/ λαλεῖ κροκοῦτῃ; τί δὲ δορὰ κεκρυφάλῳ; / τί λήκνθος καὶ στρόφιον; ὡς οὐ ξύμφορον./ τίς δαὶ κατόπτρον καὶ ξίφος κοινονία;*

²¹ For the meaning «shoot» of the Greek word *μόσχος*, see Leinieks *The City of Dionysos*, p. 375-76, who argues that Agaue's *thyrsos* «with Pentheus' head impaled on it» stands for the vine tree.

Dionysus stands before him as the *xenos* who can confirm that his looks are convincing, so that he may approach unrecognized the Maenads and look at their *ῥογία* on Mount Cithaeron. Although he was preparing for an expedition against them, he is satisfied with the role of a spy (l. 838, *εἰς κατασκοπήν*, l. 956 *δόλιον μαινάδων κατάσκοπον*, l. 980-81, *τὸν ἐν γυναικομίμῳ στολῆ/ λυσσώδη κατάσκοπον μαινάδων*). But he gradually gets so taken in by his travesty that the desire he feels to see them (as a *θεατής*, l. 829 or) is counterbalanced by his desire to «appear» (l. 925, *τί φαίνομαι δῆτα;*) or «look like» (l. 942, *εἰκασθήσομαι*) a *βάκχη*. As he leaves the city of Thebes following the bull-appearing *πομπός* Dionysus (l. 920-22), and goes as *θεωρός* (l. 1047) on Mount Cithaeron, he crosses the boundary that separates his civic identity from the wilderness towards which he proceeds, where he is going to lose his life. Trusting himself at the hands of the *xenos*/Dionysus (or «dedicating himself to him», l. 934, *σοὶ γὰρ ἀνακείμεσθα*), he unknowingly becomes the willing victim marching to his own «sacrifice».

As he exits the palace dressed as a maenad, Pentheus in his delusion admits that he sees two suns and two Thebes, while instead of the *xenos* he thinks he sees before him a bull, with horns in his head. If the idea of double suggests the notion of mirroring, then the bull-figure could also be taken as Pentheus' reflection, anticipating not only the symbolic representation of the victim consecrated to Dionysus (whom Agaue describes as *νέος μόσχος* (l. 1185), but of Dionysus himself.

The god who manipulates Pentheus's appearance and his acts, who employs his devious *τέχναι* (*δόλιον ἔς με μηχανᾶ*, l. 805-6), now calls Pentheus *δόλιον* (l. 956) since the king accepts Dionysus' suggestion that he should remain hidden in order to observe in safety the Maenads. Pentheus' identity is then twice hidden, and when exposed, he meets his death. In this dramatic shift, Frontisi-Ducroux's remark that «to see is to be seen»,²² playing on the double sense of the word *ὄψις* (sight and spectacle), adds one more facet in the already multi-faceted mirroring process.

At the moment that Pentheus falls at the hands the Maenads, with another miraculous intervention of Dionysus (whose bending of the tree reminds the horrific practices of the villain Sinis the «spruce-bender», *πιτνοκάμπτης*)²³, and instead of spying on the maenads, is exposed to their sight (l. 1075, *ᾧφθη δὲ μᾶλλον ἢ κατεῖδε μαινάδας*), his double (Dionysus-*xenos*, under whatever *μορφή*: man, bull etc.) disappears. The god is no longer seen, but only heard.

Pentheus can now see clearly that he is in danger because he realizes that his mother cannot recognize him. Entering into the world of the Maenads, dressed as one of them, he tries to touch his false image (*εἶδωλον*); only this image is not what his mother perceives in her madness. At the other side of the mirror now, Pentheus takes off the *bacche's* headpiece (*μίτρα*) and calling upon his mother's feelings he tries in vain to regain his identity: *ἐγὼ τοι, μήτερο, εἰμί, παῖς σέθεν/ Πενθεύς, ὃν ἔτεκες ἐν δόμοις Ἐχίονος* (ll. 1118-20 «Look, it is I, mother, your child

²² *Dans l'oeil du miroir*, p. 169 (see also p. 140).

²³ See W. Burkert, *Homo Necans. The Anthropol-*

ogy of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth, transl. by P. Bing, Berkeley 1983, p. 198, n. 14.

Pentheus, whom you bore in the house of Echion!»). This futile attempt tears apart the «theatrical» illusion conducted by Dionysus. Only the god, as Foley wrote²⁴, «controls reality through representation»; the tragic hero, confusing representation with reality, falls victim to his own limitations. In this process, Pentheus will lose both his *μορφή* (to that of a lion) and his *σῶμα*, «l'ultima tunica».²⁵

The mirror's symbolic association with death has already been noted by Frontisi-Ducroux.²⁶ In the myth of Narcissus the surface of the pool has the same dark associations. An allegory of art itself, the mirroring process can furnish dire paradigms of shattered worlds and identities, but it can also lighten up the gloomy context of divine punishment in the form of an *ekphrasis*:

Ἡ μὲν πηγὴ γράφει τὸν Νάρκισσον, ἡ δὲ γραφὴ τὴν πηγὴν καὶ τὰ τοῦ Ναρκίσσου πάντα. μειράκιον ἄρτι θήρας ἀπηλλαγμένον πηγῇ ἐφέστηκεν ἔλκον τινὰ ἐξ αὐτοῦ ἡμερον καὶ ἐρῶν τῆς ἐναντοῦ ὄρας, ἀστράπτει δέ, ὡς ὄραξ, ἐς τὸ ὕδωρ. 1.23.2 τὸ μὲν οὖν ἄντρον Ἀχελῶον καὶ Νυμφῶν, γέγραπται δὲ τὰ εἰκότα· φαύλον τε γὰρ τέχνης τὰ ἀγάλματα καὶ λίθου τοῦ ἐντεῦθεν, καὶ τὰ μὲν περιτέτριπται ὑπὸ τοῦ χρόνου, τὰ δὲ βουκόλων ἢ ποιμένων παῖδες περιέκοψαν ἔτι νήπιοι καὶ ἀναίσθητοι τοῦ θεοῦ. καὶ οὐδὲ ἀβάκχεντος ἡ πηγὴ τοῦ Διονύσου οἷον ἀναφήναντος αὐτὴν ταῖς Αἰναῖς ἀμπέλφ γοῦν καὶ κίτῳ ἤρεπται καὶ ἔλιξι καλάϊς καὶ βοτρώων μετέσχηκε καὶ ὅθεν οἱ θύρσοι, κομάζουσί τε ἐπ' αὐτὴν σοφοὶ ὄρνιθες, ὡς ἐκάστου ἀρμονία, καὶ ἄνθη λευκὰ τῇ πηγῇ περιπέφνηκεν οὐπω ὄντα, ἀλλ' ἐπὶ τῷ μειρακίῳ φνόμενα. τιμῶσα δὲ ἡ γραφὴ τὴν ἀλήθειαν καὶ δρόσον τι λείβει ἀπὸ τῶν ἀνθέων, οἷς καὶ μέλιττα ἐφρίζανει τις, οὐκ οἶδα εἴτ' ἐξαπατηθεῖσα ὑπὸ τῆς γραφῆς, εἴτε ἡμᾶς ἐξηπατησθαι χορὴ εἶναι αὐτήν. ἀλλ' ἔστω.

Philostratus, *Imagines* 1.23.1 - .2.16²⁷

In Ovid's version of Pentheus' myth (which significantly follows right after the story of Narcissus), Teiresias addressing Pentheus says: «How lucky it would be for you, if you too were to be deprived of sight, so that you could not behold Bacchus' sacred rites! For a day will come, and I warrant it is not far off, when the new god Liber, son of Semele, will come hither; and unless you accord him the honour of worship in holy shrines, you will be torn limb from limb, and scattered in a thousand places, bespattering the woods with your blood, and your mother

²⁴ *Ritual Irony*, p. 243.

²⁵ M. Gigante, in his book *L'Ultima tunica* (Napoli 1988), referring to *σῶμα* as the *ἔσχατος χιτῶν*, recalls the Euripidean periphrasis *σαρκὸς περιβόλαι(α)... ἡβῶντα* (*Heracles* 1269-70).

²⁶ *Dans l'oeil du miroir*, p. 186-87.

²⁷ «The pool paints Narcissus, and the painting represents both the pool and the whole story of Narcissus. A youth just returned from the hunt stands over a pool, drawing from within himself a

kind of yearning and falling in love with his own beauty; and, as you see, he sheds a radiance into the water. The cave is sacred to Achelous and the Nymphs, and the scene is painted realistically. For the statues are of a crude art and made from a local stone; some of them are worn away by time, others have been mutilated by children of cowherds or shepherds while still young and unaware of the presence of the god. Nor is the pool without some connection with the Bacchic rites of Diony-

and her sisters too; This thing will come to pass! You will deny the god his honour, and lament that in my darkness I saw all too clearly».²⁸

Blindness and sight remains a controversial issue in our play, where cleverness is not wisdom (τὸ σοφὸν δ' οὐ σοφία, l. 395), «madness» is sanity, and τὸ δοκεῖν φρονεῖν is νόσος (ll. 311-12). This is also a kind of mirroring, since every notion is confronted with its own inverted image.²⁹

*

Written towards the end of Euripides' life (c. 406), and presented after his death (in 405), the *Bacchae* is a riddling closure to classical drama, as well as a dramatic closure to the disastrous Peloponnesian war that ended two years after the play's production with the fall of Athenian hegemony.

Athens' mirror image, Thebes, is at the end of the play a shattered world, emptied of the proud descendants of the earthborn *spartoi*.³⁰ Kadmus and his daughters leave the city as prescribed by Dionysus in his last Epiphany, and the bloody remains of Pentheus' body lie unburied on stage.³¹ The last illusion to be dispelled through and by this spectacle must have been the illusion of power.

Pentheus' *κράτος*, mainly relying on his *σθένος* (the power of enforcement) and the *τάραχος* (the fear) he inspired to his citizens is counterbalanced by Dionysus' will to power, his demand to be recognized as a god. The harshness of the god's punishment, underlined by Kadmus' words at the end of the play (ll. 1346-48) leaves no grounds for a reconciliation that would heal the *πάθη* presented on stage. The tensions were meant to be left alive, and these, according to Conacher,³² «are the meaning».

... since he has made it known to the Nymphs of the wine-press ; at any rate it is roofed over with vine and ivy and beautiful creeping plants, and it abounds in clusters of grapes and the trees that furnish the thyrsi, and tuneful birds disport themselves above it, each with its own note, and white flowers grow about the pool, not yet in blossom but just springing up in honour of the youth. The painting has such regard for realism that it even shows drops of dew dripping from the flowers and a bee settling on the flowers — whether a real bee has been deceived by the painted flowers or whether we are to be deceived into thinking that a painted bee is real, I do not know. But let that pass». Philostratus the Elder, *Imagines* – Philostratus the Younger, *Imagines*– Callistatus, *Descriptions*, ed. by T. E. Page – E. Capps – W. H. D. Rouse, trans. A. Fairbanks, Loeb, London-New York 1931.

²⁸ Ovid, *Metamorphoses*, trans. Mary M. Innes, Penguin Books, London 1955, 87-88 [Book III 517-525:

«*Quam felix esses, sit u quoque luminis huius orbus' ait 'fieres, ne Bacchica sacra videres !*

namque dies aderit, quam non procul auguror esse, qua novus huc veniat, proles Semeleia, Liber, quem nisi templorum fueris dignatus honore, mille lacer spargere locis, et sanguine silvas foedabis matremque tuam matrisque sorores. eveniet ! neque enim dignabere numen honore, meque sub his tenebris nimium vidisse quereris».

²⁹ For a connection of the idea that «it is sane to be mad», with the discussion on the «blessing of mania» in Plato's *Phaedrus*, see Ruth Padel, *Whom Gods Destroy. Elements of Greek and Tragic Madness*, Princeton NJ 1995, p. 88.

³⁰ For a different reading, see Seaford, *Reciprocity and Ritual*, p. 300-301 and 318, who sees at the end of the *Bacchae* a transition from the destruction of the royal house to the salvation of the polis.

³¹ «Pentheus», as Jan Kott observes in his book *The Eating of the Gods*, transl. B. Taborski and E. J. Czerwinski, New York 1972, p. 222, «is the only great unburied corpse in all Greek tragedy».

³² *Euripidean Drama. Myth, Theme and Structure*, Toronto 1967, p. 57.

In 2005 Erika Fisher-Lichte³³ discussed two contemporary productions of Euripides' *Bacchae*: Schechner's *Dionysus in 69* and Grüber's *The Bacchae* (1972). In her analysis both productions were exemplary representatives of «the performative turn of the 1960s and early 1970s [which] was carried out and understood as a cultural revolution, as a radical reevaluation of all values». The text of the play was dismembered and its «bits and pieces» were incorporated into the performance: Euripides' *Bacchae* furnished the symbolic apparatus for the theoretical assessment of a split between *fictio* and *factum*.³⁴ The «performative process» according to which «to stage a text means to perform a *sparagmos* and an *omophageia* – to perform a sacrifice»³⁵ was later transformed into the «mirroring process»,³⁶ where the text (torn apart, reconstituted or partly damaged) regained its power to generate meanings amidst everchanging realities.

Select Bibliography

- Bierl, A. F. H. (1991), *Dionysos und die griechische Tragödie*, Tübingen.
- Burkert, W. (1983), *Homo Necans. The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth*, transl. by P. Bing, Berkeley.
- Butler, S. (2013), «Beyond Narcissus», in S. Butler and A. Purves (eds), p. 185-200.
- Butler, S – Purves, Alex (eds) (2013), *Synaesthesia and the ancient senses*, Durham.
- Carpenter, T. H. & Faraone, C. (eds) (1993), *Masks of Dionysus*, Ithaca.
- Conacher, D. (1967), *Euripidean Drama. Myth, Theme and Structure*, Toronto.
- Detienne, M. (1977), *Dionysos mis à mort*, Paris.
- Di Benedetto, V. (2004), *Euripide Le Baccanti*, introd., trad. e commento, (Appendice metrica di Ester Cerbo), Milano.
- Dodds, E. R. (1960), *Euripides: Bacchae*, Oxford.
- Easterling, P. E. (1993), «Gods on stage in Greek tragedy», *Grazer Beiträge*, Suppl. V: 77-86.
- Fischer-Lichte, Erika (2005), *Theatre, Sacrifice, Ritual Exploring Forms of Political Theatre*, London-New York.
- Foley, Helene P. (1985), *Ritual Irony. Poetry and Sacrifice in Euripides*, Cornell UP, Ithaca/London.
- Frontisi-Ducroux, Françoise (1987), *Prosopon. Valeurs grecque du masque et du visage*, Lille.
- Frontisi-Ducroux, Françoise (1995), *Du masque au visage*, Paris.
- Frontisi-Ducroux, Françoise – Vernant, J.-P. (1997), *Dans l'oeil du miroir*, Paris.
- Girard, R. (1972), *La violence et le sacré*, Paris.
- Henrichs, A. (1993), «“He has a God in Him”: Human and Divine in the Modern Perception of Dionysus.» in Carpenter and Faraone (eds) *Masks of Dionysus*, p.13-43.
- Henrichs, A. (2011), «Göttliche Praesenz als Differenz: Dionysos als epiphanischer Gott», in R. Schlesier (ed.), p. 105-116.
- Jeanmaire, H. (1951), *Dionysos*, Paris.

³³ In her book *Theatre, Sacrifice, Ritual, Exploring Forms of Political Theatre*, London-New York.

³⁴ For a detail presentation of the theoretical discussions on *fictio* and *factum*, see G. P. Pefanis,

Περὶπέτειες τῆς ἀναπαράστασης (Σκηνές τῆς θεωρίας II), Athens 2013, p. 367-430.

³⁵ Fischer-Lichte, *Theatre, Sacrifice, Ritual*, p. 234.

³⁶ See Segal, *Dionysiac Poetics*, p. 266.

- Kirk, G. S. (1970), *The Bacchae by Euripides*, transl. and commentary, Englewood Cliffs, N. J.
- Kott, J. (1974), *The Eating of the Gods*, transl. B. Taborski and E. J. Czerwinski, New York.
- Lacan, J. (2002), «The Mirror Stage as Formative of the I Function», in *Écrits*, transl. Bruce Fink in collab. with Héloïse Fink and Russel Grigg, New York-London, p. 75-81 [= *Écrits*, Paris (1966), p. 93-100].
- Leinieks, V. (1996), *The City of Dionysos. A Study of Euripides' Bakchai*, Stuttgart/Leipzig
- LIMC III (1986), *Dionysos*, C. Gaspari & fonti letterarie A. Veneri, Zürich/münchen.
- Mills, Sophie (2006), *Euripides: Bacchae*, [Duckworth Companions to Greek and Roman Tragedy], London.
- Oranje, H. (1984), *Euripides' Bacchae. The Play and its Audience*, Leiden.
- Otto, W. (1965), *Dionysus. Myth and Cult* [1933], transl. R. Palmer, Bloomington, IN.
- Padel, Ruth (1995), *Whom Gods Destroy. Elements of Greek and Tragic Madness*, Princeton, NJ.
- Panno, G. (2007), *Dionisiaco e Alterità nelle «Leggi» di Platone. Ordine del corpo e automovimento dell'anima nella città-tragedia*, Milano.
- Pefanis, G. P. (2013), *Περὶπέτειες τῆς ἀναπαράστασης (Σκηνές τῆς θεωρίας II)*, Athens.
- Radke, G. (2003), *Tragik und Metatragik. Euripides' Bakchen und die moderne Literaturwissenschaft*, Berlin-New York.
- Sale, W. (1972), «The psychoanalysis of Pentheus in the Bacchae of Euripides », *YCS* 22: p. 63-82.
- Schechner, R. (1988), *Performance Theory*, London.
- Schlesier, Renate (ed.) (2011), *A Different God? Dionysos and Ancient Polytheism*, Berlin/Boston.
- Seaford, R. (1994), *Reciprocity and Ritual. Homer and Tragedy in the Developing City-State*, Oxford.
- Segal, Ch. (1982), *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*, Princeton UP.
- Segal, Ch. (1999), «Oédipe et Penthée. Intégration et dislocation», transl. B. Mezzadri, *Europe* No 837-838, p. 83-96.
- Seidensticker, B. (1972), «Pentheus», *Poetica* 5, p. 35-63.
- Vernant, J. – P. – Vidall-Naquet, P. (1986), *Mythe et tragédie II*, Paris.

WALTER PUCHNER

THREE DIALOGIC CENTO COMPOSITIONS
FROM THE MIDDLE AND LATE BYZANTINE PERIOD:
CHRISTUS PATIENS, THE CYPRUS PASSION CYCLE,
AND *OXFORD BODLEIAN GR. BAROCCI 216*
TRACES OF BYZANTINE «DRAMA»?

In exactly the millennium year 2000, Vasiliki Tsiouni-Fatsi published an anonymous cento compilation of the Passion of Christ saved in a miscellaneous Greek codex of the Bodleian Library in Oxford (*Bodl. Gr. Barocci* 216, ff. 372^v-376^r) belonging to the period between the 14th and the 17th century,¹ datable because of its mixed language. This text was presented as the second Byzantine passion play, after the cento composition of the *Cyprus Passion Play*, saved in the famous *Cod. Vatic. Palatin. graec.* 367, fol. 33^v-39^r.² In an introductory chapter of the edition entitled «Byzantine religious theatre. Review of the research up to now and results of the examination of the two outstanding Passions» (19-76), an attempt is made to compare the *Christus patiens*, the *Cyprus Passion Cycle* and the Oxford cento, which is the first draft of a partly dialogical Easter sermon,³ but in a superficial and tendentious way. Anyway, the existence of three Byzantine Passion plays, forming a diachronical tradition of religious theatre staging, is altogether fantastic. Nevertheless, the editor was able to cite a significant amount of international scholarship in favour of her argumentation, linking the aforementioned cento texts with real performance. However the greater part of Byzantinologists, starting from Karl Krumbacher, were always sceptical about such a possibility,⁴ and research during the last decades by scholars specializing in theatre studies have reduced even more the probability of existence of drama and theatre in middle and late Byzantine times.⁵

¹ Vasiliki Tsiouni-Fatsi, *Ένα θρησκευτικό δράμα για το Θείο Πάθος. Το ζήτημα του θρησκευτικού θεάτρου στο Βυζάντιο*, Athens, Nea Synora 2000.

² For criticism see Walter Puchner, «Νέο σενάριο βυζαντινών Παθών του Χριστού;», *Νέα Εστία* vol. 148, fasc. 1726 (2000), p. 253-84.

³ Description in Walter Puchner, «Miscellanea byzantina histrionica. Μελέτες για το θέατρο στο Βυζάντιο», *Ο μύθος της Αριάδνης*, Athens, Hestia 2001, p. 15-93, esp. 60-8.

⁴ Karl Krumbacher, *Geschichte der byzantinischen Litteratur von Justinian bis zum Ende des Oströmischen Reiches (527-1453)*, Munich 1897 (reprint New York, Burt Franklin 1970), p. 746-

749; Herbert Hunger, *Βυζαντινή λογοτεχνία. Η λόγια κοσμική γραμματεία των Βυζαντινών*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Athens 1991-1994, vol. 2, p. 501-504.

⁵ «On theatrical performances in the Byzantine period, all modern work is based on the studies of Walter Puchner, conveniently summarized in English in Puchner 2002» (Walter Puchner, «Acting in Byzantine theatre: evidence and problems», Pat Easterling – Edith Hall (eds), *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge 2002, p. 304-324, quotation in Charlotte Roueché, «Entertainment, theatre, and hippodrome», *The Oxford Handbook of Byzan-*

I

A considerable part of international scholarship on *Christus patiens* remains convinced that the most brilliant cento poem of the genre, *Χριστός πάσχων*, was the work of the Father of Church, Gregory of Nazianzus, or at least it should be dated in the 4th or 5th century. As the critical editor of the text André Tuilier put it: it is «la tragédie chrétienne par excellence».⁶ On the contrary, an ever growing number of scholars of Byzantine literature places the poet of this unique cento composition in erudite circles of *literati* in medieval Constantinople (11th or 12th century), naming for instance Theodoros Prodromos as a possible author or another similarly well educated and literarily gifted man (e.g.).⁷ Anyway, philological and text tradition, and also other convincing arguments can be added to their argumentation, stemming from dramaturgical analysis, teatrology, iconography and theology.⁸

In short: *Christus patiens* is neither a tragedy nor a passion play. In structural terms, it is a dialogic *planctus Mariae* (from the 2.531 verses, 1.210 are spoken by Maria, that is 47,8%, together with the chorus, her *alter ego*, she declaims 1.462 verses, that is 57,76% of the whole poem); as far as the genre is concerned, it is a dialogic cento poem, not even a drama. It is true that besides quotations, some dramatic conventions of ancient tragedy are imitated too, but quite often they are misused and misunderstood: *angelikē rhesis* and *teichoskopia* are confused, scenic space and time are inconsistent and at several points uncertain, who is on stage and who is not is unclear, exits and entrances are not marked, not even indirectly in the dialogue, while a narration of a messenger speech is transformed into theatrical action etc. All these give the impression that the poet was not really aware of the scenic demands concerning the dramatic conventions he is implementing. The same holds for the logical coherence of action and plot: after the resurrection of Christ the different redactions of the gospels are not unified into a comprehensive sequence of actions, but they are compiled together without the exclusive selection of only one version – like when the Lord appeared to whom, who is going to the grave and when and seeing how many angels, announcing the resurrection in different ways. The parallel quotation of all the biblical (and apocryphal) variations of the events confuses the plot with discrepancy of information insofar as on-stage and off-stage action is concerned, with the poet trying to escape from these

tine Studies, ed. E. Jeffreys et al., Oxford University Press, Oxford 2008, p. 677-84, esp. 684).

⁶ André Tuilier, *Grégoire de Nazianze, Le Passion du Christ. Introduction, texte critique, traduction, notes et index*, Paris 1969 (Sources chrétiennes 149), p. 19.

⁷ E. g. Hunger, *Βυζαντινή λογοτεχνία*, vol. 2, p. 501-4.

⁸ Walter Puchner, «Theaterwissenschaftliche

und andere Anmerkungen zum *Christus patiens*», *Anzeiger der philosophisch-historischen Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften* 129 (1993), p. 93-143; idem, «*Χριστός πάσχων και αρχαία τραγωδία*», *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, *Odysseas*, Athens 1995, p. 51-113; idem, *Von Herodas zu Elytis. Studien zur griechischen Literaturtradition seit der Spätantike*, Böhlau, Vienna-Cologne-Weimar 2012, p. 41-86.

hopeless dilemmas in an acrobatic way using redundant re-narrations of things which the spectator has seen with his own eyes on stage in a different way. But these strategies of restoring the logical sequence of events are in vain. It is evident that what counts for the compiler of the citations, is not so much a comprehensive plot but the exhaustive quotation of all the relevant biblical passages themselves. The quotation play of cento was more important than the construction of a clearly structured dramatic plot. However, such a diagnosis points straight to medieval times, when the notion of drama and theatre in East and West was lost for centuries. On the contrary, in the 4th and 5th centuries, as it can be traced in patristic writings, theatre was still well known throughout the Empire.

A second strong argument for the late dating comes from iconographic evidence: the central parts of the cento poem on Passion, Crucifixion, Deposition and Lamentation, are structured according to the middle-Byzantine iconographic programs, which show Staurosis, Apokathelosis and Threnos always together as the triptych of the Passion. Especially the relationship with iconographic types and versions of *depositio* are remarkably close to the text: the efforts of Nicodemus and Joseph to bring Christ's body down from the Cross and to hand it over to Maria, are described in great detail with numerous questions about how to manage it, exclamations to be careful, declaring at every moment what exactly is going on; in this manner the reader has the impression of being a real spectator of the event. At some points this action comes very close to the existing iconographic redactions of the Kathelosis in icon paintings and frescoes, so that an immediate influence cannot be excluded. But these iconographic topics became so elaborated just after Iconoclasm.⁹

There is also another argument, concerning the Christological and Mariological context of the poem: the extended Judas curses expressed by Maria herself, 242 verses totally, that is nearly 10% of the whole poem. This cannot be explained just by the fact that the poet could not resist the temptation to use extensive revenge passages from *Medea*, *Hippolytus* and *Bacchae* (Judas as Pentheus). In fact, this is one of the strange points of the aesthetics of the poem, today rather hard to understand. However, whatever plausible interpretation may be provided for this, it is an argument for the late dating of the cento composition: the eloquence and harshness of condemnation of the *proditor*, who happened to be the instrument of salvation nevertheless, does not fit to the high spirituality of early Christian era, when Judas was still respected as an apostle and the mystery of the betrayal dominated in theological thought. In iconography, he is depicted as a noble young man without the disgusting hyper-characterizations of medieval times.¹⁰ The revenge ti-

⁹ With detailed bibliography Puchner, «Χριστός πάσχων και αρχαία τραγωδία», p. 94-103.

¹⁰ For the evolution of the conception of Judas in theology, hymnography and iconography from the first centuries to the Late Middle Ages see Walter Puchner, *Studien zum Kulturkontext der*

liturgischen Szene. Lazarus und Judas als religiöse Volksfiguren in Bild und Brauch, Lied und Legende Südosteuropas, Vienna 1991 (Österreichische Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Denkschriften 216), vol. 1, p. 61-82, vol. 2, p. 211-47.

rades and Judas curses of Theotokos (Virgin Mary), in which lamentation is transformed into hate and anathema, seem to fit better in the more humane attitude towards Christ and Maria during the post-iconoclastic time.¹¹ Therefore, this argument too, points to the direction of later dating.

As a conclusion we may state that if these arguments are right, *Christus patiens* must be placed chronologically quite near the *Cyprus Passion Cycle*. But the sequence and hierarchy of the three cento compositions are not just chronological, but also of qualitative and aesthetic substance: whereas *Christus patiens* is a unique poem, elaborated with erudition and delicacy, with a feeling for the rhythms in the alternation of quotations coming from ancient and Christian sources, *The Cyprus Passion Cycle* is a hasty provincial compilation of exclusively ecclesiastic sources with a sense of primitive realism and without any further elaboration of aesthetic quality. The interest in this case lies elsewhere: the text was intended to be staged.

II

In 2006, I published a new critical edition of the so-called *Cyprus Passion Cycle*,¹² restoring the original cento-text without the questionable, in some cases, completions of the *incipit* by August Mahr¹³ and correcting the former editions by Lampros and Vogt¹⁴ according to the unique manuscript, which is a copy of the text in the miscellaneous Codex *Vaticanus Palatinus graecus* 367. This unique manuscript was compiled in Cyprus before 1320, brought to the *Bibliotheca palatina* in Heidelberg before the fall of Cyprus to the Turks in 1571, and donated in 1623 to the Vatican by the Duke of Bavaria, Maximilian. The voluminous codex was written mostly by scribe A, who was obviously a professional secretary of the *sekretion* (*secrète*), the central financial service of the king during the reign of the Lusignans in Cyprus.¹⁵ He is not to be identified with Constantinos Anagnostes, who signs a letter preserved in the codex (it is questionable whether it is an autograph or a copy), mainly for chronological reasons, nor is he the author of this sequence of ten scenes of Passion, starting with the Raising of Lazarus and ending with the Touching of the Wounds by Thomas. The cento text, written down in form of *incipits* linked with stage directions in the imperative and subjunctive mood, addressed to the organizer of the production, is embedded in a mass of notarial documents,

¹¹ Puchner, «Χριστός πάσχων και αρχαία τραγωδία», p. 103-112.

¹² Walter Puchner, *The Crusader Kingdom of Cyprus – A Theatre Province of Medieval Europe? Including a critical edition of the Cyprus Passion Cycle and the «Repraesentatio figurate» of the Presentation of the Virgin in the Temple*, Academy of Athens (Texts and Documents of Early Greek Theatre, vol. 2), Athens 2006, p. 189-249.

¹³ August Mahr, *The Cyprus Passion Cycle*, No-

tre Dame, Indiana 1947 (Publication in Medieval Studies. The University of Notre Dame IX).

¹⁴ Spyridon Lampros, «Βυζαντιακή σκηνοθετική διάταξις των Παθών του Χριστού», *Νέος Ελληνομνημων* 13 (1916), p. 381-407; Albert Vogt, «Études sur le Théâtre byzantin. I. (Un Mystère de la Passion)», *Byzantion* 6 (1931), p. 37-74.

¹⁵ Peter W. Edbury, *To Βασίλειο της Κύπρου και οι Στανθοφορίες 1191-1374*, D. N. Papadimas, Athens 2003, p. 416-419.

religious sermons, literary texts, ecclesiastic and secular correspondence etc. We do not know, why and for what purpose the busy professional scribe A copied the text of the *Cyprus Passion Cycle*.¹⁶

The hasty copy written in the shorthand decorative writing style of the notaries («chypriote bouclée»),¹⁷ offers a dialogic cento text in abbreviations, which is unique in Byzantine literature: in the prologue it is explicitly stated that this *diataxis* was written to be performed. The organiser of the production is ordered to have the necessary props ready, to select actors and costumes carefully, the actors should not deviate from the written text nor try to cause laughter, they should not cut-in etc. They are obviously addressed to amateurs, without experience in performing on stage in front of an audience. This prologue has caused an amount of bibliography on dating, authorship, Eastern or Western origin etc. and figured as one of the main arguments in favour of the existence of religious theatre in Byzantium.¹⁸ Mahr's edition with its completions and emendations offered a stageable Passion Play, but this eventually proved to be a misleading idea,¹⁹ because the play is a un-elaborated first draft, for some *incipits* the sources are unclear, some stage directions are biblical passages just put in the imperative, and in general the rubrics as *didascaliae* are disfunctional, not really regulating the complicated stage business;²⁰ the text, as it is, could not be the basis for a medieval theatre performance. Moreover a huge number of actors is required and numerous sets should be prepared. As it seems, the intended performance of the scenario was most probably never realized.

But when, by whom and where should this attempt to introduce theatre in the Byzantine world could have taken place? There is no need to doubt the Cypriot

¹⁶ Walter Puchner, *Η Κύπρος των Σταυροφόρων και το Θρησκευτικό Θέατρο του Μεσαίωνα*, Κέντρο Μελετών Ιεράς Μονής Κύκκου, Nicosia 2004, p. 71-91; idem, *The Crusader Kingdom of Cyprus*, p. 67-82.

¹⁷ Paul Canart, «Un Style d'écriture livresque dans les manuscrits chypriotes du XIV^e siècle: la chypriote "bouclée"», *La Paléographie grecque et byzantine (Colloque international du C.N.R.S., no 559)*, Paris 1977, p. 303-21, esp. 304-11.

¹⁸ Puchner, *Von Herodas zu Elytis*, p. 87-156.

¹⁹ See the justification for the need of a new edition in Puchner, *The Crusader Kingdom of Cyprus* 9-10: «Scholars have expended considerable energy in advancing reasons to explain why Byzantium did not create forms of drama and theatre comparable to the Latin Middle Ages or Antiquity [...]. One of the most important arguments in this discussion is the Greek dialogic *cento* text of the so-called "Cyprus Passion Cycle", a compilation of passages from Holy Scripture, quoting only the first words (*incipit*) of the dialogue, with stage directions in the imperative and subjunctive mood addressed to the organiser of the

production. As the prologue makes clear beyond reasonable doubt, the text was written for stage performance. This unique document, the subject of numerous studies and theories, has been edited three times: by Spyridon Lampros in 1916, Albert Vogt in 1931, and August Mahr in 1947. The editions differ from one another in a number of ways. Mahr supplied the rest of the text following the *incipit*, thereby producing an integral text of a Passion Play [...]. Yet Mahr's edition of nearly 60 years ago was not wholly free of mistakes and misreadings (for instance, an entire line is omitted) and, what is more, some of his completions to the *incipits* are questionable, while the whole idea of an integral Passion Play is, in the end, misconceived. Therefore a new edition of the text, as it appears in the manuscript, was badly needed in order to put scholarly discussion back on firmer ground».

²⁰ Walter Puchner, «Θεατρολογικές παρατηρήσεις στον μεσαιωνικό Κύκλο των Παθών της Κύπρου», *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*, Pairidis, Athens 1984, p. 91-107, 181-94.

origin of the text,²¹ not because of linguistic arguments (κομποδόμος and σκάμνος are common words of Byzantine *koine*, still in use in Cyprus today) but because of the origin of the miscellaneous manuscript on which the cento text is saved. Cyprus, under the rule of the Lusignans, had a multilingual culture and society, characterized by cross-infiltration of Eastern and Western influences. The idea of a passion play could be Western, probably disseminated by the Benedictines and their schools and monasteries on the island²² (although we have no evidence of school performances in medieval Cyprus), but the theological structure of the sequence of scenes is clearly imitating the Orthodox liturgy of the Easter cycle. Therefore the anonymous compiler of the cento must be Greek. On the other hand, there is no real model for the *Cyprus Passion Cycle* in the Western evolution of the Passion Plays before 1320.²³ The scenic action and the set of the scenes follow roughly the Byzantine iconographic models of ecclesiastic painting; only in the scene of Anastasis (Resurrection) some Western influence can be traced. If the idea of playing the Passion of Christ could be a Western import or a Orthodox reaction against it (as «un pendant grec aux Passions dramatiques en latin»),²⁴ then the dating of the text, copied before 1320, should be roughly the 13th century, when the first Passion plays in the West were in full development,²⁵ in any case after 1191, the year of the permanent occupation of the island by the Crusaders. The Lusignan court was not much different from any other medieval European court in the West, and Cyprus was the last station of the maritime itinerary of the pilgrims to the Holy Lands. Therefore, intensive contacts with the West before 1571 were never really interrupted.

In comparison to *Christus patiens*, the *Cyprus Passion Cycle* is characterized by a naïve realism and an astonishing materialism (many props, for the scene of Christ in the Temple even animals are needed, the set of the Crucifixion is realistic etc.) inspired by iconography, a quasi-naturalistic approach to scenic realization which is essentially contradictory to the high spirituality and symbolism of Byzantine theology and art. Symeon, archbishop of Thessalonike, blamed in his *Dialogus contra haereses* the «Latins» for their obscene and senseless activities, when they allowed human beings to represent holy persons and significant moments of the

²¹ This against Christophoros Tsangaridis, «Η “κυπριακή” σκηνηκή διδασκαλία των Παθών», *Επετηρίδα Κέντρου Μελετών Ιεράς Μονής Κύκκου* 5 (2001), p. 259-296.

²² Gilles Grivaud, «Ο πνευματικός βίος και η γραμματολογία κατά την περίοδο της Φραγκοκρατίας», chap. 16 in Theodoros Papadopoulos (ed.), *Ιστορία της Κύπρου*, vol. 5: *Μεσαιωνικών Βασιλείων*, part 2: *Πνευματικός Βίος – Παιδεία – Γραμματολογία – Βυζαντινή Τέχνη – Γοτθική Τέχνη – Νομισματοκοπία – Βιβλιογραφία*, Ίδρυμα Αρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ', Γραφείο

Κυπριακής Ιστορίας, Nicosia 1996, p. 863-1208, esp. 1054 ff.

²³ Sandro Sticca, *The Latin Passion Play: its Origins and Development*, State University of New York Press Albany, New York 1970.

²⁴ Samuel Baud-Bovy, «Le théâtre religieux, Byzance et l'Occident», *Ελληνικά* 28 (1975), p. 328-49, esp. 343.

²⁵ The *Passion of Montecassino*, in the middle of the 12th century, is closely linked to the order of Benedictines (Sticca 1970: 84 ff.). For other passion plays, all with different sequence of scenes, see Puchner «Θεατρολογικές παρατηρήσεις», p. 104-6.

history of the Salvation of mankind.²⁶ Despite the intention of staging this text, the anonymous compiler of the cento passages did nothing to facilitate this task or even think about the practical problems he had to face. He seems entirely inexperienced in writing a drama text; his stage directions are absolutely ineffective to organize the multifold and complicated stage business of a fully developed Passion Play. Moreover, some of the biblical passages must have been written down by memory, deviating in some points from the original text of the Bible.

III

Such mistakes of citing the Holy Scripture are also common in the third cento composition, which is semi-dialogic and unfinished, embedded in the third answer of a catechetical prose sermon of an anonymous lower clergyman, structured in the form of a «questionnaire» with the relevant answers; this is also a rough first draft, written probably between the 14th and 17th centuries (dated then because of its mixed language of Byzantine *koine* and the vernacular). The text is saved on a miscellaneous codex in the Bodleian Library at Oxford (*Bodl. Gr. Barocci* 216, fol. 372^v-6^r), but in a desperate condition as far as its structure and function are concerned: *incipits* are used only sporadically, some quotations are given in full length, others are citing the Scripture passages from memory or even giving just a personal paraphrase of the content; some «stage directions» are given in imperative, addressed to the speaker himself, others not, the scene of Christ before Pilate is totally disintegrated. The attempt of the editor to present this partly dialogic cento fragment as a theatre play is a failure.²⁷ In comparison to the *Cyprus Passion Cycle* the text is even more chaotic, fragmentary and confused, far from being any version of cento-art.

As already stated, the semi-dialogic sermon is part of the third answer to moral-didactic questions of a catechetical draft, composed by a not very well educated clergyman, forming a semi-dialogic cento text of the Passion.²⁸ The differences from the *Cyprus Passion Cycle* are obvious: there is no introductory text about the purpose of the dialogue, the simple language is mixed with many vernacular elements, the structure is entirely different: it is an unfinished interpolation in the third answer of a catechetical «questionnaire», the sequence of «scenes» starts with the Last Supper and finishes with the mocking of Christ by the Soldiers. The stage directions are not systematic and the few imperatives are addressed to the author himself; there is a narrator who links together the citations in direct speech.

²⁶ *Patr. graec.* 1555: 112A-116D, see also A. Pontani, «Firenze nelle fonti greche del concilio», P. Vitti (ed.), *Firenze e il Concilio del 1439* (Florence 29 Nov. - 2 Dec. 1989), Florence 1994, p. 753-812, esp. 806 ff.

²⁷ Tsiouni-Fatsi, *Ένα θρησκευτικό δράμα*.

²⁸ Detailed description in Walter Puchner, «Νέο σενάριο βυζαντινών Παθών του Χριστού:», *Αναγνώσεις και ερμηνεύματα*, εκδ. Κορφή, Athens 2002, p. 15-39.

Even compared with the cento of the *Akolouthia* (Service) of *Nipter* performed to this day in the monastery of St. John on Patmos, a compilation of biblical passages with the ritual of the feet-washing scene, a cento composition created much later,²⁹ one has to admit that the first scene (a combination of the Raising of Lazarus, Last Supper and a dialogue on *philanthropia*) is more complex and elaborate, giving every apostle some lines, sometimes in deviation from the biblical text.

IV

In this way, the juxtaposition of the three dialogic cento texts from the 11th or 12th century to the late or post-Byzantine period is not only a travel along the time continuum, but also a process of decomposition and decadence of the aesthetic quality, shifting from poetry to prose, from ancient tragedy to the *koine* language of the Bible and even to the vernacular in some points, from the elaborate form of a sophisticated cento composition to the abbreviations and fragmentary notes of popular sermons. Moreover, it is also a reverse evolution from complexity to simplicity, from classical education to memorizing biblical passages in the form of a personal paraphrase. However, it is also a process of departure from dramatic structure and performability: the compiler of *Christus patiens* used the dramatic conventions of ancient theatre together with passages of Greek tragedies, being unaware of the scenic necessities of the techniques used; on the contrary, the *Cyprus Passion Cycle* is intended to be played, but cannot be staged in the form the text is preserved: the compiler of the biblical passages had not the slightest idea of how to do that, although he gave guide-lines for the production in the prologue and stage directions throughout the text; lastly, the cento text in the Bodleian Library is linked to drama and theatre only by the wish of its editor.

Anyway, such a conclusion of decomposition and departure from scenic understanding in the genre of Passion poems is counterbalanced by the evidence we have from the late Byzantine period, inserting theatrical forms from the Italian dramatic literature into the Greek tradition: the *Θρήνος εις τα Πάθη και την Σταύρωσιν του Κυρίου και Θεού και Σωτήρος ημών Ιησού Χριστού*, written by Marinus Falieros at the beginning of the 15th century, shows some dramatic quality and even theatricality,³⁰ and the *Στίχοι πολιτικοί εις διαλόγον μέρος εβγαλμένοι και ποιημένοι εις την Ανάστασιν του κυρίου ημών Ιησού Χριστού*, written by Michael Vestarchis on Chios between 1642 and 1662 is a regular Pas-

²⁹ Walter Puchner, *Brauchtumserscheinungen im griechischen Jahreslauf und ihre Beziehungen zum Volkstheater. Theaterwissenschaftlich-volkskundliche Querschnittstudien zur süd-balkan-mediterranen Volkskultur*, Vienna 1977 (Veröffentlichungen des Österreichischen Museums für Volkskunde XVIII), 187-189; Marios

Ploritis, *Το θέατρο στο Βυζάντιο*, Kastaniotis, Athens 1999, p. 187-189.

³⁰ Wim Bakker – Arnold F. van Gemert (eds), *Θρήνος εις τα Πάθη και την Σταύρωσιν του Κυρίου και Θεού και Σωτήρος ημών Ιησού Χριστού ποιηθείς παρά του ενγενεστάτου άρχοντος κυρού Μαρίνου του Φαλιέρου*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Irakleio 2002.

sion Play which may have been performed in the Jesuit College of St. Antonius (του Εξωμερίτη) under the author's direction; the prologue is spoken by the author, citing also Homeric verses of *Iliad* and *Odyssey* in the original.³¹ But these are no more cento compositions.

The Byzantine cento technique was a play in its own right; its pleasure lies in identifying the quotations; it is part of a universal tendency in Byzantine literature, to use ancient and Christian model texts in different ways, either innovatively or conventionally. Under the leading concept of originality today, we are unable to appreciate adequately the cento aesthetics and to enjoy the pleasure of a sophisticated play with knowledge itself.

³¹ Manousos I. Manousakas – Walter Puchner (eds), *Ανέκδοτα στιχουργήματα του θρησκευτικού θεάτρου του ΙΖ' αιώνα, έργα των Ορθόδοξων Χίων κληρικών Μιχ. Βεστάρχη,*

Γρηγ. Κονταράτον, Γαβρ. Προσοψά. Έκδοση κριτική με εισαγωγή, σχόλια και ενρετήρια, Academy of Athens, Athens 2000, p. 107-135.

WALTER PUCHNER

CRETAN THEATRE IN MEDITERRANEAN PERSPECTIVE*

For David Holton

Honorary Tributes and Festschriften for outstanding personalities in a specific research field can offer the opportunity for reflection and comparison, stopping for a moment the flow of hunting new evidence of information and grouping data according to different categorization principles. As far as Cretan theatre is concerned, this is what I did in the case of Wim Bakker in 1997, comparing Cretan drama of the late 16th and the first half of the 17th century with European theatre of that time, trying also to give some answers to the fact that the innovation of opera did not reach Candia before its fall to the Ottoman Empire, though, at least seemingly, there was enough time for this¹ and the tradition of western music in Venetian Crete could probably enhance such a transmission², which in the case of the Ionian Islands is evident for the 18th century.³ The time of Georgios Chortatsis is the time of Shakespeare and Lope de Vega, and doubtlessly one of the highlight eras of European theatre; Chortatsis' personality and work formed a separate dramatic tradition on the island and his aesthetic standards were highly estimated in Candia, and exercised a strong influence on his drama-writing successors.

In the case of David Holton, to whom we owe the edition of *Literature and society in Renaissance Crete*,⁴ which was a remarkably groundbreaking book in modern Greek studies and in comparative literature, such considerations will focus on new evidence, changing to some extent the parameters of comparison; this holds for an intralingual level in the area of Greek speaking Eastern Mediterranean, but also for a translingual level in some regions of South-East Europe, first of all the Dalmatian coast and the Adriatic islands. The influence of Cretan literature of the 16th and 17th centuries can be traced also in the Central Balkans and in the Transdanubian Principalities of Moldavia and Valachia: we have only to remember the

* This essay was delivered at a conference in honor of David Holton, in June 2014, in Cambridge.

¹ W. Puchner, «Το Κρητικό θέατρο στα ευρωπαϊκά του συμπραξόμενα», in: W. Bakker – A. van Gemert (eds), *Proceedings of the Symposium «Η Κρητική λογοτεχνία στο κοινωνικό και ιστορικό της πλαίσιο»*, Amsterdam 10-21 June 1997 in honour of Wim Bakker (Cretan Studies 6), p. 293-320 (=Φαινόμενα και νοούμενα. Δέκα θεατρολογικά μελέτηματα, Athens 1999, p. 91-113).

² N. M. Panayotakis, *Φραγκίσκος Λεονταρίτης. Κρητικός μουσικοσυνθέτης του δεκάτου έκτου*

αιώνα. Μαρτυρίες για το ζώή και το έργο του, Venice 1990; idem, «Μαρτυρίες για την μουσική στην Κρήτη κατά τη Βενετοκρατία», *Thesaurismata* 20 (1990), p. 9-169.

³ P. Mavromoustakos, «Το ιταλικό μελόδραμα στο θέατρο Σαν Τζιάκομο της Κέρκυρας (1733-1798)», *Parabasis* 1 (1995), p. 147-92.

⁴ D. Holton, *Literature and society in Renaissance Crete*, Cambridge 1991; idem, D. Holton, *Λογοτεχνία και Κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*, transl. N. Deliyannaki, Univ. of Creta Press, Iraklio 1997.

Serbian adaptation of *The Sacrifice of Abraham* (Buda 1800)⁵ and the translation of *Erofile* and *Erotokritos* in Rumanian.⁶ But these adaptations were made only for reading purposes.

However, in mapping the Eastern Mediterranean basin in terms of theatre activity and drama writing a whole new chapter has evolved from research: the religious theatre on the Aegean islands and in Constantinople itself.⁷ This fact, together with the ever growing evidence coming from the Adriatic East coast of Dalmatia and its islands (in the 18th century together with the Croatian hinterland), the Ionian islands, Crete, the Aegean area, Constantinople and even Cyprus⁸ is shaping a whole maritime region with traceable theatre activity in the late middle ages and afterwards.⁹ This fact coincides with one of the basic rules of theatre history in South-East Europe: there are three zones of influence with different impact on theatrical activity: 1) the regions influenced by Venice with flourishing theatre life imitating mainly Italian models, 2) the regions under the rule of Ottoman Empire, usually without organized forms of theatre because of the Islamic restrictions (with the exception of shadow theatre and the religious theatre on the island of the Aegean sea, after 1566 part of the Ottoman Empire, but with strong local privileges), and 3) the regions under the two-headed eagle of the Habsburg Monarchy, with a whole network of provincial German theatres, imitating the repertory of Burgtheater in Vienna.¹⁰ To the scarce evidence on theatre performances in Crete itself¹¹ (except the important testimony of Zuanne Papadopoli),¹² information for theatre production comes now from Constantinople, Naxos und Chios, together with the important testimony of Zante in 1684, mentioning plays in Italian and Greek.¹³ Furthermore, the comparable theatre activity in Ragusa (Dubrovnik) and other towns of the Dalmatian coast as well as on the islands (mainly Lesina, today

⁵ I. Bogdanović, «*Η Θυσία του Αβραάμ* (1799) του Σέβου θεολόγου Vićentije Rakić», *Stephanos. Tribute to W. Puchner*, Athens 2007, p. 903-908.

⁶ W. Puchner, *Studien zur Volkskunde Südosteuropas und des mediterranen Raums*, Vienna-Cologne-Weimar 2009, p. 405 ff.

⁷ W. Puchner, *Griechisches Schuldrama und religiöses Barocktheater im ägäischen Raum zur Zeit der Türkenherrschaft (1580-1750)*, Vienna, Academy of Science (phil.-hist. Klasse, Denkschriften 277).

⁸ The prologue of the *Cyprus Passion Cycle* indicates clearly the intention to perform the *cento* text with its *incipits*, but this could not have been realized in the form the text is preserved (W. Puchner [with the advice of Nicolaos Conomis], *The Crusader Kingdom of Cyprus - A Theatre Province of Medieval Europe? Including a critical edition of the Cyprus Passion Cycle and the «Re-*

praesentatio figurate» of the Presentation of the Virgin in the Temple, Athens, Academy of Athens [Texts and Document of Early Modern Greek Theatre, vol. 2]).

⁹ W. Puchner, «A short outline of theatre history of the Balkan peninsula. (From Renaissance to Mid-War years)», *Parabasis* 5 (2004), p. 29-79.

¹⁰ W. Puchner, *Historisches Drama und gesellschaftskritische Komödie in den Ländern Südosteuropas im 19. Jahrhundert. Vom Theater des Nationalismus zum Nationaltheater*, Frankfurt/M. etc., p. 19-77.

¹¹ N. M. Panayotakis, *Κρητικό θέατρο. Μελέτες*, Athens 1998, p. 145-57.

¹² A. Vincent, *Memories of seventeenth-century Crete: L'occio (Time of Leisure) by Zuanne Papadopoli*, Venice 2007.

¹³ St. Kaklamanis, «Σημειώσεις για τον Ζήνωνα», *Ελληνικά* 62 (2012), p. 43-106, esp. 98.

Hvar, but not only) completes the picture of a vivid theatre life in the Venetian dominions of the Eastern Mediterranean basin, but also in parts of the Ottoman Empire.¹⁴ The new map of theatre activity opens a new dimension for comparative approaches, even for the Western Mediterranean area in the era of late Renaissance and Baroque.¹⁵

A comparative look at the West can even convince us that the term «Cretan Renaissance» should be used with some caution and be put in brackets: this chronologically late Renaissance literature is interspersed stylistically with mannerist and baroque elements (in the dramaturgy of Chios also with rococo and classicistic elements). Bucolic drama is *per se* a mannerist feature,¹⁶ and the idiomatic language of Chortatsis with its complicated syntax and sophisticated rhetoric and iconology is far from the simplicity of folk song,¹⁷ even though they have the same metrical pattern. Baroque visualisation and didacticism,¹⁸ scenic action and cruelty are evident in nearly all tragedies or martyr-plays of outstanding quality; the interludes reflect a stage of development towards the creation of opera.¹⁹ *Erofile* in particular is now associated with the Baroque and the Counter-Reformation.²⁰

In the field of text edition the situation is quite satisfactory, although some revised editions of drama texts such as that of *Panoria* in 2007²¹ would be welcomed: the *Aminta* adaptation by Mormoris was published in a critical edition recently by Evangelatos,²² the reconstruction of the fragment of a lost Cretan fairy comedy with the probable title *Fiorentinos and Dolcetta* was published by the author,²³ *Pastor Fidos* by Soummakis on Zante 1658 is available in a reprint;²⁴ the anony-

¹⁴ W. Puchner, *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, Vienna-Cologne-Weimar 2006-2007, vol. 1, p. 13-72.

¹⁵ W. Puchner, *Hellenophones Theater im Osmanischen Reich (1600-1923). Zur Geschichte und Geographie einer geduldeten Tätigkeit*, Vienna-Berlin 2012.

¹⁶ Puchner, *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas*, vol. 2, p. 13-26.

¹⁷ W. Puchner, «Λεκτικές και φραστικές στοιχεία της δραματουργίας στην *Ερωφίλη του Χορτάτσιου*», *Ελληνικά* 59/2 (2009), p. 253-268; O. Omatos Sáenz, «Recursos expresivos en el teatro de Jortatsis. Les enunciados interrogativos», *Cultura Neogriega. Tradición y modernidad. Actos del III Congreso de Neohellenistas de Iberoamerica (Vitoria-Gasteiz 2.-5.6.2005)*, Vitoria-Gasteiz 2005, p. 525-34.

¹⁸ In *King Rodolinos* the baroque element is footed in the psychopathology of the central hero (for South-Eastern European comparison Puchner, *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas*, vol. 2, p. 27-40).

¹⁹ W. Puchner, *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, Athens 1991, p. 179-210.

²⁰ N. Hatzinikolaou, *Αναζητώντας το στίγμα της Ερωφίλης*, Iraklio 2007; J.-L. Savoye, *Érophili de Georges Chortatsis Tragédie crétoise de la Renaissance*, 2 vols., Paris 2013. Besides the French translation of Savoye there is also a new English translation and critical edition by Rosemary Bancroft-Marcus (ed.), *Georgios Chortatsis: Plays of the Cretan Renaissance*, 2 vols., Oxford 2013-2014.

²¹ E. Kriaras – D. Pidonia, *Πανόρια. Κρητική έκδοση με εισαγωγή, σχόλια και λεξιλόγιο Εμμανουήλ Κριαράς, αναθεωρημένη με επιμέλεια Κομνηνής Δ. Πηδόνια*, Thessalonica 2007.

²² Spyros A. Evangelatos (ed.), *Γεώργιος Μόρμορης, Αμύντας τον Τάσσο. Κρητική έκδοση, εισαγωγή, σχόλια και γλωσσάριο Σπύρος Ευαγγελάτος*, ΜΙΕΤ, Athens 2012.

²³ W. Puchner, *Παραμυθολογικές μελέτες Α': Η Ξεχασμένη Νύφη. Από την ιταλική Αναγέννηση στο ελληνικό λαϊκό παραμύθι*, Athens 2011.

²⁴ G. Chrysikopoulos (ed.), *Μιχαήλ Σουμ[μ]άκη, Ο Πιστός Βοσκός*, Zante 2003.

mous fragment of a martyr play of St. George has been at least described.²⁵ That means that the group of dramatic texts of Cretan, Ionian, and Aegean theatre can be compared systematically:²⁶ as far as the genre development is concerned²⁷ or the evolution of the conventional parts of the drama such as the prologue (from allegorical prologue to integrated exposition), choric odes, interludes,²⁸ but also according to questions of dialectology: what are in the end the characteristic Cretan elements of the theatrical texts of that time distinctive from the Heptanesian ones, when both appear in different combinations in the dramatic texts of Chios and Naxos?²⁹ These issues have partly been undertaken and some questions have been answered; but, what is needed, is a new updated bibliography, comparable to the one by Stefanos Kaklamanis about *Erotokritos*.³⁰ The localization of new details and biographical evidence of authors and their historical identification was not to the same degree successful: only Vestarchis and Mormoris can be traced now in a better way.³¹

Major progress was achieved in the translingual comparison between the Greek group of texts from the Greek speaking islands in the East, West and South of mainland Greece, and the South-Slavic texts, coming from Ragusa, the Dalmatian coast (and the hinterland) as well as the Adriatic islands. Such a comparison was first undertaken in 1978,³² subsequently elaborated in thematically more focused studies like the use of mythological figures but deviations in style and humour in bucolic drama in whole South-Eastern Europe,³³ or about the forms and functions of Jesuit drama from Hungary and Slovenia to the Aegean Sea and Constantinople,³⁴ but with the dissertation of Irena Bogdanović this topic has been investigated recently in a most systematic and exhaustive way.³⁵ Similarities and

²⁵ N. M. Panayotakis / W. Puchner, *Η Τραγédia του Αγίου Δημητρίου. Θρησκευτικό δράμα με κωμικά ντεριμέδια, αγνώστου ποιητή, που παρουσιάστηκε στις 29 Δεκεμβρίου 1723 στη Ναξία. Κριτική έκδοση με εισαγωγή, σημειώσεις και γλωσσάριο*, Iraklio 1999, p. 123-126.

²⁶ As is done in W. Puchner, «Early Modern Greek Drama: From Page to Stage», *Journal of Modern Greek Studies* 25/2 (2007), p. 243-66.

²⁷ I. e. from Renaissance tragedy to baroque tragedy of martyrdom, the development of comedy, the disappearance of pastoral drama, see W. Puchner, *Ανθολογία νεοελληνικής δραματολογίας*, vol. 1: *Από την κρητική Αναγέννηση ως την Επανάσταση τον 1821*, ΜΙΕΤ, Athens 2006.

²⁸ From placement between the acts and independence of the drama plot to integration in or separation of the drama text (W. Puchner, *Κείμενα και αντικείμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Athens 1997, p. 231-49).

²⁹ W. Puchner, «Παραλείπόμενα στο Ζήνωνα», *Theaurismata* 32 (2002), p. 167-217.

³⁰ St. Kaklamanis (ed.), *Ζητήματα ποιητικής στον Ερωτόκριτο*, Iraklio 2006, p. 477-543.

³¹ Th. Papadopoulos – W. Puchner, «Νέα στοιχεία για τον Χιώτη ιερέα και δραματοουργό Μιχαήλ Βεσπάρχη (†1662)», *Parabasis* 3 (2000), p. 63-122; Evangelatos, *Αμύντας τον Τάσσον*, p. 19-36.

³² W. Puchner, «Θεατρολογικά προβλήματα στο Κρητικό και Εφτανησιακό θέατρο (1550-1750). Αναλογίες με τη νοτιοσλαβική δραματολογία της εποχής», *Θέατρο* 61-63 (1978), p. 76-89 and significantly extended in idem, *Βαλκανική Θεατρολογία. Δέκα μελετήματα για το θέατρο στην Ελλάδα και τις γειτονικές της χώρες*, Athens 1994, p. 15-39.

³³ Puchner, *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas*, vol. 2, p. 13-26.

³⁴ Puchner, *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas*, vol. 2, p. 41-68.

³⁵ I. Bogdanović, *Το θέατρο της Αναγέννησης και τον Μπαρόκ στη Βαλκανική Χερσόνησο και στα νησιά της*, PhD diss., Athens 2012.

differences can now be defined in an almost clear manner: though the humanistic environment of literary education, nursed by Italian influence and literary models, is commensurable with the Greek insular literary productions (also Cretan musicians and painters are traced in Ragusa, Pietro Semitecolo is documented in both regions)³⁶, there is a significant difference in chronology and intensity of the presence of dramatic genres: due to the religious difference the orthodox production of religious drama cannot be compared with that of catholic South Slavic areas;³⁷ on the other hand tragedy is nearly absent in Ragusa and the Dalmatian towns, but dominant in Crete, whereas comedy and pastoral drama are on the Adriatic coast the leading genres in 16th century, followed by *tragicommedia*, allegorical and mythological topics in the 17th century, in the Aegean sea the type of baroque martyr-drama. An institutional link is here Jesuit theatre and school drama, which cannot be documented in Crete and the Ionian Islands.³⁸

More specifically: the *Sacrifice of Abraham* is known in Crete (and as an interlude on Chios) but also in five versions by Mavro Vetranović; *Aminta* and *Pastor Fido* were translated and adapted more than once in both regions; in Ragusa and the Dalmatian coast fairies (*vile*) are present on stage, but also mythological Satyrs and Nymphs used in a parodic way; Venus and Amor are causing much confusion among the peasants like in Cretan drama. A common feature is also the *moresca*, documented in the Cretan interludes, as well as the plot of *Pyramus and Thisbe*. The comedies are influenced by the stereotypical comic figures and dramatic situations of *commedia erudita*: they are numerous and less classicistic, just like the Cretan ones. Classical heritage is also present in both regions: Sophokles' *Elektra* was adapted in 1597 by Dominko Zlatarić (before him in Hungary by Péter Bornemisza in 1558). Katsaitis' two tragedies are following, with significant deviations, Lodovico Dolce. Marin Držić, leading theatrical author in the 16th century, left not only a series of comedies and pastoral dramas, but also an adaptation of Euripides' *Hecuba*. Lodovico Dolce's Italian adaptations are used in *Jokasta* by Miho Bunić Babulinov (1549), *Orbecche* is also the model of *Dalida* by Savko Gučetić Bendevišević.³⁹

In the 17th century the drama of martyrs is cultivated in Dalmatia like in the Aegean sea: the biographies of St George, St Beatrice, St Venefrida, St Alexis etc. were played on stage, like St Demetrius on Naxos 1723.⁴⁰ It is also possible to trace

³⁶ On Greek musicians 1409-1549 in Dubrovnik/Ragusa see M. Demović, *Musik und Musiker in der Republik Dubrovnik (Ragusa) vom Anfang des XI. Jahrhunderts bis Mitte des XVII. Jahrhunderts*, Regensburg 1981, 120 ff.; A. Vincent, «Ένας θεατρόφιλος Βενετός στην Κέρκυρα και στη Δαλματία: Τα θεατρικά ενδιαφέροντα του Pietro Semitecolo», *Parabasis* 4 (2002), p. 35-8.

³⁷ F. S. Perillo, *Le sacre rappresentazioni croate*,

Bari 1975; N. Batušić, *Povijest hrvatskoga kazališta*, Zagreb 1978, p. 1-25.

³⁸ Puchner, *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas*, vol. 2, p. 41-68.

³⁹ Bogdanović, *To θέατρο της Αναγέννησης*; W. Puchner, *Die Literaturen Südosteuropas (15. – frühes 20. Jahrhundert). Ein Vergleich*, Vienna-Cologne-Weimar 2015.

⁴⁰ G. Varzelioti – W. Puchner, «Αναστηλώνοντας μια θεατρική παράσταση: η παράσταση

the phenomenon of intertextual relations between older and newer dramatic productions, such as the use of Cretan drama texts by the Jesuit and Orthodox communities on the islands of Chios and Naxos.⁴¹ Different troupes of amateur actors are known. In the *tragicommedie* of the 17th century ancient sujets are dominant like in the Cretan interludes; the most outstanding writers Ivan Gundulić and Junije Palmotić were educated by Jesuits⁴² followed by a whole generation of successors. But following the earthquake of 1667, which diminished the population of Ragusa by half, like the fall of Crete to the Ottoman Empire in 1645-1669, the importance and significance of Dalmatia for south Slavic dramaturgy was dramatically restricted.

In the 17th century in both regions the same literary sources are used: the *Metamorphoses* of Ovid, the topic of the Trojan war, and *Gerusalemme liberata* by Tasso: six Cretan interludes take the subject of this epic, and a whole series of South-Slavic *tragicommedie*, following the numerous Italian dramatizations of the time.⁴³ Another inexhaustible source was *Orlando furioso* by Ariosto.

Theatre was performed in carnival time, at weddings and other private festivities, in open-air productions or in the houses of patricians. Religious theatre was organized on the festive day of a saint, or according to the school programme of the Jesuit seminars. The plays were acted by male actors without masks and as the textual evidence indicates, with restricted improvisation. Influences of *commedia dell'arte* can be traced with certainty only in the 18th century.⁴⁴ Stage design and technology become more sophisticated only in the 17th century. In many practical matters of performance organization, the sources of the cities on the Dalmatian coast and Ragusa are more detailed than in the case of Crete and the Ionian Islands.

Another sector of possible comparison is the theatre of folk culture and oral tradition. Not only the moreška-play and ritual dance on the island of Korčula⁴⁵

του Αγίου Δημητρίου στις 29 Δεκεμβρίου 1723 στη Νάξο και οι συντελεστές της», *Parabasis* 3 (2000), p. 123-66.

⁴¹ A. Cronia, «Ascendenze della Tirenica di Marino Darsa nella Dubravka di Giovanni Gondola», *Ricerche slavistiche* 9 (1961), p. 39-67; M. I. Manoussacas – W. Puchner (eds), *Ανέκδοτα στιχογραφήματα του θρησκευτικού θεάτρου του ΙΖ' αιώνα. Έργα των ορθόδοξων Χίων κληρικών Μιχ. Βεστάρχη, Γρηγ. Κονταράτου, Γαβρ. Προσοψιά. Έκδοση κριτική με εισαγωγή, σχόλια και ευρετήριο*, Academy of Athens, Athens 2000, p. 343, 351, 354-359, 365-368; Panayotakis – Puchner, *Η Τραγέδια του Αγίου Δημητρίου*, p. 274-305.

⁴² W. Potthoff, *Die Dramen des Junije Palmotić. Ein Beitrag zur Geschichte des Theaters in Dubrovnik im 17. Jahrhundert*, Wiesbaden 1973.

⁴³ S. Stipčević, «*La Gerusalemme liberata* e il

dramma raguseo del primo Seicento», *Barocco in Italia e nei paesi di Sud*, Firenze 1983, p. 375-396.

⁴⁴ Puchner, *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas*, vol. 2, p. 317-22.

⁴⁵ I. Ivančan, *Narodni običaj korčulanskih kumpanija*, Zagreb 1967, but see also J. Čabo Žmegač, «Echoes of the Decapitation of an Ox in the Village Pupnat on the Island of Korčula: The Croats between Tradition and Modernity», *Narodna Umjetnost* 37/2 (2000), p. 9-26 and Z. Vitez, «Revival and Local Meanings of Customs: Kumpanije on the Island of Korčula», *Narodna Umjetnost* 37/2 (2000), p. 27-46, for international comparison of the morris-dance J. Forrest, *The History of Morris Dancing, 1458-1750*, Toronto-Cambridge 1999, for the mediterranean area R. Lorenzetti (ed.), *La moresca nell'area mediterranea*, Bologna 1991. The moresca is also known in the Cretan interludes as a duell sword dance.

and the *Robinja* folk play on the island of Pag⁴⁶ can be compared with the folk performances of abridged adaptations of *Erofile* in western Greece⁴⁷ and with the folk theatre of *homilies* on the Ionian islands,⁴⁸ but there is a whole series of improvised trials and court scenes in carnival, from Ionian and Aegean island to Cyprus (trial of Judas),⁴⁹ culminating in what is described in a German travel report about Zante in 1666, where the pseudo-Messiah Sabbatai Zwi (Sevy etc.) is, after his arrival by ship and triumphal entrance in town, condemned by the Sultan to death and executed after torture;⁵⁰ in this case the whole town was dressed in a Hebrew manner and played the enthusiastic crowd praising and mourning their spiritual leader. This is an impressive paradigm for the scenic possibilities of such improvised performances.

This example leads also to ritual execution and mourning of mummies for different reasons (Judas on fire, magic provocation of rain etc.),⁵¹ to collective disguising at carnival, the performance of improvised dialogical scenes with ritual or without ritual character, but also to the theatricality or performativity of public life, which is evident in the official ceremonies ordered by the Venetian authorities, both in Corfu, Crete and Ragusa.⁵²

Comparing the dramatic production and theatrical or paratheatrical manifestations of this whole map of the Mediterranean insular regions somebody may wonder whether Crete is a typical example. The answer is yes *and* no: as we have now a comparative study by Papadia-Lala on the structure of local societies and administration in the Venetian dominions in the Greek speaking Mediterranean,⁵³ we know that there are significant differences between the communities which are mirrored in cultural manifestations, too. But a real estimation of these differences, as drama and theatre are concerned, is also dependent on the accidental selection of sources by history, the fortune or misfortune of historical information: the sources on Cre-

⁴⁶ I. Lozica, *Hrvatski karnevali*, Zagreb 1997, p. 133 ff. The relationship of this folk play to the first Croatia drama *Robinja* by Hanibal Lučić (in 1530 played on the island of Lesina/Hvar) was subject of a controversial discussion (is the orally transmitted and improvised folk play the starting point of the written version or an imitation of it?).

⁴⁷ W. Puchner, «Kretische Renaissance- und Barockdramatik in Volksaufführungen auf den Sieben Inseln», *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* 30/79 (1976), p. 232-42; A. Polymerou-Kamilaki, *Θεατρολογικά μελετήματα για το λαϊκό θέατρο. Από το κρητικό θέατρο στα δρώμενα της νεοελληνικής αποικιάς*, Athens 1998.

⁴⁸ M. A. Alexiadis, *Ο Αγαπητικός της Βοσκοπούλας. Αγνώστη ζακυνθινή «ομιλία» του Αλέκων Γελαδά. Συμβολή στην έρευνα του ζακυνθινού λαϊκού θεάτρου*, Athens 1990.

⁴⁹ Puchner, *Studien zur Volkskunde Südosteuropas*, vol. 2, p. 93-114.

⁵⁰ W. Puchner, «Η παραστατική δίκη και καταδίκη του ψευδομεσσία Sabbatai Zwi κατά το καρναβάλι του 1666 στη Ζάκυνθο. Θέατρο και δικαστήριο στον παραδοσιακό λαϊκό πολιτισμό της Βενετοκρατίας και Τουρκοκρατίας στην Ελλάδα», *Thesaurismata* 36 (2006), p. 309-344.

⁵¹ W. Puchner, *Συγκριτική Λαογραφία Α΄: Έθιμα και τραγούδια της Μεσογείου και της Βαλκανικής*, Athens 2009, p. 21-64; idem, *Λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια. Συγκριτική μελέτη*, Athens 2007, p. 61-76.

⁵² N. Lonza, *Kazalište vlasti. Ceremonijal i državni blagdani dubrovačke Republike u 17. i 18. stoljeću*, Zagreb-Dubrovnik 2009.

⁵³ A. Papadia-Lala, *Ο θεσμός των αστικών κοινοτήτων στον ελληνικό χώρο κατά την περίοδο της Βενετοκρατίας (13ος – 18ος αι.). Μια συνθετική προσέγγιση*, Venice 2004.

tan theatre performances are scarce and the surviving drama texts are relatively few, compared to the information that theatre was played every year in carnival and other times. And this is the real crux of comparison: given that the whole drama production and theatre activity is not known (this holds also for the Ionian and Aegean islands, the Dalmatian coast, Ragusa and the Adriatic islands), for the moment no definite answer can be given to the question, whether the kingdom of Candia was a typical case. More information about theatre life and more dramatic texts have survived in the South Slavic area of the Adriatic sea; how much this is by chance or not may very well remain a unsolved mystery also in future.

WALTER PUCHNER

THEATERWISSENSCHAFTLICHE ÜBERLEGUNGEN ZUR
ARISTOPHANES-REZEPTION VON IBN DĀNIYĀL IN KAIRO
(KURZ VOR 1300) UND ZU SEINER TRILOGIE FÜR DAS
SCHATTENTHEATER.

Marvin Carlson hat in einem seiner letzten Bücher die englische Übersetzung von Safi Mahmoud Mahfouz der drei Stücke von Ibn Dāniyāl für das Schattentheater herausgebracht und eingeleitet (Mahfouz/Carlson 2013), die der vor den Mongolen aus dem nordirakischen Mosul nach Kairo geflüchtete junge «Augenarzt» und spätere Hofpoet der Mamluken-Sultane kurz vor 1300 verfaßt hat und die ihn als einen der bedeutendsten Dichter der mittelalterlichen arabischen Literatur ausweisen. Die Texte dieser Trilogie für das Schattenspiel, auf deren Wichtigkeit und Poetik schon Georg Jacob und Paul Kahle um die Jahrhundertwende von 1900 hingewiesen haben (Jacob 1901, Kahle 1909), sind aufgrund ihrer Sprachschwierigkeiten (Mischung von klassischem Dichtungsarabisch und Lokaldialekten, intertextuelle Anspielungen, systematischer Gebrauch von Doppel- und Dreifachbedeutungen, Assonanzen und Binnenreimbildungen, Abwechslung von Vers und Prosa, interpolierte Bühenanweisungen, von Kopistenfehlern und Mißverständnissen entstellte Stellen, *loci desperati* usw.), aber auch der Abneigung gegen die frappierende Obszönität erst gegen Jahrhundertende von einem Schüler Kahles ediert worden (Kahle 1992) und seither Gegenstand mehrfacher Übersetzungen geworden.¹ Auch Biographieeinzelheiten, vielfach als autobiographische Anspielungen aus der Trilogie selbst herauszulesen, sind bekannt geworden (Guo 2012), und die ägyptisch-arabische Schattenspieltradition steht in ihren Belegen nun auf festerem Boden: nachweisbar seit dem späten 10./11. Jahrhundert (kurz nach der Gründung Kairos) bis 1517,² der Eroberung des Mamluken-Sultanats durch das Osmanische Reich, das nach der vorherrschenden Forschermeinung auch Erbe dieser Tradition mit dem Karagöz-Schattenspiel geworden ist,³ während in Ägypten selbst das Schattenspiel aus der Übung kommt, ganz im Gegensatz zu den anderen Ländern des Maghreb (Hoenerbach 1959).

Carlson widmet die Ausgabe «to the enthusiasts of Arabic drama», wofür er schon mehrere Publikationen ins Werk gesetzt hat, und unterstreicht, daß es sich bei diesen rabelais-artigen und konglomerathaften Farcen mit religiöser Rahmen-

¹ Italienisch aus demselben Manuskript, das Kahle bearbeitet hat, bei Corrao 1990, Auszüge in Corrao 1996, französisch bei Khawam 1997, englisch das erste Stück bei Guo 2012, und nun alle drei auf englisch bei Mahfouz/Carlson 2013. Eine deutsche Übersetzung des dritten Stückes

hatte bereits Jacob 1901a vorgelegt. Dort auch bereits erstmalig der Hinweis auf Aristophanes.

² Moreh 1987 ersetzt die älteren Übersichten von Jacob 1901, 1925, Kahle 1909, 1940, Littmann 1901 usw.

setzung um Werke der Weltliteratur handle. Vor allem begrüßt er die Ausgabe des dritten Stückes, *The Love-Stricken One and the Lost One Who Inspires Passion*, ein homoerotisches Drama von erlesener Obszönität und Tierwettkämpfen sowie einem totentanzartigen Finale, da er in ihm Strukturaffinitäten zur altattischen Komödie im Stil von Aristophanes zu sehen glaubt und in einer eigenen Studie probeweise untersucht (Carlson 2013), auf welchen Wegen der Hofpoet in Kairo kurz vor 1300 in Kenntnis einer aristophanischen Komödie wie die «Vögel» gelangt sein könnte. Damit reiht sich Carlson, ohne sich dessen bewußt zu sein oder auch nur die Literaturkenntnis zu besitzen, in eine ganze Reihe von Kontinuitätsthesen, die sich einerseits von Altgriechenland bis zum neugriechischen Karagiozis erstrecken, entweder mit oder ohne Miteinbeziehung des osmanischen Karagöz, oder das osmanische Phänomen, das auf der ganzen Balkanhalbinsel, im Vorderen Osten und in Maghreb verbreitet war (Puchner 2006: 97-132), auf einen hypothetischen byzantinischen Mimus zurückführen (And 1962, Reich 1903: 618 ff.). Für eine solche These des Weiterbestehens des spätantiken Mimus bis zum Fall von Byzanz 1453 reicht jedoch die Quellenlage nicht aus (Puchner 2002). Die Strukturaffinitäten des neugriechischen Karagiozis zur Aristophanischen Komödie haben auch Altphilologen unterstrichen (Whitman 1964: 17 ff., 54 ff., 278, 281 ff.) sowie griechische Forscher im Rahmen des innergriechischen Kontinuitätstheorems (Biris 1952: 12, Caimi 1935, Ioannou 1971: I 19).⁴ Andere Forscher haben versucht, Einflüsse des ostmediterranen Mimus der Spätantike auf die arabische Kultur nachzuweisen (eher negativ Horovitz 1905: 29 ff.), doch mögliche Beziehungspunkte ergeben sich nur in Bezug auf den Märchenerzähler (*hakija, meddah*). Aber die Kontinuitätsthesen vom antiken Mimus zu Karagöz hin stoßen ohnehin auf die Schwierigkeit, daß das altägyptische Schattentheater (die einzigen erhaltenen Stücke sind die von Ibn Dāniyāl) keine typisierten Figuren wie Karagöz kennt (Kern im Anhang von Horovitz 1905: 98). Und im gesamten antiken Theater ist die Schattenspieltechnik mit der beleuchteten Leinwand unbekannt.

Carlsons neue These hat sich damit in ein ganzes Geflecht von älteren Genesetheorien des ostmediterranen Schattentheaters mit schwer beweisbaren Langzeitkontinuitäten verstrickt (Puchner 2014), eine Komplikation, die sicher jenseits seiner Absichten gelegen ist.

³ Ze'evi 2006: 128, And 1963-64: 34, Martinovich 1933: 31 ff., Dostálová-Jeništová in Irmischer 1959/60: IV 191 ff.

⁴ Hauptpunkt des Vergleichs war hier die konglomerathafte Reihentechnik und Episodik sowie der Typ des klugen, großspurigen, ewig hungrigen Sklaven als Vertreter der unvermögenden Volksmasse, der in seiner Umwelt immer das absurde

Element aufspürt, der die Handlung verwickelt und in dessen derbem Witz sich unmittelbar der korrektive Volksgeist umsetzt, der Spott, mit dem die Gruppe die soziale Normübertretung ahndet, - und nicht das phallische Element oder die Obszönitäten, die im ithyphallischen Karagöz noch vorhanden sind, aber nicht mehr im hellenisierten Karagiozis.

I.

Die Argumentationslinie der eventuellen Kenntnis der Aristophanischen Komödie verläuft nicht über den breiten Strom arabischer Übersetzungen aus der antiken Literatur, sondern über Byzanz und seine Antikenpflege. Jedoch zuvor die Argumentation von Carlson im Detail:

The structure of the third play, *The Love-Stricken One and the Lost One Who Inspires Passion*, is quite different from the other two, and while parallels to the fairly simple structures of each of the plays noted above can be found in a number of other writers in the Western comic tradition, there is only a single known author in world literature whose rather complex pattern of arranging a play bears a close resemblance to that of Ibn Dāniyāl, and that is, in fact, Aristophanes. Although the structure and character arrangements of Menander as well as Plautus and Terence, the major Greek and Roman authors of so-called «middle» and «new» comedy, have been widely imitated from the Renaissance onward, the rather complex structure of the “old comedy” of Aristophanes, although quite consistent throughout his own surviving work, has been taken up by no other author in the existing Western dramatic canon.

The typical structure of an Aristophanic play consists of a series of elements not universally present but common enough so that one may legitimately speak of an «Aristophanic» pattern of play construction. The opening of the play is a monologue or dialogue that introduces the subject matter. The next element is the entrance song of the chorus. The parodos is followed by a set in which the chorus supports or opposes the concerns or project of the hero. Next comes a set of balanced or symmetrical scenes, often in the form of an agon or parabasis, or both. The contest, or agon, pits two characters against each other in a conflict that anticipates the conclusion of the action. In the parabasis, normally at the middle of the play, the main actors leave the stage, and the chorus steps out of the play to address the audience directly. A series of episodes follows, short scenes involving only one or two minor characters each, usually showing the effects of the outcome of the agon. Finally comes the departure song of the chorus, the exodus, with a mood of celebration often involving revelry and a joyous marriage, or both. These elements could be varied somewhat (there is no formal agon, for example, in *The Acharnians*, while there are two in *The Clouds*), but on the whole this complex pattern is quite consistent.

As I have noted, this rather odd and complex structure has not been copied by any other significant dramatist in the Western canon. There may have been a few done as academic exercises, but I am not aware even of any of these. It is therefore quite surprising to find that in his third play, *The Love-Stricken One and the Lost One Who Inspires Passion*, Ibn Dāniyāl follows this pattern in remarkable detail. The play concerns the sufferings of al-Muttayam, who sees an attractive young boy, al-Yutayyim, in the baths and falls passionately in love with him. The boy flirts

with him but remains elusive, and the play concerns al-Muttayam's various strategies to consummate his passion.

This play begins with a brief prologue, a direct address by the author of the play to the audience. Although short, it suggests the sort of content often found in an Aristophanic parabasis, though not in its normal position in the middle of the play. After this brief introduction follows the prologue proper, bringing us to the Aristophanic structure that determines the shape of the action of the rest of the play. This prologue is an extended monologue from the Love-Stricken One, lasting several pages and including embedded songs and poems, describing his suffering and sleepless nights and detailing the beauties of his new love. As in an Aristophanic comedy, it sets out the concerns of the protagonist that the play will seek to address. In Aristophanes, the next element would be the first choric song, supporting or contesting the desires of the protagonist. Choric passages are not a feature of the shadow theater, but the next scene serves a similar function nonetheless. Al-Damim, a rather ugly former sex partner of al-Mutayyayam, appears and tries to win him back, heaping scorn on his new infatuation. Al-Mutayyayam rejects the advice of al-Damim, and continues to heap praise on his new love. Then comes a symmetrical scene in which Bayram, a friend of al-Mutayyayam and supporter of his pursuit of the attractive al-Yutayyim, brings encouragement to the wooer and predicts his success. The balanced scenes of the two advisors complete the first section of the play. Lacking a chorus, the play also lacks a true parabasis (although as noted the opening preface serves a similar function), but the space of the parabasis is filled by a scene depicting the meeting of the potential lovers. Al-Mutayyayam declares his passion, al-Yutayyim coquettishly resists, and the two join in singing romantic duets, somewhat in the manner of much later European operas.

Immediately after this passage, we return to a series of scenes that much more clearly suggest an Aristophanic structure. This is the *agon*, the climactic element of the first part of a traditional Aristophanic comedy. The *agon* section of this play is very highly developed, taking up the central third of the action. It is part of the duet scene, itself a kind of *agon* in which the pleas for satisfaction from the smitten lover are rejected by the attractive youth. In addition to detailing his sufferings, however, al-Mutayyayam boasts of certain of his possessions, especially a rooster, a champion cockfighter. His youthful adversary immediately counters that he has a superior fowl. Almost at once we shift from the verbal *agon* to a parallel and very physical one, a fight between the two roosters. When al-Yutayyim's rooster flees from the ring he proposes another competition, a butting contest between the rams of the opponents.

Once again al-Yutayyim's animal is defeated and he calls for a third and final contest, pitting against each other bulls owned by the two combatants. Finally al-Mutayyayam's animal loses, and sinks to the ground dying. Were this an Aristophanic play, this scene would most probably be followed by a choric passage, bridging to the series of episodes that largely make up the latter half of the play. In place of this passage, al-Mutayyayam provides a similar lyric interval, a lengthy elegy sung

over the dead animal. Then, in a spoken passage, he introduces the situation and action that will occupy the rest of the play, which, as in much of Aristophanes, is dominated by a celebratory feast. In Ibn Dāniyāl's play, al-Mutayyam, his lament concluded, announces that the bull will be slaughtered to provide the major dish for a huge feast for all his friends, hoping that this evidence of his generosity will soften al-Yutayyim's heart.

We now move into the part of the play that in placement and organization exactly corresponds to the Aristophanic episodes mentioned above, offering a succession of minor characters –the priest, the poet, the soothsayer, the inspector, and the salesman– who in turn visit and hope to exploit the newly founded avian city in *The Birds*. A parallel parade of guests appears when al-Mutayyam throws open his doors and offers free food and drink. First to enter is a so-called hermaphrodite named Narcissus, in fact a homosexual man who extols his lifestyle and compares a relieving bowel movement after copulation to giving birth. Next to arrive is a buxom young man whose name is Easy Penetration. As in Aristophanes, all the names in Ibn Dāniyāl's work are «speaking» names, usually laden with obscene or scatological meanings. Easy Penetration is described as resembling an erect penis, and he sings a song bragging of his willing submission to his partners' desires. Next appears a thin, dark man named Digger, who comes in to complain of the excessive noise and merriment of the banquet, but then decides to remain when he is attracted by al-Mutayyam's erect penis. A matchmaker named Swap follows, offering to further al-Mutayyam's suit, or else serve as a substitute for the reluctant al-Yutayyim. Then enters a street thug, David the Clutcher, who laments past days when the streets were darker and sexual victims were more easily caught. The following guest, Masturbator, discusses the pleasures of his solitary entertainment, which he brags of enjoying everywhere, even in the street under a loose robe. Another guest, Clever Crawler, reveals how he sneaks into darkened houses and forces sex on those he discovers there. In *The Birds*, the protagonist Pisthetaerus drives off the opportunistic invaders of his celebration, but al-Mutayyam dispatches his obnoxious series of guests in an equally firm but more benevolent manner, plying each of them in turn with drink until they fall to the floor to create a growing pile of stupefied bodies.

Three final guests end this series; the first, a Mamluk slave, announces a change of tone by commenting on the now-considerable pile of inebriated and senseless bodies stretched out amid the garbage-like corpses. Despite his revulsion, however, the slave gladly accepts the multiple glasses of wine al-Mutayyam offers and soon adds his own body to the pile. He is followed by a parasite, Glutton, who, akin to a medieval personification of this deadly sin, brags of his ability to eat almost anything. He has come hoping to find food, but settles for drink, and in his turn joins the other debauched sleepers.

Following the episodes in the Aristophanic structure enumerated above is the exuberant final song of the chorus, often involving a marriage celebration, a feast, dancing, or drinking. Ibn Dāniyāl might be said to have merged features

of this concluding revelry with Aristophanic comedy, but there is a final scene in Ibn Dāniyāl that in fact occupies the structural space of the concluding festival common in Aristophanes. In this highly striking final scene a man with a solemnity and decorum contrasting sharply with the previous visitors awakens all with a great shout and announces himself as the Angel of Death, prompting the horrified al-Mu'tayyam to renounce his vices and pray for God's mercy before dying. His body is placed in a white coffin and carried off in a funeral march (Carlson 2013: 156-160).

Die ausführliche Detailbeschreibung des Stücks ist insofern notwendig, um die von Carlson angesprochenen Strukturanalogien zu evaluieren, die a) in der phallichen, 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 totentanzartiges 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 Strukturanalogien 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 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 Strukturaufbau 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 Aristopha-

nes 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 handlungskonstruierenden 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.

Carlson hat sich meiner Meinung nach in seiner Begeisterung zu einem Langzeitvergleich hinreißen lassen, der nur auf abstrahierender und typologischer Ebene Sinn ergibt, denn der Zeitabstand von fast 18 Jahrhunderten erlaubt den Gedanken an direkten Einfluß wohl kaum. Als gewiegtter und erfahrener Theaterhistoriker weiß er dies auch, und der versuchte historische Konnex hat demnach auch eine gewisse spielerische Note (als «konsequenzvermindertes Probehandeln», Puchner 1977). Zielführender und realistischer sind schon die Hinweise des Übersetzers auf die mittelalterliche Narrenliteratur in Europa und natürliche Rabelais und die heute vielzitierte Bachtinsche Karnevalstheorie.

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 Bildungsprofil 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.

Doch bedarf das Etikett «arabischer Aristophanes» einer solchen historisch-faktischen Bestätigung gar nicht, da es sich um eine eher metaphorische Zuweisung handelt (ähnlich wie man Molière als den französischen Aristophanes apostrophiert hat). Was mehr zählt als ob Ibn Dāniyāl nun mit aristophanischen Texten direkt in Berührung gekommen ist oder nicht, ist der Stellenwert, den die Trilogie für die Geschichte des arabischen Schattentheaters einnimmt: sie sind die ersten und einzigen erhaltenen Texte dieser Tradition, die immhın fast 500 Jahre im Land bestanden haben dürfte und den Ausgangspunkt der gesamten mediter-

ranen Spieltradition bildet, die vielleicht sogar noch knapp ins erste Jahrtausend zurückreicht. Damit handelt es sich um eine der frühesten theatralischen Spielformen im mediterranen Bereich überhaupt, nach dem «Vakuum», das die Spätantike vom Frühmittelalter auf dem Theatersektor trennt (erst jüngst angezweifelt von Kotte 2013).⁵ Allerdings geht es nicht nur um die einzigen Quellen, die noch untersuchbar sind, sondern sie dürften auch den Zenith der Gattung dargestellt haben (Guo 2012: 108), so daß andere Werke nicht der Aufzeichnung für Wert befunden wurden.

Der Literarisierungsgrad der Trilogie scheint jedoch bedeutend zu sein, ohne daß sich mit Sicherheit sagen ließe, wie groß der Beitrag des Hofdichters in der Literarisierung der Gattung gewesen ist. Mit anderen Worten: welchen ästhetischen und literarischen Status diese Stücke im allgemeinen gehabt haben. Die Rückschlüsse, die man aus der Trilogie für diese Schattenspieltradition in Ägypten ziehen mag, sind demnach hinterfragbar. Weniger unsicher scheint die Tatsache zu sein, daß diese Stücke die Schattenspieltradition unmittelbar beeinflusst und vielleicht sogar geprägt haben, aufgrund des Ruhmes ihres Dichters, über dessen lockeres Leben Anekdoten noch Jahrhunderte später zirkulierten und dessen Werke in Abschriften weiter überliefert wurden. Insofern ergibt sich doch die Möglichkeit, unter der Annahme, daß das osmanische Schattentheater die unmittelbare Nachfolge dieser afrikanischen Tradition angetreten hat, einen Vergleich mit den aufgezeichneten türkischen Stücken anzustellen. Ein solcher Vergleich mag sogar einen Beitrag dazu liefern, ob die Annahme der Direktübertragung von Kairo an den Bosphorus stichhältig ist oder zu den Mythen und Legenden der Spielergilden zählt. Bezüglich der Bühnenfiguren ergibt sich jedenfalls kein Zusammenhang. Doch dazu noch anderswo.

Warum es keine anderen erhaltenen Stücke aus dieser jahrhundertelangen Spieltradition gibt, mag jedoch noch einen andere, sehr plausible Ursache haben: gewöhnlich sind die Aufführungen des Schattentheaters improvisiert (zumindest in der osmanischen und griechischen Tradition und nach allen Quellen, die wir seit dem 17. Jahrhundert besitzen) und werden erst im nachhinein, also im späten 19. und 20. Jahrhundert textlich aufgezeichnet und niedergeschrieben. Auch eventuelle handschriftliche Spielhefte und Aufzeichnungen der Schattenspieler selbst stammen erst aus dieser Zeit (Efe 2013, Puchner 2014). Da die Spieltradition nach 1517 in Ägypten verschwindet, können auch keine Spieltexte vorhanden sein. Ibn Dāniyāl bildet demnach eine Ausnahme. Dies ist möglicherweise auch ein Indiz dafür, daß das Schattenspiel auch in Ägypten primär eine Unterhaltung des Sultanshofes gewesen ist und weniger eine Volksbelustigung, denn nach der Annexion Ägyptens verlor der Mamlukenhof als provinzielles Regionalzentrum des Osmanischen Reiches an Bedeutung und die beliebte Sultansunterhaltung wanderte an den Bosphorus ins Reichszentrum. Für das Schattentheater als exklusive und ex-

⁵ Vgl. dazu auch W. Puchner, «Zum Theatervakuum des ersten Jahrtausends (530-930). Margi-

nale Reflexionen zur *Theatergeschichte* von Andreas Kotte» in diesem Band.

quisite Hofunterhaltung sprechen auch die ältesten erhaltenen Figuren, die nach Jacob "wahre Kunstwerke" sind (Jacob 1901: 148).

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 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 und die Stücke gar nicht für die Leinwand geschrieben sind. 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. Insofern ist es sinnvoll und methodisch angezeigt, eine kurze Untersuchung über die Spielbarkeit der Texte auf der Leinwand anzustellen. Dies ist eine Frage, die weder in der Textausgabe noch bei Carlson angesprochen ist. Da über die technische Seite der ägyptischen Schattentheateraufführungen keine verwertbaren 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 der Übersetzer aus dem undifferenzierten Textstrom der Kopistenhandschriften erst herausstellen mußte. Eine solche Untersuchung wird freilich nur relative Ergebnisse 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 Straßensprache 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 außerhalb des Sultanspalastes liegen keine Informationen vor.

II.

Das komplexeste und längste Stück ist das erste, *The Shadow Spirit*. Es beginnt mit einem Prolog des Autors an den Theaterleiter und Puppenspieler (offenbar ein Mäzen und Spieler von Privataufführungen), der die Stücke bei ihm in Auftrag gegeben hat. Hier sind Details über die bestehende Spieltradition zu erfah-

ren, von der sich Ibn Dāniyāl bewußt abhebt.⁶ In Szene I (die Szenenunterteilung ist Werk des Übersetzers) spricht der Puppenspieler einen Buckligen an, der als ausschweifender und humorvoller Hökerträger aus Mosul deutlich eine *persona* des Dichters darstellt, 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. Der Theaterdirektor und Puppenspieler Al Rayyis stellt in einem lyrischen Part dem gebildeten Männerpublikum das Stück vor sowie den Erzähler, den buckligen Ṭayf al-kahyāl aus Mosul⁷, dessen Höker er gleich ein ganzes Gedicht widmet. Während Sprecherindikationen im allgemeinen fehlen, hat die Bühnenanweisung manchmal die Funktion des Anzeigens der Kommunikationsrichtung. Der Angesprochene bedankt sich und begrüßt dann das Publikum in einem Eingangsglied (hier ist auch von einem Tanz die Rede),⁸ wo Allah gepriesen wird und dann (ironisch) der Sultan. Sodann ist angezeigt (Bühnenanweisung – BA – S. 8), daß er zu sprechen beginnt, wobei er das Publikum neuerlich begrüßt⁹ und eine

⁶ «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). Ob dies wörtlich zu nehmen ist oder ein spielhaft literarisches Selbstlob darstellt, bleibe vorerst dahingestellt. «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. Zuerst habe er gezögert, dann aber nachgegeben und seinen ganzen Witz für das Unternehmen bereitgestellt. «I have composed for you three shadow plays in the genre of buffoonery [ich lasse die arabischen Ausdrücke 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 sha-

dow plays staged so far» (S. 4). Es handelt sich also um eine Privataufführung, die sich deutlich von den üblichen komischen Vorstellungen kontrastiert. 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.

⁷ Auch dieses Einleitungsgedicht enthält einige Informationen. 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 finished performing his role, / On behalf of every character, generously shower him with coins of gold». Das kann nur metaphorisch gemeint sein, denn der Puppenspieler ist als Stimmenimitator nur einer. Dann stellt er den Conferencier vor: «The narrator of our shadow play is Ṭayf al-kahyāl, a witty, humorous hunchback / Who, in physical appearance, looks like a shining crescent» (S. 5).

⁸ Die Bühnenanweisung gibt an, daß dies in Form einer *zajal*-Ballade geschehe, einem gesungenen strophisches Gedicht, zu dem er offenbar auch tanzt.

⁹ «Greetings, gentlemen! May you continue to live in prosperity and happiness. You must learn

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. 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 (S. 11 f.).

Szene II bringt dann Prinz Wiṣāl, in einer langen BA (Bühnenanweisung) detailliert beschrieben.¹⁰ Der *miles gloriosus* mit Siegen hauptsächlich in den Paarungskammern von Bordellen stellt sich in einem langen Monolog dem Publikum vor und trauert, sowohl in Lyrik wie in Prosa, um sein nun vergangenes turbulentes Liebesleben. Das geht in einer detailreichen Erzählung über einige Seiten hin (S. 13-20), bis in Szene III, wo sein Diener gerufen wird (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 (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. Die BA nehmen hier den Charakter von Sprecherindikationen an, oder markieren den Übergang von Prosa in Versrezitationen. 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 (S. 34). Dies ist wiederum deutlich eine selbstreferentielle Anspielung. Der Hofpoet fällt in Dankbarkeit auf die Knie (BA S. 34), überschüttet des Prinzen Füße mit einem Schauer von Küssen und geht.

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 Wiṣāl addresses Ṭayf al-khayāl in a somber [sober] tone» (S. 35). Der erste Satzteil der BA ist in seiner begründenden Ironie nicht mehr vorstellungsbezogen; es ist freilich nicht auszuschließen, daß dies auch Werk eines Kopisten sein kann. Der Prinz läßt die *ruffiana* holen, um seine Heirat zu organisieren. Eine BA (S. 36) kündigt ihr Kommen an; in einem Gespräch mit dem Buckligen (das der Prinz offenbar nicht hören kann, die Figur

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. «Underneath every shadow play, a profound truth is to be found» (S. 8). Die «Weisheiten», die er in der Folge von sich

gibt, sind z. T. witzige Banalitäten originell formuliert.

¹⁰ «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» (S. 13).

placiert am Bühnenrand) erinnert sie sich an den Prinzen («while shedding some fake tears», BA S. 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, indem eine dralle Dirne dem Lehrer in Versform einen schönen Jungen anpreist, doch dieser trinkt Wein und fällt in Schlaf (BA S. 39).

Die bühnenmäßige Verlebendigung von erzählten Szenen, etwa in Botenberichten, ist an sich nichts Ungewöhnliches; sie findet sich z. B. auch im mittelalterlichen *Christus patiens*. Die Textstelle wirkt allerdings etwas verdorben durch die Kopistentradiation, und der Übersetzer hat einige Mühe, zu erklären, was vor sich geht. Die bühnenmäßige Darstellung auf der Leinwand 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 S. 39) vorgibt, sie nicht zu hören; die eingeblendete Episode braucht aber mindestens eine attraktive Frau, die das Gedicht an den Lehrer spricht, und diesen selbst.¹¹ Dieses Gedicht bringt selbst wieder eine Dialogszene zwischen den Schülern und dem betrunkenen Lehrer, bleibt jedoch narrativ. Die Verschachtelung der Wirklichkeits- und Narrations Ebenen 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 Schattenspieler, da in dem vorgetragenen Poem auch Schüler und Lehrer in direkter Rede Dialog halten.

In der Folge normalisiert sich die Bühnenkommunikation wieder, der Prinz trägt sein Anliegen vor, die *matchmaker* 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 (BA S. 42 «She bitterly laments the loss of her youth») den Verlust ihrer Jugend und Liebeslust. In Szene VI ruft man den Notar für das Aufsetzen des Heiratsvertrages: die BA (S. 43) führt auch den Brautvater und die Trauzeugen an. Massenszenen erfordern eine breite Leinwand und mehrere Helfer des Puppenspielers. Solange es sich jedoch nicht um Sprech-

¹¹ In der Liste der *dramatis personae* hat der Übersetzer diese Sprechperson als The Coquette angeführt, mit der Erklärung «a young, vo-

luptuous, buxom woman who appears in Sheikh Aflaq's sexual fantasies».

personen handelt, gibt es kaum Schwierigkeiten. Das Aufsetzen des Vertrags endet mit der Festsetzung des vor der Hochzeit zu erlegenden Brautpreises und während der Hochzeitszeremonie (BA S. 44 «The wedding ceremonies start. Umm Rashīd burns incense and sprinkles scented rose water on the attendants»), fragt sich der Prinz in einem vom Übersetzer angezeigten *aside*, womit er denn nun bezahlen soll, denn er habe ja nichts. 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. Dies ist auch notwendig, denn 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 könnte, worauf dieser mit einer Furz antwortet (BA S. 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 S. 61), ihm aus der Schwierigkeit herauszuhelfen. Die in BA S. 44 angezeigte Hochzeitszeremonie ist lange vergessen.

Das Wahrscheinlichste ist, daß das Weihrauch-Verbrennen und Rosenwasser-Besprengen die Zeremonie des Vertragsabschlusses der Hochzeit bezeichnet, denn Szene VII bringt die Hochzeitszeremonie, eingeleitet von der Kupplerin, die dem Publikum erzählt, welche Vorbereitungen sie getroffen habe, wann und wo die Zeremonie stattfindet und was noch zu tun sei. Dies ist im Imperativ ans Publikum selbst gesprochen. Diese Techniken der Miteinbeziehung des Publikums in die Bühnenillusion ist für den Zeitraum von 1300 bemerkenswert. Der appellative Monolog an das Publikum überbrückt einen Zeitsprung und eine Bühnenortänderung, die mit einem Wechsel des Bühnenbildes anzuzeigen wäre. 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 S. 62). 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.

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 Wişāl unveils her face, she haws and brays like a femal 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 Wişāl sees her, he faints and falls down to his knees in shock» (BA S. 62 f.). 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. Doch die absurde Groteske der alptraumhaften 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 S. 63), warum der Bräutigam in die Knie gehe, diese entschuldig 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 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». 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 (S. 63) kündigt an, daß der Prinz nun aus der Rolle fallen werde: «Prince Wişāl recites poetry describing the devil-possessed boy»; das Kurzgedicht, direkt an das Publikum gerichtet, beschreibt den Satanssohn als so häßlich, daß selbst eine Affe vor ihm eine Schönheit sei, und beim Sprechen käme Kot aus seinem Mund. 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 S. 63). 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 S. 65): «Oh, my bad luck, I shat under my ass».

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 S. 65). Nach diesem Intermezzo von Aktion und Spektakel gewinnen der verbale Wortwitz und die obszönen Erzählungen wieder die Oberhand. In Szene VIII beordert der außer sich geratene Prinz den auf der Bühne erscheinenden Buckligen, im sofort die *ruffiana* und ihren alten Mann, den Lehrer, zur Bestrafung zu bringen. Es erscheint allerdings nur der alte Lehrer: «Having finished 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 S. 65). Dies leitet eine längere Szene ein, in der der Greis in langen Versmonologen, z. T. an seinen verschrumpelten Penis adressiert, seine verlorene Jugend und Potenz beklagt, von den vergangenen Liebesnächten im Bordell träumt 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, 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 ist (Szene IX). Dies impliziert einen 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 ridikulisiert 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 thematisiert¹², und der Prinz kündigt an, daß er zum Grab Mohammeds pilgern wolle und verabschiedet sich. «They exit» (BA S. 85). «The end of the first *bābah* [shadow play] *Tayf al-Khayāl*».

Bis auf die eine Stelle in Szene IV, die kommunikationsmäßig ziemlich kompliziert ist, ist alles ohne unüberwindliche Schwierigkeiten auf der Schattenleinwand 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 entschwundenes Liebesleben wortreich beklagen und in 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 offenbar 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. Der Übersetzer datiert das Stück um 1267, in der Zeit wo der Mamlukensultan Baybars I (1260-77) eine Kampagne gegen Lasterleben und Genußsucht in Ägypten ins Szene setzt und Tavernen und Bordell schließen läßt.

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. *The Amazing Preacher and the Stranger* bringt zwei Hauptpersonen auf die Bühne, einen fahrenden, von Heimweh befallenen Trickster, Gharīb (auch eine *persona* des Dichters) und einen muslimischen 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,¹³

¹² Hier ist das mittelalterliche Motiv von «ubi sunt», der Vergänglichkeit der irdischen Macht angesprochen, das in der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Literatur Europas eine so große Rolle gespielt hat. «[...] Where are the cursed, sinful nations? Where are the 'Aād clan [kings of Yemen]? and the Tubba' clan? / Where are Ulu Alrass [Pagans of Arabia]? Where is Queen al-

Zabā [Queen of Palmyra]? Where is al-Quṣayr [ruined cities]? / Happy and victorious in life is the pious man who sees the straight and narrow / With certainty and doubtless faith while he is still alive before he dies» (S. 84 f.).

¹³ Die Rede ist wiederum an den Puppenspieler gerichtet und enthält einige inhaltliche Details. «[...] This play contains an account of the living condi-

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 S. 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,¹⁴ 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 S. 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 horse, stops preaching, and keeps his tongue that looks like a sharp sward in his cheeks. He departs» (BA S. 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 Zaubertricks. 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 S. 105), der die Personen im Publikum nach ihren Leiden befragt und seine Kräuter anpreist; dann der Kräutersammler. Der Augen-chirurg wird vom Puppenspieler höchstpersönlich angekündigt, handelt es sich doch um eine *persona* des Dichters¹⁵; wortreich preist er seine Künste an. Beim Seiltänzer werden die BA umfangreicher, da er seine Künste demonstriert: «The handsome equilibrist acrobat Ḥassūn appears on the screen. He is a pretty, delicate lad with a slim figure 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

ons 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 o Sheikh Sāsān» (S. 90), dem Anführer der Zigeunergruppe.

¹⁴ «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 f.). 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.

¹⁵ Das ist an einer Stelle auch augenfällig: «He ist the ophthalmic surgeon, the eloquent speaker, the kind-hearted, the silent, and the deceitful» (S. 109).

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 S. 111). Das erfordert eine spezielle Figur mit mehr Ösen, die ein solche akrobatische Kinetik ermöglicht. Der Akrobat preist wortreich seine Fähigkeiten an, wie auch sein Meister (BA S. 111), der ihn von der Schwertklinge nicht heruntersteigen läßt, bis das Publikum ausreichend bezahlt hat.¹⁶

Mit dem Akrobaten beginnt eine Reihe der spektakuläreren Auftritte; dies betrifft vor allem den Zauberer in der folgenden Nummer, der verschiedene Tricks vorführt.¹⁷ 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

¹⁶ 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 magnanimity 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» (S. 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 die-

ses Auftritts könnte ja auch ohne dieses Detail auskommen.

¹⁷ «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 S. 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, S. 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 S. 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.

und Winkelmesser erscheint (BA S. 114): nach einem frommen Prolog unterhält er das Publikum mit witzigen Prophezeiungen, Wahrsagungen und Schicksalsvoher-sagen, 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 S. 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. 16). 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 Puppenspieler 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,¹⁸ 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 S. 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.¹⁹ In der Folge werden die Schaustellungen kürzer und das optische Element überwiegt. Es folgt der Löwendompteur, der gleich mehrere 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 den Leinwand).²⁰ Diese und die folgenden Nummern sind spektakuläre Ele-

¹⁸ «[...] appears on the screen and swiftly leaps like a hawk. He is wildly excited. He looks into a mirror, looks into a bowl filled with water and points to the envy eye placed on a cushion and start soothsaying and necromancy. The palmist chiromancer looks at the lines of his palm, then looks at a small wooden statue he holds in his hand, moves it and reads its reflection in a glass» (BA S. 117). Hier haben wir einen frühen Beleg der "Hand der Fatima" mit dem den bösen Blick abwehrenden blauen Auge.

¹⁹ Dieser erscheint erst im Laufe der Vorstellung, und zwar gegen Ende. «A young boy appears on stage. He is a lunatic and his face is dingy. He falls on his knees and suffers from fits of epilepsy. The boy starts to emit foam from his mouth and his eyes are flooded with tears» (BA S. 122), worauf der Puppenspieler selbst den Amulettverkäufer

anspricht, es sei nun an der Zeit, seine Kunst zu beweisen. Dieser nähert sich dem kranken Knaben und murmelt einige Worte. «He holds up an amulet in his right hand and places it on the boy's forehead and says» einen Exorzismuspruch gegen jüdische, christliche oder islamische *jinnis*; der Junge niest und sagt, «it has left except for one small part». Der Amulettverkäufer «angrily chides the jinni and forcefully drives him out of the boy's fingertip. Then, he greets the spectators of the show and says to the boy: "Stop up the jar's opening with a candle and bury it under the earth". The boy recovers from his epilepsy, sits on his buttocks and recites some poetry» (BA S. 122 f.). Es geht um die Satire einer gestellten Heilung auf der Bühne; die Szene mit dem Flaschengeist bewegt sich an der Grenze des noch Darstellbaren.

²⁰ «The Shibl al-Sabbā' appears on the screen

mente der unterhaltsamen Schattentheatervorstellung, erfordern aber eine Vielfalt von geschabten Lederfiguren.

So geht es mit dem Elefantendompteur²¹ und dem Ziegenbockführer.²² Anders ist die Nummer mit der drallen und koketten Zigeunerdirne, die auch zur Ader läßt und kosmetische Mittel verkauft,²³ 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.²⁴ Es folgen weitere Kurznummern: der Katz- und Mäuse-Dompteur,²⁵ der Hunde-Dompteur,²⁶ der

leading a lion tied up with chains, fetters and manacles. Other feline animals such as a leopard, a cheetah and lion cubs are also led on in chains. At one time, the lion walks haughtily like a huffy and arrogant warrior. At another, it walks like a humiliated captive. The lion's mane looks like the two ears of an elephant. And the fur around its neck is raised towards the crown of its head to the extent that it has become like a garland wreath. The leopard seems fearless and is not distrustful. It grins and its sharp teeth appear. At one time the lion tamer tames the lion in front of the spectators, at another, he forces it to sit down and stand on its forelegs». In einem gesungenen Lied weist der Dompteur auf die Gefahr hin, in die er sich begibt, da er für die Tiere nicht mehr als eine Fleischportion darstellt und fordert das Publikum auf, ihn von den Ketten, die er sich selbst angelegt hat, zu befreien. «The attendants respond to his plea and they take him outside the area. They seek protection in God from the evil of the enraged lion» (BA S. 124).

²¹ «Mubārak, the elephant trainer, appears with his elephant on the screen and starts speaking loudly in Hindi. Then, he makes some musical sounds with his voice and hums a wordless tune while his lips are closed. Then, he beats the elephant's head with his iron tenterhook and, like a master giving an order to his slave, he gives it an order to lie down on the floor. The elephant lies down on the floor for a while. Then, it rises to its feet swaying its trunk and starts walking in the street. While leisurely seated on the elephant's rider's seat on its back, Mubārak, the elephant trainer, eloquently chants a song» (BA S. 124). In der Folge geht das Riesentier mit seinem Reiter ab und die Kinder laufen schreiend hinterher (BA S. 125).

²² «Abū al-'Ajab appears on the screen with a goat ornamented and hung with bold-colored garments. He points to the goat which joyfully moves

its two curved and pointed horns. The goat briskly moves its sideburns until the dangling loose skin under its throat dances harmoniously. Then, Abū al-'Ajab instructs the goat to stand on its hind legs to show its erect penis. Then, he lifts the goat and places it on a piece of wood laid across two stools». Nach dem obligaten Lied winkt er zum Abschied und geht mit dem Ziegenbock ab (BA S. 125).

²³ «Under her armpit the coquette is holding a sack filled with cups, vessels, perfumes, and cosmetics. She covers part of her neck with a scarf and is wearing impressive earrings. She hold her head band with a brooch. She wears a colorful shawl and is dressed in a bright damask sash. She intentionally, with the aim of seducing men in the streets, shows part of her white leg with a lovely tattoo on it. She looks majestic with her long dress with a train and the beaded anklets on her leg. Her coquetry and seductive dress induce in men, looking at her in the street, the desire to couple with her. She removes the veil that she puts on her face. How enchanting her face is! Her superb beauty is not matched even by a doll» (BA S. 126). Manche der BA sind tatsächlich von gesprochenen Prosatexten kaum zu unterscheiden.

²⁴ «Lusty men watch her and ogle her body while they quiver with strong desire. As she leaves, they continue to ogle her curvy body with mesmerized looks and widely open mouths. She exits» (BA S. 127). Selbst noch die BA spiegeln die erotisch elektrisierte Atmosphäre, die die Trilogie auszeichnet.

²⁵ «All the cats and mice perform all the tricks their trainer requests them to perform. The spectators laugh hysterically» (BA S. 128).

²⁶ «The dog trainer Zaghbar appears on the screen. He is leading many dogs of various breeds and their puppies». Nach dem üblichen Auftrittlied folgt die Vorführung. «Then, he calls his dogs by their names to make them dance before the

Tanzbären-Führer,²⁷ der sudanesischer Clown,²⁸ der Schwertschlucker,²⁹ der Affen-Dompteur,³⁰ der Seiltänzer,³¹ der Selbstverstümmler,³² der Kesselschmied und Fackelträger (etwas umfangreicher)³³ und der Kameltreiber.³⁴ 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.³⁵ Ein kurzes Gebet endet das Stück und sogleich wird das dritte mit dem Titel angekündigt.

Die Zigeunergruppe der Gaukler und Schausteller bietet ein spektakuläres exotisches Schauspiel für das Schattentheater, ganz im Gegensatz zum ersten Stück. Will man mit der Aussage, daß sich Ibn Dāniyāl diesmal an die «guidelines of writing shadow plays» gehalten habe, so mag dies eine gewisse indirekte Information über die üblichen Schattenspielstücke der ägyptischen Tradition von

audience» (BA S. 128 f.). «The dogs bark and joyfully dance to the tunes of his flute and the beats of his tambourine» (BA S. 129).

²⁷ Der Tanzbär mit dem Zigeunerführer ist bei allen traditionellen Festen auf der Balkanhalbinsel bekannt. Hier ist er von einem Jungen begleitet, der die Trompete bläst. Zuerst wird das Eingangslied gesungen. «Then, he trains the bear to perform many tricks such as walking on its hind legs, and lying down on the floor of the arena» (BA S. 130).

²⁸ Dieser ist genauer beschrieben. «Nāto, a Sudanese Clown, wearing a tall foolscap and his long tufts of hair hang down from his head, appears on the screen carrying a drum. He shakes his javelins and moves rapidly by fleeing and coming back. Then, he rolls his two eyes until they nearly pop out of their sockets. He opens his mouth wide by stretching his mandibles and brays and gallops like a mule. Then, he dances and sings joyfully to the beats of his drum» (BA S. 131). Sein Auftrittslied im sudanesischen Dialekt ist etwas umfangreicher. «Having filled his pockets with provisions from the generous spectators, he departs» (BA S. 131).

²⁹ «[...] a man with wide mandibles and jawbones, appears on the screen carrying a sword, a steelyard, a spear, and arrowheads. He opens his mouth wide and sits on this buttocks. He swallows a lump of earth and some sand» (BA S. 132).

³⁰ Nach dem Eingangslied: «Then, the Maymoun al-Qarrād blows the horn and the monkey, which now wears its foolscap and is placed on a manually rotated wheel, starts to dance playfully. The monkey merrily jumps and prances on the rotating wheel. Then, the monkey trainer yells at the monkey and gives an order to show the audience the skills it has learned» (BA S. 133).

³¹ Der Seiltänzer «appears on the screen with his bundle of ropes and a long pole. He is wearing wooden shoes. He walks on the rope with admirable balance. The spectators watch him while anticipating his fall. While walking on the rope he claps his hands. The spectators stare at him with amazed, steady looks. While walking on the rope, he recites some poetry» (BA S. 134). «Then, he falls down from the high rope like a falling meteor and hangs on the rope upside down with the big toes of his feet. The spectators turn their eyes away so that they will not see him fall. Their hearts palpitate rapidly with horror and worry» (BA S. 135).

³² Der Fakir «has pierced his nose and has cut his shoulders» (BA S. 135). «He then cuts his chest with a bodkin and recites some poetry».

³³ «He has decorated his brazier with all kinds of fragrant flowers and basils. He boastfully struts around in his place, boasts of his superiority to his contemporaries, and praises his profession by reciting the following poem» (BA S. 136). Dieses beinhaltet auch das Herrscherlob und die Verwünschung aller jener, die ihm nichts geben wollen, die ihn nicht ehren und belohnen. Hier geht das lange Gedicht in die üblichen Obszönitäten über.

³⁴ «He ties his saddlebag, calls out loudly and chants a Sufi song in praise of Prophet Mohammed, peace be upon him» (BA S. 142). Es ist die letzte Schaustellnummer vor dem Epilog und das religiöse Moment ist hier vorherrschend.

³⁵ Dies darf man vielleicht als eine indirekte Information über die Dauer dieser Vorstellungen ansehen; bei der Vorbereitung der Figuren für jede Vorführungsnummer dürfte jedoch mit kurzen Pausen zu rechnen sein.

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. Die Frage nach einem Vergleich mit den osmanischen Stücken stellt sich fast von alleine. 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 ergibt.

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 Gelenken für die Beweglichkeit, mit bunten und variierenden Farben usw., zweifellos eine kostspielige Aufführung, wie es einer Hofunterhaltung angemessen ist. Diese 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.

War der erste Teil übermäßig narrativ und lyrisch-poetisch, ganz und gar textzentriert (außer der Hochzeitsszene), der zweite Teil vorwiegend optisch orientiert, mit Tanz und Gesang angereichert sowie zirkusartigen Vorführungen mit verschiedenen Tieren, so bringt der dritte Teil ein ausgewogenes Verhältnis von Text und Spektakel, denn die drei Tierkämpfe bilden sein Kernstück. Reihenepisodik ergibt sich wiederum in den Schlußszenen. Auch ist eine rudimentären «Handlung» vorhanden. Bezüglich von Umfang und Struktur kann man vielleicht die Hypothese wagen, das sich Ibn Dāniyāl eines Großteils seiner Poeme im ersten Teil «entledigt» hat, der daher zu unmäßigem Umfang angeschwollen ist und mäanderförmig von einem Thema zum anderen übergeht, während dieser Druck in den beiden anderen Stücken nicht mehr in dem Maße bestanden hat, vor allem in zweiten; im dritten nimmt der Dichtungsteil wieder zu, bleibt aber in einem relativ

ausgewogenen Verhältnis zu dem optischen Element. Auch die Nummernstruktur, im zweiten Teil vorherrschend, wird in der Mitte und gegen Ende zu dominierend. Diese beiden Stücke befinden sich vielleicht etwas näher an der üblichen Struktur der Schattentheaterstücke der ägyptischen Spieltradition.

Auf den Inhalt braucht, nach der detaillierten Beschreibung von Carlson, nun nicht mehr eingegangen zu werden. Den Prolog spricht wiederum der Autor.³⁶ In Szene I wird der Erosgeplagte folgendermaßen vorgestellt: «A pale and skinny man appears on the screen. He is al-Mutayyam [the Love-Stricken One] 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 S. 150 f.). Diese deskriptive BA erweist sich als redundant, denn im folgenden Monolog in Vers und Prosa erfahren wir genau dies. Der ehemalige Geliebte wird folgendermaßen vorgestellt: «A detestable, ugly, young man appears on the screen. He address Al-Mutayyam 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 S. 155). Szene II bringt: «Heart-broken, Al-Mutayyam nostalgically recalls the day he met Al-Yutayyim in the public bath» (AB S. 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.³⁷ 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: «Al-Yutayyim's rooster appears on the screen, followed by Al-Mutayyam's rooster. People watching the cockfight in the ring make their wagers on the outcome of the match to the referee Zayhoun» (BA S. 167). 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 po-

³⁶ Er charakterisiert sein Stück folgendermaßen: «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» (S. 150). Das sexuelle und obszöne Element ist hier wieder stärker vertreten.

³⁷ «Having heard of the new that Al-Yutayyim will yield to his sensual pleasures, Al-Mutayyam dances joyfully, brings a bottle of wine and a goblet und drinks the wine in the goblet at one go. All of a sudden Al-Yutayyim comes in. Seeing him, Al-Mutayyam almost cries with joy, melts away, and glides down as if in a stream. Then, he joyfully sings a song usually sung by melon boy street vendors» (BA S. 163).

sition 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 S. 168). Das Schauspiel beginnt: «Then the referee releases the two roosters and the cockfight starts. The two cocks appear fighting behind the lit screen. Al-Yutayyim's cockerel becomes fainthearted, retreats from the fight ring, and runs away» (BA S. 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 S. 171). Nach der Einleitung hält der Schiedsrichter die beiden Böcke an den Hörnern und spricht ein Gebet.

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 S. 173), wobei der Bock des Erosgeplagten siegt. Sollten solche Widderkämpfe Bestandteil der ägyptischen Schattentheatertradition vor 1300 gewesen sein? Die Frage wäre einer näheren Untersuchung wert. Aus ästhetischer Sicht sind solche optisch rezipierbaren Agone, begleitet von entsprechenden akustischen Signalen, ein attraktives Element des Schattenspiels. 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 S. 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 S. 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 S. 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 S. 180). Wie sich später herausstellen wird, ist der Ort des Festes ein Männerbordell.

Sodann erfolgen die Nummern der jeweils Eintretenden: es beginnt (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 S. 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 einige-male: Szene VIII tritt ein Jüngling mit dem Namen Mr. Easy Penile Penetration ein: «A 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). 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.³⁸ Dann kommt (Szene IX) «a bushy-browed lean man, who is as slim as a gazelle and as brunette as a wolf [...]» (BA S. 186), der dasselbe Schicksal hat.³⁹ Szene X ist es ein «swapper», der seine Dienste anbietet,⁴⁰ dann der Masturbator⁴¹ und noch weitere (Szene XI).⁴² Eine düstere Aufeinanderfolge von homoerotischer Abartigkeit und Ausschweifung, die den Erosgeplagten und Festveranstalter einsam zurückläßt. Im Epilog tritt der Tode-sengel auf: «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 re-juvenates them from their drunkenness and restores their sobriety. Horrified, Al-Mutayyam inquires: “Who are you, sir?”» (BA S. 195). Die Vorstellung des Tode-sengels 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» (S. 196).

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.

³⁸ Die BA ist allerdings sehr detailliert: «He drinks the goblet of wine at one go until he gets drunk and his head becomes like a heavy jar that sways with liquor. He falls on his face and the waistband of his pants gets loose and the pants fall off his hips» (BA S. 186).

³⁹ «He becomes drunk, staggers, and falls on his buttocks. He fast falls asleep and covers his mouth with his sleeve» (BA S. 188).

⁴⁰ Auch er schläft ein: «He drinks the wine at one go until he quenches his thirst and becomes full to the brim. Then he turns his back and falls asleep in a squatting posture» (BA S. 191).

⁴¹ «He spills the coffee on his garment. Then, he starts masturbating. However, when he is about to experience his orgasm, he falls off the chair» (BA S. 192).

⁴² BA S. 193, S. 194, S. 195.

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 S. 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.

Schlußnotiz des Autors: "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» (S. 197). Die Trilogie bildet demnach die gewollte und geplante Form dieser drei Stücke um «The Shadow Spirit».

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 Anhaltspunkte findet, die Dinge beschreiben, die auf der Leinwandbühne kaum darstellbar sind. Dies kann freilich auch der an manchen Stellen unklaren Texttradition zuzuschreiben sein bzw. ist auf Eingriffe der Kopisten zurückzuführen, 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, oder der Tatsache anzulasten, 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; 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. Bei der Einführung einer neuen Sprechperson wird fast immer darauf hingewiesen, daß sie auf der Leinwand erscheine, und sogar das auf das Schauspiel reagierende Publikum wird auf der Schattenbühne 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 in Kairo durchaus annehmen kann, nicht aber für Volksvorstellungen auf den Straßen und in Kaffehäusern, wie dies nachmals von der osmanischen und griechischen Schattenspieltradition bekannt ist. Auch die sprachlich-literarische Gestaltung läßt eine solche Annahme nicht zu.

Nach dieser methodischen Voruntersuchung scheint der Weg geöffnet für einen Vergleich mit der osmanischen Schattenspieltradition, die bereits im 17. Jahrhundert mit Sicherheit nachzuweisen ist und a priori einige Ähnlichkeiten aufzuweisen hat: Nummernstruktur, Auftrittslied, religiöser Prolog, Obszönitäten und Beschimpfungen, Satirik, allerdings mit Stereotypfiguren und einem ithyphallischen Haupthelden, wo die phallische Note des ägyptischen Schattentheaters in Wort und Bild zu einer aristophanischen Dauereinrichtung geworden ist. Diese Untersuchung wird jedoch an anderer Stelle erfolgen.

Ob Ibn Dāniyāl als «arabischer Aristophanes» einen Direktkontakt mit einer aristophanischen Komödie (etwa die «Vögel») über byzantinische Vermittlung gehabt hat oder nicht, mag in seinem Für und Wider dahingestellt bleiben: ein typologischer Vergleich über Raum und Zeit hinweg ist in jedem Fall zulässig. Die Unterschiede jedoch (Schattenspieltechnik, Phallophorie, fehlende Parabasis, demokratisches Ethos, happy end, die religiöse Rahmung im Arabischen usw.) mögen die Parallelen (Episodenstruktur, Obszönitäten, virtuose Vershandhabung, Sprachmischung, Päderastie usw.) aufwiegen. Ob die Trilogie der Weltliteratur zuzurechnen ist, muß hier nicht entschieden werden. In jedem Fall handelt es sich um den frühesten Schattentheaterbeleg im mediterranen Raum und um eine der sprachlich komplexesten Literaturwerke des Hochmittelalters, dem der europäische Kontinent auf dem Dramensektor nichts Gleichwertiges entgegensetzen hat. Das exotisch-pornographische Element in religiöser Kontrastierung muß nicht zu neuen Formen eines romantisierenden Orientalismus führen, sondern ist als dauerhaftes Strukturelement der islamischen Dichtung anzusehen und findet in einer bisexuellen Eros-Philosophie ein entferntes *pendant* in der altgriechischen Komödiendichtung. Mit der Zugänglichmachung dieser schwierigen Texte für ein internationales Publikum ist der Einzug Ibn Dāniyāls in das globale Pantheon mediävistischer Dichtung gelungen und für die Schattentheaterforschung der erste Frühbeleg ihres mediterranen Zweiges, der offenbar zugleich einen literarischen Höhepunkt der Gattung darstellt, der Vergessenheit entrissen. Damit hat Carlson recht, die Veröffentlichung dieser Übersetzung als ein bedeutendes Ereignis zu unterstreichen.

Bibliographie

- And 1962: Metin And, *Bizans tiyatrosu*, Ankara 1962.
- And 1963/64: Metin And, *A History of Theatre and Popular Entertainment in Turkey*, Ankara 1963-1964.
- Biris 1952: Kostas I. Biris, «O Karagiozis. Elliniko laiko teatro» [Griechisches Volkstheater], in: *Nea Estia* Bd. 52 (Athen 1952).
- Caimi 1935: Giulio Caimi, *Karaghiozi ou la comédie grecque dans l'âme des théâtre d'ombres*, Athen, Hellenikes Technes 1935.
- Carlson 2013: Marvin Carlson, «The Arab Aristophanes», *Comparative Drama* 47/2 [Summer 2013], S. 151-166.
- Corrao 1990: Francesca Corrao, *La fantasmagoria delle ombre di Ibn Dāniyāl*, Diss. Università degli Studi di Roma 1990.
- Corrao 1996: Francesca Corrao, *Il Riso, il Comico e la Festa al Cairo nel XIII Secolo*, Roma 1996.
- Efe 2013: Peri Efe (ed.), *Hayal perdesinde ulus, değişim ve geleneğin icadi* [Nation, Change and Invention of Tradition on the Shadow Screen], Istanbul 2013.
- Guo 2012: Li Guo, *The Performing Arts in Medieval Islam: Shadow Play and Popular Poetry in Ibn Dāniyāl's Mamluk Cairo*, Leiden-Boston 2012.
- Hoenerbach 1959: W. Hoenerbach, *Das nordafrikanische Schattentheater*, Mainz 1959.
- Horovitz 1905: Josef Horovitz, *Spuren griechischer Mimen im Orient*, Berlin 1905.
- Ioannou 1971: Giorgos Ioannou, *O Karagiozis*, 2 Bde., Athen 1971.
- Irmscher 1959/60: Johannes Irmscher (ed.), *Probleme der neugriechischen Literatur* (Berliner byzantinistische Arbeiten 14–17; in Bd. 4 Beiträge von Dostálová Jenišťová, Biris und Jensen), Berlin 1959-1960.
- Jacob 1901: Georg Jacob, *Das Schattentheater in seiner Wandlung vom Morgenland zum Abendland*, Berlin, Mayer & Müller 1901.
- Jacob 1901a: Georg Jacob, *Al-Mutaijam: Ein altarabisches Schauspiel für die Schattenbühne bestimmt von Muhammed Ibn Danijal*, Erlangen 1901.
- Jacob 1925: Georg Jacob, *Geschichte des Schattentheaters im Morgen- und Abendland*, Berlin 1925.
- Kahle 1909: Paul Kahle, *Zur Geschichte des arabischen Schattentheaters aus Ägypten* (Neuarabische Volksdichtung aus Ägypten, H. 1), Leipzig 1909.
- Kahle 1910/12: Paul Kahle, «Islamische Schattenspielfiguren aus Ägypten», *Der Islam* 1 (1910), S. 264-299· 2 (1911), S. 143-195· 3 (1912), S. 103.
- Kahle 1940: P. Kahle, «The Arabic Shadow Play in Egypt», *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland* 1 (1940), S. 21-34.
- Kahle 1992: Paul Kahle [ed.], *Three Shadow Plays by Muhammad Ibn Dāniyāl*, Cambridge 1992.
- Khawam 1997: René R. Khawam, *Le mariage de l'Emir conjonctif, Les comédiens de la rue, L'Amoureux et l'orphelin*, Paris 1997.
- Kotte 2013: A. Kotte, *Theatergeschichte. Eine Einführung*, Köln-Weimar-Wien 2013.
- Lehmann 1991: Hans-Thies Lehmann, *Theater und Mythos: Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*, Stuttgart 1991.
- Littmann 1901: Enno Littmann, *Arabische Schattenspiele*, Berlin 1901.
- Mahfouz – Carlson 2013: *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.

- Martinovich 1933: N. M. Martinovich, *The Turkish Theatre*, New York 1933.
- Moreh 1987: Shmuel Moreh, «The Shadow Play (“Khayal al-Zill”) in the Light of Arabic Literature», *Journal of Arabic Literature* 18 (1987), S. 46–61.
- Puchner 1975: Walter Puchner, *Das neugriechische Schattentheater Karagiozis*, München 1975 (Miscellanea Byzantina Monacensia 21).
- Puchner 1977: Walter Puchner, *Brauchtumsercheinungen im griechischen Jahreslauf und ihre Beziehungen zum Volkstheater. Theaterwissenschaftlich-volkscundliche Querschnittstudien zur südbalkan-mediterranen Volkskultur*, Wien 1977.
- Puchner 2002: Walter Puchner, «Acting in Byzantine theatre: evidence and problems», P. Easterling – E. Hall (eds), *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge 2002, S. 304-324.
- Puchner 2006: Walter Puchner, *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, Bd. 1, Wien-Köln-Weimar 2006.
- Puchner 2014: Walter Puchner, *Das neugriechische Schattentheater Karagiozis*, Wien 2014 (Don Juan Archiv Wien, Ottomania 2).
- Reich 1903: H. Reich, *Der Mimus. Ein entwicklungsgeschichtlicher Versuch*, Berlin 1903.
- Whitman 1964: Cedric Whitman, *Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge/Mass., Harvard Univ. Pr. 1964, S. 281 ff.
- Ze'evi 2006: Dror Ze'evi, *Producing Desire: Changing Sexual Discourse in the Ottoman Middle East 1500-1900*, Berkeley 2006.

WALTER PUCHNER

ZUM THEATERVAKUUM DES ERSTEN JAHRTAUSENDS (530-930).
MARGINALE REFLEXIONEN ZUR *THEATERGESCHICHTE*
VON ANDREAS KOTTE.

Andreas Kotte hat nach seiner Einführung in die Theaterwissenschaft (Kotte 2005), im Gegenentwurf zu Balme (Balme 1999), die eine ganze Welle von Einführungen ausgelöst hat (Balme 2008, Kotte 2010, Fischer-Lichte 2010, Puchner 2011) nun auch eine Theatergeschichte vorgelegt (Kotte 2013), welche auch Fragen der Theaterhistoriographie mitreflektiert (dazu jüngst Postlewait 2009, Lazardzig et al. 2012, Kreuder et al. 2007, Williams 2010, Hulfeld 2007 etc.) und den editorischen Spielraum, den die neuesten Theatergeschichten (Fischer-Lichte 1993, Brauneck 1993-2007, Simhandl 2001) offengelassen haben, ausnützt, um in einer engagierten und bravourösen *master narrative* so etwas wie eine Alternativgeschichte zu bieten, die an dem Aufbrechen der festgefahrenen Klischees des *mainstreams* interessiert ist, Problembewußtsein kultivieren will und sicherlich zum Nachdenken anregt. Nach einer Phase ahistorischer und holistischer Methodenpriorität ist das Schreiben von Theatergeschichten wieder erlaubt (Puchner 2010), die Verlage ermuntern potentielle Autoren zu diesem Vorhaben und legen ältere Theatergeschichten wieder auf (Berthold 1968, englisch 1999, Brockett 1968 nun schon in der 10. Auflage, vgl. Puchner 2014). Das Buch ist spannend zu lesen, mit seinen ungewöhnlichen Beispielen, den originellen Einsichten und den unmodischen Fragestellungen jenseits von akademischer *trendiness*, ist notwendigerweise vereinfachend und auswählend, denn der Datenbestand solcher Theatergeschichten ist längst digitalisiert, im Quellenbereich aber durchaus ergänzend und erweiternd, denn es wird über die Ereignisgeschichte hinaus nach Zusammenhängen gefragt.

Nach den theoretischen Vorgaben seiner Einführung wird ein weiter Theaterbegriff gewählt (szenische Vorgänge, Theater genannt), die methodische Strukturierung der sieben Einzelkapitel folgt dem Konzept des Theatralitätsgefüges von Epochen nach Rudolf Münz (Münz 1998, 2002) in der klarifizierenden Terminologie von Stefan Hulfeld Lebenstheater, Kunsttheater, Theaterspiel und Nichttheater genannt (Hulfeld 2007: 394-401), wozu noch ein Abschnitt zur «Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen» (Ernst Bloch) im Nebeneinander von Theaterformen unterschiedlichen Alters (als realistisches Gegenbild zu den elitären Theatergeschichten, die immer nur die Avant-Garden jeder Epoche berücksichtigen und damit eine evolutionistische Illusion kultivieren, die das Erzählen dieser Geschichten freilich erleichtert, siehe Puchner 2010) tritt sowie ein Abschnitt zu den äußeren Produktions- und Rezeptionbedingungen der Aufführungen, die zusammen eine Art Mediengeschichte bilden. Doch die Vorentscheidungen über Darstellungsprobleme wie Periodisierung, Beispielwahl usw. stehen hier nicht zur Debatte, sie sind ausführlich im griechischen Teilband von *Parabasis* 13/2 behandelt.

Im Prolog und im Epilog ist explizit ausgeführt, daß eine solche alternative Theatergeschichtsschreibung hauptsächlich drei Forschungsdesiderata ins Auge zu fassen hätte, die der *mainstream* der internationalen Theatergeschichte gewöhnlich in klischeehafter Weise repetiert, ohne die Forschungssituation weiter zu hinterfragen. Kotte vermittelt diesbezüglich nur Interessensimpulse und deutet Lösungsmöglichkeiten für diese Forschungsprioritäten an zum Zweck einer Uminterpretierung des historischen Kanons. Das Buch ist der Neugier gewidmet und endet mit der Feststellung, daß *die* Theatergeschichte noch gar nicht geschrieben sei, nur weil sich eine Art *mainstream* herausgebildet habe, der verkrustete Theorien als Tatsachen ausgibt.

Das macht in der Tat neugierig. Von den drei Forschungsprioritäten ist eigentlich nur eine aktuell und *trendy*: das Verhältnis des Theaters zu den Medien. Die beiden anderen sind deutlich *démodé*, wenn man die theaterhistoriographische Literatur der letzten Jahrzehnte kurz betrachtet; Kotte ist einer der letzten Forscher, die an einer vollständigen (im Sinne des europäischen Kulturkontinuums) Theatergeschichte seit der Antike noch interessiert sind. Das eine betrifft die Ursprungsfragen des Theaters (die nach den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts immer mehr aus der Mode gekommen ist), und das zweite das sogenannte «Theatervakuum» im ersten Jahrtausend (530-930), welches als halbttausendjährige Leerstelle die Theaterformen der Spätantike von den ersten Dramatisierungen von Liturgiebestandteilen in der christlichen Kirche des Frühmittelalters trennt. Beide Themenbereiche würde man heutzutage eher zu marginalen Spezialgebieten der Theaterwissenschaft auf ihrem historischen Sektor rechnen, weil man an Kontinuitätskonzepten ohnehin nicht interessiert ist; nicht so Kotte: hier wird die europäische Theatergeschichte nicht als eine Reihe von im besten Fall chronologisch aneinandergereihten Auswahlkapiteln gesehen, sondern als einheitliches Kontinuum synchroner Koexistenz verschiedenster Theaterformen, dessen Brüche, Verwerfungen und Leerstellen zu untersuchen sind. Also: I. Ursprungsfragen, II. Theatervakuum, III. Medientheater.

I.

Das Wiederaufgreifen der Ursprungsfragen wendet sich gegen die generelle Annahme, daß Theater im alten Griechenland entstanden sei, obwohl selbst für das griechische Theater die Herkunftstheorien der hellenistischen Zeit, Aristoteles miteingeschlossen, eigentlich nicht befriedigen können (Girshausen 1999, Csapo – Miller 2007). Das ist an sich nichts Neues und selbst in eher marginalen Dissertationen nachzulesen (Gondek 1969). Doch die ästhetischen Hochleistungen von Tragödie und Komödie und ihre Rezeptionsgeschichte, die neuerdings auch die Klassische Philologie interessiert (Flashar 1991, Hall et al. 2000, 2004, 2005, 2007, Macintosh et al. 2005, Puchner 2010: 261 ff., 2014, Hanratty – Ioannidou 2011 usw.) haben eine bedeutende Nachwirkung erzeugt, die bis ins 21. Jahrhundert und in

die unmittelbare Gegenwart reicht (Mavromoustakos 2010); amerikanische Dissertationen der *performance studies*, die das altgriechische Theater als *tribe ritual* mit Initiationsriten der Apachi auf eine gleiche Stufe stellen und von einer Überbewertung durch die humanistische Tradition sprechen (Dean 2005), geben sich der Lächerlichkeit preis. Kotte hat sich selbst mit den theoretischen Implikationen des Übergangs von Ritus zu Theater beschäftigt (Kotte 2005: 223 ff., Puchner 1977: 335 ff.) und die *performance studies* haben die Literatur der englischen Ritualisten vor und nach 1900 und ihrer Nachfolger in Form von Materialkompendien aus allen fünf Kontinenten vervielfältigt (in Auswahl: Turner 1989, Schechner 1994, Stefanek 1992, Hughes–Freeland 1998, Bial 2007, Auslander 2008). Dazu treten die transkulturellen Aufführungen namhafter Vertreter des Regietheaters (Pavis 1992). Von einer eigentlichen Theater-Ethnographie mit theoretischen Ansprüchen kann man eigentlich erst seit Katerina Kakouri (Kakouri 1974, Puchner 1977a) sprechen; die diesbezüglichen Arbeiten, die tatsächlich auch theaterwissenschaftliche Begrifflichkeit verwenden, sind rasch aufgezählt (Puchner 1977, 1985, 2010: 227-421, zum Teil Smith – Münzel 1998).¹

Materialfülle bedeutet noch nicht, daß die zahllosen Erscheinungsformen von Masken, Ritualen und Verkleidungen erkenntnishältig in theaterwissenschaftliche Problemstellungen übertragen sind. Die Theorien entbehren manchmal des Grotesken nicht: Kirby 1975 etwa leitet die Entstehung von Theaterformen global aus schamanistischen Praktiken in allen (Hoch- und «Primitiv»-)Kulturen der fünf Kontinente ab; diese Theorien sind vielfach uneingestanden von evolutionistischen Restkonzepten geleitet: scheint die Polygenese nach dem Versagen von globalen Diffusionstheorien wie der Wiener Kulturkreislehre im allgemeinen akzeptiert zu sein, so ist die Vorstellung von einer unilinearen irreversiblen «Entwicklung» von einfachen «Vorformen» zu komplexen performativen Aktionssequenzen, denen das Prädikat «theatralisch» nicht abzusprechen ist, schwerer aus dem Vorstellungshorizont zu vertreiben: daß dabei Definitonsleistungen zu erbringen sind, wie etwa Drama als «realitätshältiges Rollengeflecht» oder Spiel als «konsequenzvermindertes Probehandeln» geht den meisten Arbeiten als Problembewußtsein überhaupt ab. Eines der Ergebnisse solcher Analysen zum Übergangsbereich zwischen spielhaftem Brauch, performativem Ritual und Theatervorstellung mit interaktivem Rollenspiel, ist, daß sich «Theater» von «Ritus» genetisch und morphologisch gar nicht trennen läßt (Puchner 1977), die Nabelschnur der Herkunft des Theatralischen ist nicht zu kappen; dazu kommt noch, daß «Fest» als Hieros Chronos oder vergnüglicher Zeitvertreib in seiner Herausgehobenheit aus der Alltagsordnung nicht immer die Rahmenbedingung für die Entstehung und Kultivierung des Theatralischen abgibt, sondern auch in den Riten des Alltags ohne spezielle Hervorhebung präsent sein kann (Lebenstheater umfaßt beides, vgl. dazu die

¹ Kritische Besprechung aller einschlägigen Arbeiten seit dem 19. Jahrhundert bei Puchner 1985: 79-106 und 2010: 329-369 Vgl. auch die Dis-

kussion zur theateranthropologischen Literatur Puchner 2003: 123-238.

«Theatersoziologie» Rapp 1973, Goffman 1959, Burns 1972 usw.). Doch über diese Dinge kann man ohne konkrete historische und regionalkulturelle Kenntnisse gar nicht allgemein sprechen.

Kotte schneidet aber die Ursprungsfrage in ihrem Kern ohnehin nicht an, sondern wendet sich nur gegen das Primat des altgriechischen Theaters als Ausgangspunkt: dies ist allerdings in Ethnologie, Volkskunde, Kultur- und Sozialanthropologie auch gar nicht üblich, sowie «Theater» überhaupt kaum in ihren Fragebereich tritt, aber auch nicht in allen Theatergeschichten, wenn man nur an Brockett oder Berthold denkt; eher schon in humanistischen und literarisch getönten Theatergeschichten, die auch ästhetische Wertungen nach dem gängigen Literaturkanon vornehmen. Doch diese Narrative erfreuen sich keiner großen Beliebtheit mehr, seit sich das z. T. sprachlose «postdramatische» Theater im intellektuellen Diskurs etabliert hat, das Kotte als irreführendes Konzept zurecht kritisiert («paradramatisch» ist allerdings ähnlich erklärungsbedürftig), welches auch bedeutende Verwirrung gestiftet hat, was wieder dazu führt, daß Gegenbewegungen im Sinne von «the text strikes back» entstanden sind, die den Dramatiker wieder an die erste Stelle setzen und die Willkürherrschaft des «Regietheaters» beschneiden wollen; man muß Lehmann freilich zugute halten, daß das Konzept eigentlich den letzten Teil eines übergreifenden historischen Triptychons darstellt, das mit dem «praedramatischen» Theater der Antike einsetzt (Lehmann 1991, 1999), doch die nähere Explikation dieser an Geschichtsphilosophie grenzenden Dreieinigkeit, die uneingeständenermaßen wieder ein evolutionistisches Konzept in sich birgt, würde hier zu weit gehen.

II.

Mehr ist für das Theatervakuum des ersten Jahrtausends zu lesen. Die Ansicht, daß das Dogma vom Theatervakuum durchaus hinterfragbar ist, war schon in Kreuder et al. 2007 zu lesen. Reichs Theorie, die dafür den Ausgangspunkt bildet (Reich 1903), war noch deutlich evolutionistisch geprägt, so daß das «Vakuum» eigentlich eine Reaktion auf eine trotz allem Materialreichtum überzogene Kontinuitätsthese bildet. Das Rennen um die «Wiedergeburt» des Theaters im Mittelalter hat dann die liturgische Schule mit K. Young gewonnen, der sein Material allerdings auch wieder evolutionistisch präsentiert (Young 1933), was ihm dann auch später angekreidet worden ist (Hardison 1965: 1-34, de Boor 1967). Die zunehmende Fülle des liturgischen Materials aus allen Ecken des Alten Kontinent und verstreut über mehrere Jahrhunderte, wobei «einfache» Früh- und «komplexe» Spätformen bunt durcheinanderwirbeln, lassen eine sinnvolle Anwendung des Entwicklungsbegriffes gar nicht zu, da sich liturgisch gebundene Darstellungsformen nicht «organisch» von alleine weiterentwickeln, sondern nur aufgrund von theologischen bzw. pastoralpraktischen Entscheidungen lokaler Kirchenbehörden (zur Kritik des Entwicklungsbegriffs für das religiöse Theater im Mittelalter Puchner 1991: 9 ff., 12 ff., wo auch als thematische Einheit für alle Audrucksme-

dien der Liturgie der Begriff der «liturgischen Szene» vorgeschlagen wird). Charakteristisch dafür ist die Verwirrung, die der zyprische Passionstext (vor 1320) mit seiner Einleitung, die sich wie beim französischen Adamsspiel direkt an den Aufführungsorganisator wendet, in der westlichen Passionsspielforschung gestiftet hat (Puchner 2006), da er sich in eine evolutionistisch orientierte Entwicklung vom Auferstehungstropus zum Resurrektionsspiel und von dort zum elaborierten Passionsspiel chronologisch nicht einordnen läßt (auch Puchner 2004). Solche «Entwicklungs»-Schemata eines Anreicherungsprozesses um eine Kernszene sind als typologische Vorstellungshilfen sinnvoll, stellen aber keine in der Wirklichkeit nachvollziehbaren Entwicklungsprozesse dar. Einen ähnlichen *cento*-Text bildet auch der «Christos paschon», hier allerdings nicht mit Bibelstellen sondern antiken Tragödien-Zitaten, der allerdings nichts mit Theater zu tun hat und wohl erst ins 11.-12. Jahrhundert zu datieren ist und nicht ins 4.-5. Jahrhundert, wo er dem Gregor von Nazianz zugeschrieben wurde (dazu Puchner 1992, 2012: 41-86). Vollkommen zu Recht weist Kotte darauf hin, daß für die mittelalterliche Theaterentstehung ebensogut der Weihnachtsszyklus heranzuziehen ist, nur läßt sich eine typologische Reihung im Sinne eines thematischen Anwachsens von Kernszenen zu Szenenfolgen weniger gut exemplifizieren als beim Ostertropus der *visitatio sepulchri*.

Bereits vor Reich hatte Konstantinos Sathas für den byzantinischen Osten versucht, ein ähnliches Kontinuitätstheorem aufzustellen, das sich aufgrund der besseren Quellenlage im Oströmischen Reich (ohne Zusammenbruch und Völkerwanderung, sondern in Blüte und größter Ausdehnung) auch länger gehalten hat und schwieriger zu demystifizieren war: nach der Entdeckung der Dramenwerke des kretischen Theaters im 16. und 17. Jahrhundert (dazu Puchner 1980, Holton 1991) versuchte er den Brückenschlag zur Antike hin und stellte die These auf, daß das altgriechische Theater nicht erloschen sei, sondern trotz der flammenden Anathematisierungen seitens der Kirchenväter bis zum Fall von Byzanz hin weitergelebt habe und im venezianischen Kreta (Candia) der Renaissance- und Barockzeit seine Fortsetzung finde (Sathas 1879). Damit war eine Kontroverse begründet, die sich bis in die letzten Jahrzehnte hinzieht und neben «nationalistischen» hellenozentrischen Ideologisierungen der Debatte auch in der Theatergeschichte großen Anklang gefunden hat, da damit das Problem des Theatervakuums von 530-930 in plausibler Weise umgangen war: Byzanz, das für so viele andere Kultursparten für die italienische Renaissance und den europäischen Humanismus die Brücke zum Altertum gebildet hatte, war als Kontinuitätsträger des antiken Theaterformen geradezu prädestiniert (zur synoptischen Nachzeichnung der Kontroverse Puchner 1991a, 2003). Bereits Krumbacher hatte Bedenken angemeldet (Krumbacher 1897: 643 ff.) wie später andere Byzantinisten auch, doch die Pariser Dissertation von Vénétiá Cottas, «Le théâtre à Byzance» (1931) riß dann auch noch die letzten Skeptiker in der Theaterwissenschaft mit und so entstand ein «Geisterkapitel» der europäischen Theatergeschichte, das noch bis gegen Jahrhundertende weiterrepetiert und abgeschrieben wird (Puchner 1984 mit der gesamten Bibliographie). Die Argumentationslage ist seit etwa hundert Jahren die gleiche, grundlegend neue

Fakten sind nicht hinzugekommen; die Hoffnungen und Versprechen von Sathas haben sich nicht erfüllt: auf dem Theatersektor scheint Byzanz keine Brücke zur Herrlichkeit der Alten Welt zu bilden und das Theatervakuum existiert hier in ganz ähnlicher Weise, allerdings mit etwas mehr Belegen als für das Theatervakuum im Westen.²

Interessanterweise wird dieser Diskussionsstrang von Kotte nicht aufgegriffen, der doch Argumente hätte liefern können für die Hinterfragung des westlichen Theatervakuums. Denn die Belege, die die neueren Forschungen nach Reich zusammenstellen können, von Tydeman, Schnusenberg und Drumbl (Tydeman 2001, Schnusenberg 1981, 2010, Drumbl 1969, 1979) ergeben kein nachvollziehbares Gesamtbild und sind noch weit weniger, problematischer und disparater als im Oströmischen Reich, wo es zumindest eine administrative und kulturelle Reichskontinuität gegeben hat, die als hellenistische Kulturtradition trotz der Slaweneinwanderung in den Städten weiter bestanden hat. Belege über Schaustellungen gibt es bis zum *Trullanum* (691/2) hin, doch allein die Statistiken der Inschriften zu den dionysischen Technitenverbänden, dem show business der spätantiken Epoche, sprechen eine deutliche Sprache: im 3. Jahrhundert sind noch etwa 200 Theaterkünstler namentlich und nach professioneller Spezialisierung nachzuweisen, vom 4. bis zum 6. Jahrhundert sind es ganz 23, darunter auch die bekannten Mimen-Märtyrer.

Doch bestehen zwischen Ost- und Westkirche ganz wesentliche Unterschiede, die sich auf die weitere Entwicklung des Mittelalters unmittelbar auswirken: der lateinische Westen kannte den ikonoklastischen Bilderstreit nicht und so geht die dialogische Tropen-«Entwicklung» unter ganz anderen Voraussetzungen vor sich: der Sieg der Bilderverehrer, der am «Sonntag der Orthodoxie», dem ersten Fasten-Sonntag der Quadragesima gefeiert wird, führt in der Ikonen-Theologie des Johannes von Damaskus zu dogmatischen Restriktionen des Dargestellten, nach Inhalt und Form, da das Abbild in einer mystischen Direktrelation zu seinem Urbild steht; aufgrund dieser unmittelbaren Abhängigkeit ist die Ikone an sich selbst ein gnadenemanativer Gegenstand und wird geküßt wie das Evangelium und das Kreuz. In den orthodoxen Malbüchern wird genau festgehalten was und wie auf welcher Ikone zu sehen ist; die Ikone ist ein «Fenster» zur anderen, der wahren Welt, ihr Anblick ein «Weg» zur Wahrheit und eine Form der Meditation.

Diese mangelnde Entwickelbarkeit im Unterschied zur spätgotischen religiösen Malerei aus theologischen Gründen hat unmittelbare Auswirkungen auf die Möglichkeit einer Entwicklungsdynamik in Richtung Performanz: denn die Organisation einer «liturgischen Szene» als symbolischer Darstellung durch Repräsentanten ist unmittelbar von den ikonographischen Typen abhängig: der Gang der drei Frauen zum Grabe mit dem dialogischen Ostertropus der Auferstehung ist eine Impersonifikation des ikonographischen Typus der *visitatio sepulchri*, die

² Zur diskontinuierlichen Rolle von Byzanz im Falle des antiken Theaters vgl. auch Puchner 2015 (im Erscheinen).

auch das westliche Osterbild des Resurrektionsgeschehens und die visuelle Verkörperung der Osterbotschaft darstellt. Im orthodoxen Osten zeigt die Anastasis-Ikone jedoch den *descensus ad inferos*, die Überwindung der Höllentore und die Befreiung von Urvater Adam (später dann auch Eva) aus dem Hades (Erlösung der Menschheit vom Tod). Dies wird seit dem 6. Jahrhundert in einem einfachen *dromenon* in der Auferstehungsnacht oder nach dem Epitaph-Umzug am Karfreitag an der geschlossenen Kirchentür vielfach auch heute noch dargestellt, indem Priester und Diakon beim Psalmodieren eines dialogischen Davidpsalms für einen Augenblick Christus und Satan personifizieren (Puchner 2006a: 191 ff.). Dieser Brauch der «geschlossenen Türen» nach dem Anfang des Davidpsalms «Ἀρατε πύλας», im Lateinischen «Tollite portas» genannt, wird auch in der Westkirche bis hin zur Reformation und vereinzelt später noch geübt, und aus diesem Ritus entsteht die Szene der Höllenrachendarstellung in den Osterspielen, wo sich wiederum sozialkritische Szenen einer Ständesatire anschließen. Eine solche dynamische Theatralisierung hat im orthodoxen Osten niemals stattgefunden, sondern die symbolische Kurzszene wird in der gleichen Weise heute noch in manchen Kirchen dargestellt.

Die tiefere Ursache dafür ist in der unterschiedlichen theologischen Grundlagen des Bildhaften zu suchen, das in seinem hohen Grad von symbolhafter Spiritualität Realismustendenzen nur vereinzelt (und in nachbyzantinischer Zeit oft unter westlichem Einfluß) zuläßt. Als die byzantinische Delegation bei der Synode von Florenz (Pontani 1994: 798 ff.) ein relativ realistisches Passionsspiel zu sehen bekommt, erfaßt sie nacktes Entsetzen, wie es denn überhaupt vorstellbar sei, was die «Lateiner» da tun, das heilige Blut des Gekreuzigten mit Tierblut in Blutblasen darzustellen und Sakralpersonen durch sterbliche Menschen. Das Bilderverbot fungierte demnach als ein doppeltes Theaterverbot; denn ohne die Existenz der Bildtypen hätte sich die symbolische Darstellung der liturgischen Szenen in der Westkirche gar nicht «entwickeln» können. Die mystische Urbild-Abbild-Relation in der Theologie der Ostkirche gestattet die individuellen Änderungen und «Entwicklungen» in der ekklesialen Ikonographie nicht und unterbindet in ihrem Symbolgehalt als Sakralgegenstand jegliche Verkörperung durch Menschen.

Die feindliche Haltung der Frühkirche den Schauspielen gegenüber läßt sich an zwei Belegfeldern exemplifizieren: als letztes Bollwerk der Idolatrie und aus Gründen moralischer Verwerflichkeit wurde der Mimus und Pantomimus als unzünftiges Teufelswerk in Predigten und Homilien angegriffen und die Schauspielerei als Frevel gegen die naturgegebene und gottgewollte Existenz des Menschen als Ebenbild Gottes verdammt (damit bekommt die antike *hypokrisia*, die Schauspielkunst, die Bedeutungsnuance des Verstellens und Lügens); am Schicksal der antiken Theaterterminologie läßt sich aber auch ablesen, wie sich die Begriffsinhalte von Drama, *theatron*, Szene, Komödie, Tragödie usw. aus ihrem aufführungsfunktionellen Kontext herauslösen und allgemeinere Bedeutungen bekommen, was dann noch im Kaiserspiegel von Michael Psellos in mittelbyzantinischer Zeit abzulesen ist (Puchner 2007, 1999). Komödien und Tragödienmasken werden bei

Balsamon im 12. Jahrhundert noch als dionysisches Teufelswerk verurteilt, zu einer Zeit, wo Theaterspiel nur noch eine Anamnese der Gebildeten war; die Verdikte der Synoden des ersten Jahrtausends gegen die Schaustellerei wurde noch bis tief in die nachbyzantinische Periode mechanisch nachgeschrieben (Puchner 1983). Durch die Akkommodationsstrategien versucht die Kirche bis ins Hochmittelalter hinein die hellenischen (paganen) Restbestände des reichhaltigen hellenistisch-römischen Festkalenders zu spiritualisieren, die Inhalte christlich umzuinterpretieren und in das eigene *heortologion* zu integrieren (Puchner 1997). Dazu zählten die Schauspiele aber nicht. Theater ist etwa auf dem Hl. Berg Athos heute noch ein Reizwort: vor Jahrzehnten von Mönchen nach meinem Beruf gefragt, bekam ich nach meiner unbedachten Antwort, daß ich Theaterwissenschaftler sei (*theatologos* – einer der sich mit Theater beschäftigt), den unverblümete Kommentar: *och, to cheirotero* (das Schlimmste).

Bleibt das weltliche Theater: was Tinnefeld in seiner Zusammenstellung der Belege nach 691/2 bis 1453 benennen kann, waren einige wenige karnevalsartige Maskereien und Verkleidungen, vielleicht Schulfeste, Gildenaufzüge, einzelne Rhapsoden usw. (Tinnefeld 1974). Aufgrund der unklaren Formulierungen (*theatron* sind z. B. rhetorische Veranstaltungen mit Auditorium) der ekklesialen Rechtsprechung, wo zwischen theatralischen und nichttheatralischen Gattungen, Tanz und Gesang, Aberglaube und Unterhaltung nicht unterschieden wird, ist es vielfach nicht möglich, manche Textstellen wirklich zutreffend zu interpretieren (das ist auch einer der Gründe, warum sich die These von der Existenz von Theaterformen in Byzanz solange halten konnte). Soviel dürfte jedoch klar sein: von organisiertem professionellen Mimus-Theater kann nicht mehr die Rede sein; Mimen sind als Hofnarren bei manchen byzantinischen Kaisern nachzuweisen, auch im Hippodrom als Pausenunterhaltung zwischen den Wagenrennen, doch dies geht über ganz kurze Dialogszenen nicht hinaus. Daß das Theaterverständnis nach der frühbyzantinischen Phase und dem Bilderstreit verlorengegangen ist, darüber gibt der «Christos paschon» als dialogischer Textzeuge Aufschluß: in der *cento*-Collage von Zitaten aus den altgriechischen Tragödien und dem Bibeltext ist die antike Tragödie zwar rezipiert, jedoch über die szenischen Konsequenzen der dramatischen Struktur ist sich der Autor nicht im Klaren: so werden Mauerschau und Botenbericht verwechselt, die Definition von Bühnenraum, -zeit und -handlung derartig vernachlässigt, daß man eigene Rekonstruktionsversuche anstellen muß, und die Kommunikationsverhältnisse (wer steht wo und kann von wem gehört werden) bleiben unterdefiniert; die Widersprüchlichkeiten kulminieren in den Erscheinungen Christi nach seiner Auferstehung, wo alle Varianten der Evangelien peinlich genau wiedergegeben werden, was aber keine einheitliche und spielbare Handlung mehr ergibt. Die Vollständigkeit der *cento*-Zitate war dem unbekanntem Autor wichtiger als eine aufführbare Handlung (Puchner 1992, 2012: 41-86). Die Vergleichsmöglichkeit mit den dramatischen Terenzimitationen von Hroswitha von Gandersheim sollte nicht unaufgegriffen bleiben, obwohl es sich da um keine *cento*-Kompilationen handelt, sondern um Mimesis.

Das Theatervakuum stellt sich demnach für den Osten in ganz ähnlicher Weise dar, wo allerdings kein Reichszusammenbruch und chaotische Verhältnisse über Jahrhunderte einen solchen Entwicklungsbruch rechtfertigen können. Die Symptome der Auflösung der Organisationsformen des antiken Theaters sind freilich schon vor der Erhebung des Christentums zur Staatsreligion zu erkennen. D. h. der Forschungsimpetus, den Kotte anspricht, sollte vielleicht nicht sosehr darauf abzielen, das Theatervakuum zu hinterfragen und nach weiteren Belegen von Schaustellerei auf der einfachsten Ebene Ausschau zu halten (*giulleria* des ersten Jahrtausends), sondern eher umgekehrt das Interesse auf die spezifischen Bedingungen und Voraussetzungen zu richten, welche an mehreren Stellen in Europa, unabhängig voneinander dazu geführt haben, daß Bildtypen der liturgischen Szene symbolisch verkörpert werden durften, was in der Ostkirche eben nicht der Fall war. Das bedarf eher der lokalen und regionalen Spezialforschung. Das eine schließt das andere freilich nicht aus. Auch der Prozeß der Anreicherung ist kein «organischer», der gleichsam von selbst vor sich geht, sondern müßte als Beschluß lokaler Kirchenbehörden eventuell auch irgendwo aktenkundig sein. Hinter jeder dieser Innovationen stehen konkrete Beschlüsse, Motivationen und pastoralpraktische Ziele und Strategien. Erst mit dem Auszug der Schauspiele aus der Kirche auf den Marktplatz und mit der Verwendung der Vernikularsprachen kommt das geistliche Schauspiel in ein anderes dynamistisches Kräftefeld: statt der streng überwachten quasi-logischen typologischen Übertragung nun die freie assoziative Vernetzung, wo Similität Identität bedeutet und Denkfiguren wie *pars pro toto* und *similia similibus* bzw. die Charakteristika einer Volkskultur vorherrschend werden (dazu Puchner 1991: 116-121 Sternmodell und Netzmodell). Doch dies braucht hier nicht wiederholt zu werden. Die Betrachtung unter Einbeziehung der byzantinischen Verhältnisse endet wohl damit, daß man sich mit dem Vakuum wird anfreunden müssen: nach der Spätantike wegen Sauerstoffmangel tief Luft holen, durchtauchen und irgendwo im Mittelalter wieder auftauchen. Dem Streit um die Wiedergeburt kann eher gelassen zugesehen werden; er hat nicht mehr viele Zuschauer und noch weniger Akteure. Der Mangel dagegen hat auch seine interessanten Seiten: es ist immerhin das einzige Mal, wo man in der Geschichte des Theaters das Ende des Theaterspielens und die Auflösung seiner Organisationsformen studieren kann.

III.

Bleibt das «Medientheater». In den Diskussionen eines theater- und medienwissenschaftlichen Kongresses, der 2006 in Erlangen stattgefunden und an dem auch Kotte teilgenommen hat, die löblicherweise in den voluminösen Kongreßakten abgedruckt sind (Schoenmakers et al. 2008), wurde mehrfach die Frage angesprochen, ob Theater ein Medium sei oder nicht. Wie zu erwarten, konnte keine Einigung erzielt werden, weil man sich nicht darüber klar geworden war, was ein Medium eigentlich ist (der Slogan «the medium is the message» hilft nicht viel);

man könnte aus theaterwissenschaftlicher Sicht auch die Frage stellen, ob eine solche Frage für alle Theaterformen die gleiche Relevanz besitzt und so vielleicht auf dieser Seite zu differenzierenden Ergebnisse kommen. Es ist jedoch für den denkenden Leser zumindest soviel klar geworden, daß zwischen einem engeren Medienbegriff, der technologisch definiert ist (beginnend also mit Gutenberg) und einem weiteren Medienbegriff, dessen Grenzen jedoch schwer zu ziehen sind, zu unterscheiden ist (zählt die Schriftverwendung auf Stein oder Papyrus dazu oder nicht, die Sprachverwendung bei der mündlichen Kommunikation, allgemein: die Zeichenverwendung und ihre Bedeutungserzeugung durch einen gemeinsamen Code usw.). Auf dieser Ebene war keine Verständigung zu erzielen und die Diskussion scheiterte aufgrund der Unzulänglichkeit des Begriffsinstrumentariums. Bezüglich der Technologie ließe sich jedoch einiges sagen, da viele Theaterformen seit dem Altertum Technologie verwenden.

Doch vorerst noch einige andere Überlegungen. Wenn Medialität im obigen Sinne jede Art von Bedeutungsübermittlung indiziert, dann ist an sich jegliche Kommunikationsweise medial und das Medium bestünde aus dem durch die Semiosis festgelegten Zeichencode, der aktualisierten Zeichenrepertoire dem Nachricht und dem Kommunikationskanal. Dies beträfe dann das semiotische Theatermodell mit der bilateralen Kommunikation von Sender und Empfänger usw. mit all den Schwächen, die die drahtlose Kommunikation des *wireless* als Grundmodell der Kommunikationswissenschaften aufweist, das ja nur in Kombinationen existiert und in Form der künstlerischen Zeichen vor allem Konnotationen und Bedeutungs Offenheit aufweist. Nun hat aber das semiotische Modell von sich aus insofern eine beschränkte Anwendbarkeit, als bei manchen Theaterformen keine Bedeutungen produziert und übermittelt werden; wo es nichts zu verstehen gibt, sondern nur zu erleben. Das hat die Theaterphänomenologie hervorgebracht, die dem Zuschauererlebnis, der Theaterfahrung und der ästhetischen Bewußtseinsbildung gewidmet ist. Wenn von der Sinnsuche in dem Erfahrenen nicht abgelassen werden kann, so ist die Interpretationslast dem Rezipienten überantwortet; er muß sich die vermeintliche Bedeutung selbst zurechtlegen. In diesem Fall ist das semiotische Modell leergelaufen.

Wenn man davon ausgeht, daß bei fast allen Theaterformen Teile bestehen, wo es nichts zu verstehen gibt (Schönheit, Aura, Atmosphäre, Abstoßendes, Sexualreize usw.), und das Erkennungsspiel von *signifiant* und *signifié* immer noch in das Assoziationsnetz von Erinnerung, Gestimmtheit, persönliche Erlebnisse, Affiziertheit usw. des Zuschauers eingetragen werden muß, mit unvorhersehbaren semantischen und semasiologischen Nuancierungen, dann ist die Medialität von Theater (und jeder anderen Kunstform) nur beschränkt gültig, am meisten allerdings beim Literaturtheater der Guckkastenbühne in der Abendschule des guten Bürgers, wo im Sinne aufklärerischer Didaktik bis zu Brecht's Lehrtheater alles auf Verständlichkeit hin angelegt ist. Das ist in der Theatergeschichte aber eher die Ausnahmeerscheinung, mit der wir nun schon an die 300 Jahre leben und von der sich die Avantgardbewegungen, klassische und «postmoderne», zu emanzipieren versuchen.

Unter dem Aspekt des Verstehens von Bedeutungen könnte man also sagen –eine vorläufige Annahme–, daß Theater grundsätzlich kein Medium sei, aber als Medium eingesetzt werden kann. Es gibt im weiter gefaßten Medienbegriff freilich noch andere Kernkonzepte des Medialen als die Bedeutungsübermittlung. So etwa bei der Intermedialität, der schon ganze Lehrstühle gewidmet worden sind. Kotte lehnt den Mediencharakter des Theaters schlechtweg ab; zu Recht: die Theateraufführung reproduziert nicht bloß den bloß intendierenden Regieentwurf des Vorstellungskonzepts, das in den Proben erarbeitet wird, sondern spielt die gegebene Vorlage jeden Abend neu. Das hat nichts mit Benjamins «Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit» (1936) zu tun; das ist Neuproduktion wie die Handarbeit und keine Konserven. In Ansehung der Tatsache, daß der Rezipient bei jeder Kunstart auch mit-produziert (z. B. die Konstanzer Schule der Rezeptionsästhetik), so ist das Produkt der Kunstbetrachtung prinzipiell gar nicht wiederholbar.

Nimmt man den engeren Medienbegriff, die Bedeutungsübermittlung durch eine gewisse Technologie, so ergibt sich eine ähnliche Gemengelage von Ja und Nein, denn von der Digitalisierung der Beleuchtung und virtuellen Körpern über Drehbühne, Wandeldekoration und Schiebekulisse, bis hin zum antiken *bronteion* und dem *ekkyklema* ist der Technologieeinsatz zur Illusionserzeugung bzw. für ästhetische Effekte jeglicher Art ein häufiger Bestandteil der Aufführung, ist aber nicht unabdingbar wie eben der Schauspieler und der Zuschauer. Also auch hier keine klare Antwort.

Kotte's Überlegungen gehen aber noch andere, originellere Wege. Mit «Medientheater» bezeichnet er provisorisch nicht sosehr die Theatervorstellungen in Film und Fernsehen bzw. Videoaufzeichnungen, sondern die Proben für die mediale Übermittlung, die zwischen dem Regisseur und dem Aufnahmeteam mit Kameramann, Technikern, Gehilfen usw. und den Schauspielern vor sich gehen, bei Kriegsreportagen oder auch zivilen Außenaufnahmen auch zwischen dem Reporter und den «Zeugen» bzw. «Darstellern» einer Episode oder Nachricht vom Tatort. Diese Probenarbeiten unter theaterähnlichen Bedingungen können sehr detailliert und zeitraubend sein, mit vielen oder weniger Wiederholungen, oder auch provisorisch wie bei Außeninterviews in den Fernseh-Nachrichten. In jedem Fall wird hier Realität «gespielt», eine gestellte Wirklichkeit übermittelt, die erst mediengerecht bearbeitet werden muß. Diese Bearbeitung der Realität für die mediengerechte Übermittlung nach den Wirkungsvorstellungen der sendenden Instanz, die mit einem fertigen Regiekonzept an das Rohmaterial der Wirklichkeit herangeht, ist das «Medientheater», das Kotte meint und bildet aufgrund der medialen Vervielfältigung einen erklecklichen Teil der «Theatralität» der rezenten globalen Kulturform. Diese Feststellung wird von Kotte fast *en passant* getroffen, ist jedoch ein legitimer Zweig der Theaterwissenschaft, der noch weiterer nachsetzender Untersuchungen harret.

Die stimulierende Lektüre der Theatergeschichte Kotte's hat diese Notizen hervorgebracht, worüber sich der Autor freuen mag. Denn vielfach ist es das

Schicksal von Buchautoren, mit Ausnahme der professionellen Rezensenten unter wohlgesinnten oder mißgünstigen Kollegen, ihren Leser niemals kennenzulernen, um seine Reaktionen und Erlebnisse, Zustimmung und Ablehnung, differente oder modifizierende Ansichten zu erfahren. Und Schweigen ist kein guter Lohn für die Mühe.

Bibliographie

- Auslander 2008: Ph. Auslander, *Theory of Performance Studies. A Student's Guide*, London-New York 2008.
- Balme 1999: Chr. Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin 1999.
- Balme 2008: Chr. Balme, *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*, Cambridge 2008.
- Berthold 1968: M. Berthold, *Weltgeschichte des Theaters*, Stuttgart 1968.
- Berthold 1999: M. Berthold, *The History of World Theater. From the Beginning to the Baroque*, trans. Edith Simmons, New York 1999.
- Bial 2007: H. Bial (ed.), *The Performance Studies Reader*, London-New York 2007.
- Boor 1967: H. de Boor, *Die Textgeschichte der lateinischen Osterfeiern*, Tübingen 1967.
- Brauneck 1993-2007: M. Brauneck, *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, 6 Bde., 1993-2007.
- Brockett 1968: O. G. Brockett, *History of the Theatre*, Boston 1968.
- Burns 1972: E. Burns, *Theatricality: A Study of Convention in the Theatre and in Social Life*, London 1972.
- Cottas 1931: V. Cottas, *Le théâtre à Byzance*, Paris 1931.
- Csapo – Miller 2007: E. Csapo – M. C. Miller (eds), *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond. From Ritual to Drama*, Cambridge 2007.
- Dean 2005: M. K. Dean, *Recovering Ancient Ritual and the Theatre of the Apache. A Journey through the False Consciousness of Western Theatre History*, Ph. D. Diss. Louisiana State Univ. 2005.
- Drumbl 1969: J. Drumbl, *Der Begriff des Theaters und der Ursprung des liturgischen Spiels*, Diss. Wien 1969.
- Drumbl 1979: J. Drumbl, «Ursprung des liturgischen Spiels», *Italia Medioevale e Umanistica* 22 (1979) S. 45-96.
- Fischer-Lichte 1993: E. Fischer-Lichte, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Tübingen-Basel 1993.
- Fischer-Lichte 2010: E. Fischer-Lichte, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*, Tübingen-Basel 2010.
- Flashar 1991: H. Flashar, *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit. 1585-1990*, München 1991.
- Girshausen 1999: Th. Girshausen, *Ursprungszeiten des Theaters. Das Theater der Antike*, Berlin 1999.
- Goffman 1959: E. Goffman, *The Presentation of Self in Everyday-Life*, New York 1959.
- Gondek 1969: H. Gondek, *Die Wurzeln des antiken griechischen Dramas in der antiken griechischen Volkskultur*, Wien, Diss. 1969.
- Hall et al. 2000: E. Hall – F. Macintosh – O. Taplin (eds), *Medea in Performance 1500-2000*, Oxford 2000.
- Hall et al. 2004: E. Hall – F. Macintosh – A. Wrigley (eds), *Dionysus since 69. Greek Tragedy in the Dawn of the Third Millenium*, Oxford 2004.

- Hall et al. 2005: E. Hall – F. Macintosh, *Greek Tragedy and the British Theatre 1660-1914*, Oxford 2005.
- Hall et al. 2007: E. Hall – A. Wrigley (eds), *Aristophanes in Performance 421 BC – AD 2007. Peace, Birds and Frogs*, Oxford 2007.
- Hanratty – Ioannidou 2011: C. Hanratty – E. Ioannidou (eds), *Epidaurus Encounters. Greek Drama, Ancient Theatre and Modern Performance*, Berlin 2011.
- Hardison 1965: O. B. Hardison, *Christian rite and Christian drama in the Middle Ages*, Baltimore 1965.
- Holton 1991: D. Holton, *Literature and Society in Renaissance Crete*, Cambridge 1991.
- Hughes-Freeland 1998: F. Hughes-Freeland (ed.), *Ritual, Performance, Media*, London-New York 1998.
- Hulfeld 2007: St. Hulfeld, *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis. Wie Wissen über Theater entsteht*, Zürich 2007.
- Kakouri 1974: K. Kakouri, *Προϊστορία του θεάτρου* [Vorgeschichte des Theaters], Athen 1974.
- Kirby 1975: E. Th. Kirby, *Ur-Drama: The Origins of Theatre*, New York 1975.
- Kotte 2005: A. Kotte, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Köln-Weimar-Wien 2005 (2. Aufl. 2012).
- Kotte 2010: A. Kotte, A. Kotte, *Studying Theatre. Phenomena, Structures and Functions*, Wien-Berlin 2010.
- Kotte 2013: A. Kotte, *Theatergeschichte. Eine Einführung*, Köln-Weimar-Wien 2013.
- Kreuder et al. 2007: F. Kreuder – St. Hulfeld – A. Kotte (eds), *Theaterhistoriographie. Kontinuitäten und Brüche in Diskurs und Praxis*, Tübingen 2007.
- Krumbacher 1897: K. Krumbacher, *Geschichte der byzantinischen Literatur*, München 1897.
- Lazardzig et al. 2012: J. Lazardzig – V. Tkaczyk – M. Warstat, *Theaterhistoriographie. Eine Einführung*, Tübingen 2012.
- Lehmann 1991: H.-Th. Lehmann, *Theater und Mythos: Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tagödie*, Stuttgart 1991.
- Lehmann 1999: H.-Th. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt 1999.
- Macintosh et al. 2005: F. Macintosh – P. Michelakis – E. Hall – O. Taplin (eds), *Agamemnon in performance 459 BC to AD 2004*, Oxford 2005.
- Mavromoustakos 2010: P. Mavromoustakos, *To θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000*, Athen 2010.
- Münz 1998: R. Münz, *Theatralität und Theater: Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*, Berlin 1998.
- Münz 2002: R. Münz, «Sind „die grossen Erzählungen“ im Theater zu Ende?», G. Baumbach (ed.), *Theaterkunst & Heilkunst. Studien zu Theater und Anthropologie*, Köln-Weimar-Wien 2002, S. 327-424.
- Pavis 1992: P. Pavis, *Theatre at the Crossroads of Culture*, London-New York 1992.
- Pontani 1994: A. Pontani, «Firenze nelle fonti greche del Concilio», P. Vitti (ed.), *Firenze e il Concilio del 1439. Convegno di Studi, Firenze, 29 novembre-2 dicembre 1989*, Florence 1994, S. 753-812.
- Postlewait 2009: Th. Postlewait, *The Cambridge Introduction of Theatre Historiography*, Cambridge 2009.
- Puchner 1977: W. Puchner, *Brauchtumserscheinungen im griechischen Jahreslauf und ihre Beziehungen zum Volkstheater. Theaterwissenschaftlich-volkskundliche Untersuchungen zur südbalkan-mediterranen Volkskultur*, Wien 1977 (Veröffentlichungen des Österr. Museums für Volkskunde XVIII).

- Puchner 1977a: W. Puchner, Besprechung von Kakouri 1974, *Maske und Kothurn* 23 (Wien 1977), S. 79-82.
- Puchner 1980: W. Puchner, «“Kretisches Theater” zwischen Renaissance und Barock (zirka 1590 - 1669). Forschungsbericht und Forschungsfragen», *Maske und Kothurn* 26 (1980) S. 85-120.
- Puchner 1983: W. Puchner, «Byzantinischer Mimos, Pantomimos und Mummenschanz im Spiegel griechischer Patristik und ekklesiastischer Synodalverordnungen. Quellenkritische Anmerkungen aus theaterwissenschaftlicher Sicht», *Maske und Kothurn* 29 (1983), S. 311-317.
- Puchner 1984: W. Puchner, «Το Βυζαντινό Θέατρο. Θεατρολογικές παρατηρήσεις στον ερευνητικό προβληματισμό της ύπαρξης θεάτρου στο Βυζάντιο» [Das byzantinische Theater. Theaterwissenschaftliche Anmerkungen zum Forschungsproblem der Existenz von Theater in Byzanz], *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία* [Europäische Theaterwissenschaft], Athen 1984, S. 13-92, 397-416, 477-494.
- Puchner 1990: W. Puchner, «Zum “Theater” in Byzanz. Eine Zwischenbilanz», G. Prinzing – D. Simon (eds), *Fest und Alltag in Byzanz*, München 1990, S. 11-16, 169-179.
- Puchner 1991: W. Puchner, *Studien zum Kulturkontext der liturgischen Szene. Lazarus und Judas als religiöse Volksfiguren in Bild und Brauch, Lied und Legende Südosteuropas*, 2 Bde., Wien 1991 (Österr. Akademie der Wiss., phil.-hist. Klasse, Denkschriften 217).
- Puchner 1992: W. Puchner, «Theaterwissenschaftliche und andere Anmerkungen zum *Christus Patiens*», *Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österr. Akademie der Wissenschaften* 129 (1992), S. 93-143.
- Puchner 1997: W. Puchner, *Akkommodationsfragen. Einzelbeispiele zum paganen Hintergrund von Elementen der frühkirchlichen und mittelalterlichen Sakraltradition und Volksfrömmigkeit*, München 1997.
- Puchner 1999: W. Puchner, «Θεατρολογικές παρατηρήσεις σε βυζαντινούς ιστοριογράφους. Η περίπτωση του Μιχαήλ Ψελλού» [Theaterwissenschaftliche Anmerkungen zu byzantinischen Historikern. Der Fall von Michael Psellos], *Φαινόμενα και Νοούμενα*, Athen 1999, S...
- Puchner 2002: W. Puchner, «Acting in Byzantine theatre: evidence and problems», P. Easterling – E. Hall (eds), *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge 2002, S. 304-324.
- Puchner 2003: W. Puchner, *Από τη θεωρία του θεάτρου στις θεωρίες του θεατρικού. Εξελίξεις στην επιστήμη του θεάτρου στο τέλος του 20ού αιώνα* [Von der Theorie des Theaters zu den Theorien des Theatralischen. Entwicklungen der Theaterwissenschaft am Ende des 20. Jahrhundert], Athen 2003.
- Puchner 2004: W. Puchner, *Η Κύπρος των Σταυροφόρων και το θρησκευτικό θέατρο του Μεσαίωνα* [Der Kreuzfahrerstaat Zypern und das religiöse Theater des Mittelalters], Nicosia 2004.
- Puchner 2006: W. Puchner, *The Crusader Kingdom of Cyprus - A Theatre Province of Medieval Europe? Including a critical edition of the Cyprus Passion Cycle and the «Repraesentatio figurata» of the Presentation of the Virgin in the Temple*, Athens, Academy of Athens 2006.
- Puchner 2006a: W. Puchner, «“Abgestiegen zur Hölle”». Der *descensus ad inferos* als Keimzelle eines inexistenten orthodoxen Auferstehungs-Spiels», *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, Bd. 1, Wien-Köln-Weimar 2006, S. 191-226.
- Puchner 2007: W. Puchner, «Zum Schicksal der antiken Theaterterminologie in der griechi-

- schen Schrifttradition», *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, Bd. 2, Wien-Köln-Weimar 2007, S. 169-200.
- Puchner 2010: W. Puchner, «The Historiography of Theatre after Evolutionism and Formalism. The Greek Case», *First International Conference «Theatre and Theatre Studies in the 21st century» (Athens, 28 September-1 October 2005). Proceedings / Premier Congrès International «Théâtre et Études théâtrales au Seuil du XXI^{ème} siècle» (Athènes, 28 septembre-1er octobre 2005). Actes*, Athènes 2010, S. 101-106.
- Puchner 2010: W. Puchner, *Θεωρητικά θεάτρων. Κριτικές παρατηρήσεις στις θεωρίες του θεατρικού φαινομένου. Η σημειωτική μέθοδος – Η ανθρωπολογική μέθοδος – Η φαινομενολογική μέθοδος* [Theoretisches zum Theater. Kritische Anmerkungen zu den Theorien des Theaterphänomens. Die semiotische Methode – Die anthropologische Methode – Die phänomenologische Methode], Athen 2010.
- Puchner 2011: W. Puchner, *Μία εισαγωγή στην επιστήμη του θεάτρου* [Eine Einführung in die Theaterwissenschaft], Athen 2011.
- Puchner 2012: W. 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 2012, S. 41-86.
- Puchner 2014: W. Puchner, *Η επιστήμη του θεάτρου στις αρχές το 21ου αιώνα* [Theaterwissenschaft zu Beginn des 21. Jahrhunderts], Athen 2014.
- Rapp 1973: U. Rapp, *Handeln und Zuschauen. Untersuchungen über den theatersozialologischen Aspekt in der menschlichen Interaktion*, Darmstadt 1973
- Reich 1903: H. Reich, *Der Mimus. Ein litterar-entwicklungsgeschichtlicher Versuch*, Bd. 1, Berlin 1903.
- Sathas 1879: K. Sathas, *Ιστορικόν δοκίμιον περί της μουσικής και του θεάτρου των Βυζαντινών* [Historisches Traktat über die Musik und das Theater der Byzantiner], Venedig 1879.
- Simhandl 2001: P. Simhandl, *Theatergeschichte in einem Band*, Leipzig 2001 (32007).
- Schechner 1994: R. Schechner, *Performance Theory. Revised and expanded edition*, New York-London 1994.
- Schnusenberg 1981: Chr. Schnusenberg, *Das Verhältnis von Kirche und Theater. Dargestellt an ausgewählten Schriften der Kirchenväter und liturgischen Texten bis auf Amalarius von Metz (a. d. 775-852)*, Berlin 1981.
- Schnusenberg 2010: Chr. Schnusenberg, *The Mythological Traditions of Liturgical Drama: The Eucharist as Theater*, New York 2010.
- Schoenmakers et al. 2008: H. Schoenmakers – St. Bläske – K. Kirchmann – J. Ruchatz (eds), *Theater und Medien / Theatre and the Media. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme*, Bielefeld 2008.
- Stefanek 1992: P. Stefanek, *Vom Ritual zum Theater*, Wien 1992.
- Smith – Münzel 1998: B. E. Smith – M. Münzel (eds), *Ethnologie und Inszenierung. Ansätze zu einer Theaterethnologie*, Margurt 1998.
- Tinnefeld 1974: F. Tinnefeld, «Zum profanen Mimos in Byzanz nach dem Verdikt des Trullanums (691)», *Byzantina* 6 (1974), S. 321 ff.
- Turner 1989: V. Turner, *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*, Frankfurt-New York 1989.
- Tydeman 2001: W. Tydeman (ed.), *The Medieval European Stage 500-1550. A documentary history*, Cambridge 2001.
- Williams 2010: G. J. Williams (ed.), *Theater Histories: An Introduction*, Abingdon 2010.
- Young 1933: K. Young, *The Drama of the Medieval Church*, 2 vols., Oxford 1933.

BOOK REVIEWS

TASOS LIGNADIS, *Κριτικές θέατρον. Αρχαίο Δράμα (1975-1989)* [Theaterkritiken. Antikes Drama (1975-1989)], ed. Kaiti Diamantakou-Agathou, Athen, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη 2013, S. 563.

Die Edition und Zugänglichmachung von Texten der griechischen Theaterkritik ist eine vordringliche Aufgabe der hellenischen Theaterwissenschaft, wenn auch diesem Problem in den letzten Jahren zum Teil der Stachel genommen ist durch die Digitalisierung mancher Zeitungen und die elektronische Erfassung des Gesamtarchivs des Nationaltheaters (1932-2005), des Archivs des Staatstheaters von Nordgriechenland in Thessaloniki (seit 1961) und der elektronischen Kritikensammlung aus der Presse (1985-2006) im Theaterinstitut der Univ. Thessaloniki. Die elektronische Erfassung bringt freilich noch keine Zusammenstellung und die Zusammenstellung noch keine Auswertung, die über das Persönlichkeitsprofil eines Theaterkritikers Auskunft geben könnte, seine ästhetischen und ideologischen Voraussetzungen, individuelle Präferenzen, seinen Umgang mit der «Macht» des Dauerinhabers einer Pressespalte über Jahre hinweg und das heimliche Tauziehen hinter den Kulissen des Theaterlebens um die Verbuchung des Erfolgs für jede einzelne Vorstellung. In diesem Sinne war die Dissertation von Varvara Georgopoulou zur Athener Theaterkritik in der Zwischenkriegszeit auch in methodischem Sinne wegweisend (*Η θεατρική κριτική στην Αθήνα τον Μεσοπολέμου*, 3 Bd., Diss. Athen, zweibändige Veröffentlichung Athen 2008/09). Für die Nachkriegszeit ist eine solche Synthese noch gar nicht möglich, weil die Aufarbeitung der Publikationen wichtiger Kritikerpersönlichkeiten noch nicht abgeschlossen ist oder noch gar nicht in Angriff genommen wurde.

Die Kulturstiftung von Kostas und Eleni Ouranis hat vor Jahren die Theaterkritiken von Eleni Ourani (pseud. Alkis Thyrylos) in einer zwölfbändigen Ausgabe herausgebracht; diese Ausgabe umfaßt jedoch bloß die Kritiken, die im Periodikum der *Nea Hestia* nach 1927 veröffentlicht worden sind, während die Kritikerin bereits seit 1916 z. T. umfangreiche Theaterkritiken publiziert hat, die für die Vervollständigung ihres Geistesprofils und die Dokumentierung der Theatergeschichte unabdingbar sind. Auch aus dieser Zeit, dem sogenannten «Theater der Ideen», das in Griechenland die eingeprägte Rezeption der Moderne betrifft (1895-1922), sind wichtige Kritikerpersönlichkeiten wie etwa Pavlos Nirvanas noch nicht bearbeitet. Insofern bildet die mehrbändige Arbeit von Varvara Georgopoulou, die allerdings nicht das Musiktheater mitumfaßt, das in der Zwischenkriegszeit den Hauptanteil der Theaterraufführungen ausmacht (Operette, die revue- und vaudevilleartige *epitheorisi*), eine Pionierleistung; die unveröffentlichte Dissertation brachte in ihrem dritten Band auch noch so etwas wie eine Enzyklopädie der Theaterkritiker aus diesem Zeitraum, mit wertvollen bibliographischen und bio- und ergographischen Angaben.

Kaiti Diamantakou-Agathou hat nun, als Altphilologin und Theaterwissenschaftlerin am Institut für Theaterwissenschaft der Univ. Athen, in methodisch vorbildlicher Weise die 107 Kritiken zu 103 Vorstellungen des antiken Repertoires eines der bedeutendsten Theaterkritiker nach der Demokratisierungsphase von 1974 aufgearbeitet und vorgestellt. Lignadis war Mitarbeiter mehrerer Zeitungen und Zeitschriften, mehrfacher durch institutionalisierte Funktionen mit dem Nationaltheater in Athen verbunden (Vorstand des künstlerischen Ausschusses, Lehrer und Direktor der Dramatischen Schule) und hat auch mehrere Bücher verfaßt: unter anderem zu Lorca (1964), *Theatrologika* (1978), zur Interpretation des antiken Dramas (1987), und hat neben anderen philologischen und historischen Arbei-

ten (darunter eine wichtige Monographie zu Michael Chourmouzis 1986) auch eine hermeneutische Ausgabe und Übersetzung der «Poetik» von Aristoteles herausgebracht. Als Vertreter der interpretativen Linie des Nationaltheaters bei den Aufführungen des antiken Repertoires bei den Festspielen von Epidaurus und dem Athener Festival im Herodes Atticus-Theater, die z. T. noch auf Dimitris Rondiris und die sprechchorartige Chorhandhabung zurückgeht und im allgemeinen eine textorientierte realistisch-zurückhaltende Spiellinie verfolgte, im Gegensatz zum «Kunsttheater» von Karolos Koun, der auch folkloristische und spektakuläre Elemente in seine atmosphärischen Aufführungen des alten Repertoires integrierte, die Lignadis in einer abwägenden Gegenüberstellung aber auch zu schätzen wußte, entwickelte er eine Art Theorie der Selbstinszenierung der altgriechischen Theatertexte für Tragödie und Komödie, in der Meinung, daß in den Dramenwerken des Altertums die Interpretationsweise und ihre Grenzen mehr oder weniger eingeschrieben seien, und verurteilte vielfach die Experimente vor allem ausländischer Ensembles im Theater von Epidaurus in jener Pressefehde, die alljährlich im Sommer aufflammte um das, was an Präsentationsweisen der nationalen Erbes erlaubt sei und was nicht. Diese Hypothese, die sich vor allem auf seine Interpretation der «Poetik» von Aristoteles stützt, mag heute etwas antiquiert anmuten, darf aber nicht darüber hinwegtäuschen, daß mit Lignadis ein sensibler Kritiker am Werk war, der ein guter Kenner sowohl der Textseite wie auch der Aufführungsbedingungen des antiken Theaters gewesen ist und Innovationen keineswegs rundweg abgelehnt hat. Die ästhetischen Prämissen dieser Beurteilungskriterien sind heute, mehr als zwanzig Jahre nach seinem Ableben, sowohl von der alphilologischen Seite her wie auch von der Theaterpraxis überholt worden, haben jedoch jenes historische Interesse, das die griechische Theaterhistoriographie auch für die jüngste Vergangenheit ihrer Theatergeschichte aufbringen muß. Zudem war Lignadis eine führende und kompetente Persönlichkeit in jenem Chor der Pressestimmen, die hinter jedem Inszenierungs-Experiment eine Verunglimpfung des nationalen Kulturerbes witterten sowie eine Entheiligung des hehren Sakralraums in Epidaurus. Die Aufführungen des Nationaltheaters galten für lange Jahre als Garant dieses Respekts der großen Vergangenheit gegenüber, und erst ab 1975 wurde das Monopol des Nationaltheaters gebrochen und waren auch andere griechische Ensembles zugelassen, 1982 auch die erste fremdsprachige Aufführung, die «Orestie»-Bearbeitung in der Inszenierung von Peter Hall.

Das ist alles feinsäuberlich aufgearbeitet in der «Kleinen Einleitung in ein großes Kritikerwerk» (S. 7-61), wie die Editorin und Bearbeiterin ihren umfangreichen Prolog nennt, erläutert, wo noch viele andere Informationen mit umfangreicher Dokumentierung der Nachweislast und Quellen zu finden sind: über die Gründe der Veröffentlichung (nach den Kritiken über das alte Theater soll noch ein Band zum neugriechischen Theater folgen sowie ein dritter über Aufführungen europäischer und globaler Dramatik), den Stand der heutigen Theoriebildung in der Untersuchung über die Theaterkritik sowie die noch nicht geschriebene Geschichte der Theaterkritik in Griechenland, über Lignadis und seine Biographie, seine Bemühungen um die Gründung eines Lehrstuhls für Theaterwissenschaft an der Universität, über die Editionsprinzipien des vorliegenden Bandes, die sprachliche Vereinheitlichung der Texte, über die Geschichte der Festivals im in Frage stehenden Zeitraum, die anderen Theater, in denen das alte Repertoire gespielt wurde, Freilichttheater und geschlossene Bühnen, Vorstellungen, die Lignadis bewertet hat, über die methodische Strukturierung seiner Kritiken, die als textzentrierte Essays immer mit dem Autor und dem Werk beginnen, die Bewertungskriterien, die häufig auf die Poetik von Aristoteles rekurren, die Grenzen der Interpretation, die nach Lignadis in der Wiedergabe des Dichterworts und der Handlung als dargestellte Erzählung liegen, ein Abschnitt in dem die Editorin ihre ausgezeichnete Informiertheit in der neueren Literaturtheorie unter Beweis stellen kann; ein weiterer Abschnitt geht dann auf die Formierung der Interpretationstradition des National-

theaters für die Antikenaufführungen ein und die Rolle, die Lignadis als Minotis-Verehrer gespielt hat, ohne den anders strukturierten Beitrag von Karolos Koun zu unterschätzen, und endet in Autoreflexivität, was von solchen textorientierten Bewertungskriterien in der postmodernen Inszenierungslandschaft, wo die Rezeption des antiken Dramas (oder besser der Bearbeitungen und Adaptationen von antiken Dramentexten als Grundlage inszenatorischer Experimente des Regie-Theaters) eine herausragende Rolle spielt, noch übrig geblieben ist, so daß viele dieser Kritiken heute mit einer gewissen Nostalgie zu lesen sind.

Darauf folgt der Textteil der 107 Kritiken selbst (S. 63-536), beginnend mit dem *Ödipus auf Kolonos* in Epidaurus 1975, eine Produktion des Nationaltheaters mit Minotis in der Hauptrolle, bis zu seiner letzten Kritik über die aristophanischen *Ritter* in Epidaurus in einer Produktion des Staatstheaters von Nordgriechenland 1989. Auf die Texte folgen minuziöse Register von Werktiteln und Vorstellungen, Theaterensembles und Personen (S. 539-556). Mit der Wiederveröffentlichung dieser Theaterkritiken in der mustergültigen Ausgabe von Kaiti Diamantakou-Agathou hat die Ouranis-Stiftung einen weiteren Beitrag geleistet zur Erhellung der griechischen Theatergeschichte im 20. Jahrhundert, für die die Antikeninszenierungen ein wichtiges und umfangreiches Kapitel darstellen. Darüberhinaus ist auch eine wichtige Quelle für die Diskussion um die ethische Verantwortlichkeit von Inszenierungsexperimenten am nationalen Erbe von Hellas in ihrer Gesamtheit zugänglich geworden, ein politisch-ästhetischer Diskurs, der ein griechisches Spezifikum darstellt, weil sich dieses Land berufen fühlt, die Verwaltung des antiken Theatererbes in Texten und Monumenten zu protektieren; schließlich ist Griechenland jenes Land, in dem mit der höchsten Intensität dieses Repertoire gepflegt wird. Daß dabei allein schon die Übersetzungen (auch wenn ins Neugriechische – die Translationsfrage stellt sich nicht grundsätzlich anders als für andere Sprachen, auch wenn es sich nur um eine intralinguale Metaphrase handelt) und vor allem auch die Musikbehandlung und die Kinetik des Chors experimentelle Eingriffe darstellen, tangiert diese Diskussion nicht tiefer. Lignadis stellt sich ja auch nicht als Verfechter musealer Rekonstruktionen wie die Studentenaufführungen von Georgios Mistriotis um 1900 hin, sondern als Verteidiger einer gewissen Interpretationslinie, die an sich mit den antiken Aufführungsbedingungen der Großen Dionysien (wechselndes Tageslicht, Wetterbedingungen im Spätwinter/Vorfrühling, Religiosität, Agon, Zuschauer um die acht Stunden im Theater, statischer Spielstil mit Masken, eher Deklamation von Dichtung als «Theater» im Sinne des 20. Jahrhunderts) auch nicht viel zu tun haben, sondern mit dem psychologischen Realismus des 19. Jahrhunderts und den Antikenaufführungen der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts.

Diese Problematik schneidet die Editorin in ihrem Vorwort mit Behutsamkeit und ausgewogener Historizität an; Kritiken, die vor mehr als 25 Jahre geschrieben worden sind und ästhetische Urteile vertreten, die eher in die Vergangenheit weisen als in die Zukunft, sind eben als historische Texte zu behandeln und verdienen jene Objektivität der Darstellung, den der zeitliche Abstand erlaubt und gebietet. Genau diese Objektivität, zusammen mit dem Engagement der Erforschung der Rezeptionsgeschichte des antiken Theaters in Neugriechenland, zeichnet die Arbeit der Editorin aus. Die Editionen der Ouranis-Stiftung halten an dem polytonischen System des Griechischen fest, was der Ausgabe nicht nur die Aura des Historischen verleiht, sondern auch dem in Frage stehenden Kritiker nahekommt, der ein engagierter Gegner des akzentlosen monotonischen Systems gewesen ist. Die gar nicht mehr so kleine *communitas* der griechischen Theaterwissenschaftler mag sich über diese Ausgabe freuen, denn in Zeiten ökonomischer Krise ist die Re-Edition von Theaterkritiken ohne finanzielle Hilfe wohl kaum zu erwarten.

Λογείον / Logeion. Περιοδικό για το αρχαίο θέατρο / A Journal of Ancient Theatre 2 (2012), S. XIV+344, Abb., ISSN 2241-4217.

Der zweite Band eines neuen wissenschaftlichen Periodikums stellt vielfach eine kritische Testprobe dar, ob die Versprechungen, die der erste Band mit seinem Erscheinen gegeben hat, auch in zeitliche Dauerhaftigkeit zu übertragen ist und ob sich die Qualitäten, die sich in der Erstausgabe abgezeichnet haben und auch anerkannt worden sind, auch in der weiteren Folge werden halten lassen. Um das Ergebnis gleich vorzuschicken: dies scheint der Fall zu sein und das Institut für Theaterstudien an der Universität Patras und dem Herausgeber des Periodikums, Stavros Tsitsiridis, ist für diese Leistung nur zu beglückwünschen, denn alle Beiträge sind durch das peer review-System hindurchgegangen und die redaktionellen Eingriffe und Hinweise sind von der Mehrzahl der Autoren positiv aufgegriffen worden.

Dennoch zeigt sich, nun im zweiten Band deutlicher als im ersten und in den Folgebänden wahrscheinlich noch deutlicher, das das Periodikum an einer Art Scheideweg zu stehen scheint, was sein thematisches Gesamtprofil betrifft. Selbst als «Journal of Ancient Theatre» bezeichnet, beschäftigt es sich nun zunehmend nicht mehr nur mit altphilologischen Arbeiten aus der internationalen Szene der Klassischen Philologie, sondern mit der Rezeptionsgeschichte des antiken Theaters und ihren Ausfaltungen bis in die Dichtung, Philosophie und das Schattentheater hinein. Das ist auch ausdrücklich im Editorial festgehalten («The journal publishes original scholarly articles on every aspect of ancient Greek and Roman theatre and drama, including its reception in modern theatre, literature, cinema and the other art forms and media, as well as its relation to the theatre of other periods and geographical regions») und von sich aus nur lüblich und entspricht auch dem Trend der antiken Altphilologie, sich mit der modernen Theaterwissenschaft näher einzulassen, wie die Archive zur Aufführungsdokumentation in Oxford und Athen zeigen. Eine solche Spezialisierung auf das Altertum und die Antikenaufführungen entspricht freilich nur teilweise der Strukturierung einer theaterwissenschaftlichen Abteilung, an der eine Reihe von Forscher(inne)n lehren, deren Beiträge in einer solchen Institutspublikation nur schwer unterkommen können. Das ist sicherlich ein handicap, mit dem sich leben läßt, zwingt aber auch zu Kompromissen, die eine gewisse Inhomogenität von Beiträgen, nicht sosehr in der Methodologie und der Nachweisdichte, wo die Redaktion noch korrigierend eingreifen kann, sondern in Thematik und Fragestellung, intendiert. Diese gewisse Heterogenität, die im ersten Band nicht so deutlich in Erscheinung getreten ist, weil der innergriechische Wissenschaftsmarkt etwas weniger in Anspruch genommen worden ist, kann natürlich auch als Gütesiegel und gewollte Vielfalt aufgefaßt und hingestellt werden; in den weiteren Folgebänden wird sich herausstellen, wohin das Pendel ausschlägt oder ob der nun eingeschlagene Doppelkurs in umsichtiger Ausgewogenheit weitergehalten werden kann. Das ist freilich auch eine Marktfrage des Angebots von Studien und veröffentlichungsreifen Arbeiten, die der Herausgeber nur indirekt beeinflussen kann.

Der vorliegende Band ist dem Ableben von Eric Walter Handley (1926-2013) gewidmet; G. M. Sifakis schreibt den Nekrolog, J. R. Green «A brief appreciation». Der Reigen der Beiträge setzt mit Greta Castrucci von der Univ. Padua ein: «Dodona versus Delphi in Greek Tragedy: the wanderings of the hero between expiation and ties of γένος» (S. 1-25); es geht um die Orakelreisen der Protagonisten in *Prometheus*, den *Trachinierinnen*, der *Andromache* und den *Phönizierinnen*. Die Fortsetzung bildet Agis Marinis von der Univ. Patras in einem hervorragend dokumentierten Beitrag: «Seeing Sounds: Synaesthesia in the parodos of *Seven against Thebes*» (S. 26-59), wo κτύπον δέδορα die Frage erhebt, wie

ein Laut oder Lärm (das Schlagen auf die Schilde) denn zu sehen sein könne; die Untersuchung ergibt, daß dies keineswegs der einzige Fall einer Visualisierungsstrategie in der altgriechischen Dramatik ist, hier des furchtgeplagten Frauenchors, der das Schlimmste ahnt. Die häufige Anführung der Schilde im Werk, die der Zuschauer auf der Bühne ja auch sehen kann, bilden den Kontext dieser Synästhesie. By the way sei nur bemerkt, daß solche an sich absurden Überschneidungen der Sinneswahrnehmung auch in der heutigen Alltagssprache vorkommen, wenn z. B. das tautologische *κοίτα να δεις* als formelhafte Einleitung in ein verbales statement in *άκου να δεις* umgewandelt wird. Räumliche Hierarchieverhältnisse von Oben und Unten exemplifizieren die proxemischen Überlegungen von Antonis K. Petrides von der Open University of Cyprus, in seinem Beitrag: «Proxemics and structural symmetry in Euripides' *Medea*» (S. 60-73), wo die drei Begegnungen von Jason und Medea in ihrem Vergleich in der Änderung der Raumverhältnisse nach den Achsen von Oben und Unten zur Debatte stehen; die Symmetrie der Umkehrung gipfelt in der Schlußszene, wo Medea proxemisch die Oberhand bekommt. Einen griechischen Beitrag liefert Maria Jose Martin Velasco von der Universidad de Santiago di Compostella über die Charaktere in der *Alkestis* von Euripides und ihrer Stellung zum Gesetz (S. 74-99). In einem deutschen Beitrag von Th. K. Stephanopoulos von der Univ. Patras, «Euripides oder Pseudo-Euripides? (Eur. Fr. *545A KN. = 909 N²)» (S. 100-120) wird der minuziöse Nachweis geführt, daß das von Clemens überlieferte Bruchstück von 12 Versen über die gute Gattin, die ihren häßlichen Ehemann als Schönheit ansehen soll, nicht aus einer verlorengegangenen Tragödie von Euripides stammen kann, sondern wahrscheinlich aus einem paränetischen Gedicht in verchristlichter Form, das sich an die (Jung)Frauen wendet.

Den Hauptbeitrag des Bandes steuert dann Ioannis M. Konstantakos von der Univ. Athen bei: «“My kids for sale”: the Megarian's Scene in Aristophanes' *Acharnians* (729-835) and Megarian Comedy» (S. 121-166), eine ausführlich belegte luzide Studie zu den megarischen Witzszenen bei Aristophanes mit ihren sexuellen Anspielungen und doppelbödigen Wortbedeutungen, um dann speziell auf das interpolierte megarische «Metadrama» in den *Acharnern* und seine Motive mit den als Schweinchen verkleideten Mädchen einzugehen, die der Vater verkaufen will. Den Übergang zur Spätantike bringen dann zwei weitere Studien: die eine zu Plautus von Sophia Papaioannou von der Univ. Athen mit «Cylindrus and the rational circularity of error in the *Menaechmi*» (S. 167-185) und Edward J. Jory von der University of Western Australia, «The Mask of Astyanax and the Pantomime Librettist» (S. 187-199), der sich mit einer Pantomimenmaske aus Thessaloniki mit phrygischer Kappe beschäftigt, die allerdings keinen kleinen Knaben zeigt, sondern einen erwachsenen Mann; es ist dies überdies die einzige Pantomimenmaske, die eine Namensinschrift trägt. In epagogischen Schritten versucht der bekannte Philologe hypothetische Antworten zu geben, doch das Rätsel bleibt auf mehreren Ebenen bestehen.

Damit ist der Themenkreis der Rezeption des antiken Theaters beschritten. Den Anfang macht Kavafis aufgrund des 150jährigen Geburtsjubiläums des alexandrinischen Dichters. Ihm sind gleich zwei Studien gewidmet: von Diana Haas (Univ. Patras) in philologischer Kleinarbeit zu einem inediten englischen Selbstkommentar des Autors zum Gedicht «Naumachie» (Textedition, kritischer Apparat und Scholien) (S. 200-215) und von Efrosyni Kostara das «Fragment über die Sophisten», ein nicht vollendeter Dialog zwischen Kavafis und Aristophanes (S. 216-229). Es handelt sich um einen Ausschnitt aus einer in Ausarbeitung befindlichen Dissertation über die Beziehung von Kavafis zum antiken Theater; das ist interessant, denn zu dem Thema gibt es bekanntlich schon eine kleine Bibliographie. Dann zieht der Rezeptionsteil des Bandes weitere Kreise: Ioanna Papageorgiou von der Univ. Patras untersucht den *Ödipus den Tyrann* im griechischen Schattentheater (S. 230-255), mit

Vorstellungen von Vasilaros und Kouzaros in Patras im Jahrzehnt 1930, indem sie auch auf die allgemeineren Beziehungen zwischen antikem Drama und Karagiozis eingeht und einen Überblick auf Bearbeitungen und Aufführungen für die Puppentheaterleinwand gibt; ihrer Ansicht nach hat diese Repertoireerweiterung in Richtung Antike mit den Delphischen Festspielen und dem enormen Presseecho, das sie ausgelöst haben, zu tun, aber auch mit der Tatsache, daß sich die Karagiozispieler aufgrund der Vorstellung von «Alexander dem Großen und der verfluchten Schlange» in der altgriechischen Geschichte und Mythologie wie auf «eigenem Boden» fühlten. Die interessante Studie endet mit einer Aufstellung der Strukturelemente der Bearbeitungen von Vasilaros, Kouzaros und der viel späteren von Michopoulos. In ein ganz anderes Gebiet, das der Philosophie, führt der Beitrag von Giorgos Pefanis von der Univ. Athen (S. 256-283); es geht in dem ausführlich dokumentierten Artikel um die Scholien des hellenofranzösischen Philosophen Cornelius Kastoriades über die antike Tragödie. Und Freddy Decreus von der Univ. Gent analysiert die berühmte Aufführung der *Bacchen* von Theodoros Terzopoulos 1986 im antiken Stadium von Delphi, die in der Folge in praktisch allen Ländern der Welt zu sehen war: «The reptilian brain and the representation of the femal in Theodoros Terzopoulos' *Bacchai*» (S. 284-303), eine durch und durch repräsentative Vorstellung für Terzopoulos' bioenergetisches Körpertheater.

In der Abteilung *Miscellanea* findet sich ein Artikel von Giulia Maria Chesi von der Univ. Bamberg, «A few notes on *nosos* and language in Sophocles' *Philoctetes*» (S. 304-310), in der Abteilung der Buchkritiken eine Besprechung des Buches von Alan Hughes, *Performing Greek Comedy*, Cambridge 2012 von G. Sifakis und eine weitere von Th. Stefanopoulos über die hermeutische Ausgabe der *Alkestis* von Euripides durch D. Iakov, wobei der Rezensent in seiner ausführlichen Besprechung mit dem Editor der schönen zweibändigen Ausgabe im Verlag der Kulturstiftung der Nationalbank hart ins Gericht geht. Am Bandende finden sich die englischen abstracts aller Beiträge. Zum Schluß bleibt nur das eingangs erwähnte statement zu wiederholen: dem Periodikum ist es durchaus gelungen, die hochgelegte Latte ein zweitesmal zu überspringen, d. h. die hohen Standards, die der erste Band präsentiert hat, weiterhin einzuhalten. Damit ist die Grundlage gelegt für eine weiterhin positive Entwicklung der Zeitschrift.

WALTER PUCHNER

IOSIF VIVILAKIS, *To κήρυγμα ως performance. Εκκλησιαστική ρητορική και θεατρική τέχνη μετά το Βυζάντιο* [Die Predigt als Performance. Ekklesiastische Rhetorik und Theaterkunst in der nachbyzantinischen Zeit], Athen, Harmos-Verlag 2013, S. 516, 54 Abb., ISBN 978-960-527-767-3.

Iosif Vivilakis hat vor einigen Jahren eine mustergültige Edition (mit 300 Seiten Einleitung) eines bemerkenswerten Textes einer ekklesiastischen Satire vorgelegt, «Der reuige Anhänger des Auxentios» (Athen, Akademie Athen 2010, S. 601, vgl. meine Anzeige in *Südost-Forschungen* 69/70 [2010/11], S. 719-722 und *Parabasis* 12/1 [2014], S. 141-144), eines fünfaktigen Prosadramas von bedeutendem Umfang, verfaßt 1752 in Konstantinopel, über einen blühenden Lokalkult eines Wunderpredigers, mit hysterischer Massenbewegung, vorinszenierten Krankenheilungen, die Wiedertäuferbewegung und die Intrigen um die Neubesetzung des Thrones des Ökumenischen Patriarchats, ein umfangreiches kulturhistorisches Dokument um Wundersucht und Ausbeutung der Leichtgläubigkeit der orthodoxen

Unterschichten in der Bosphorus-Metropole seitens der orthodoxen Kleriker. Vivilakis, der in dieser Ausgabe in der Einleitung auch die Frage nach der Herkunft der dramatischen Form und der offensichtlichen Theaterkenntnis in der Kirchentradition der seit dem ersten Jahrtausend theaterfeindlichen Orthodoxie anschnidet, legt nun eine Monographie vor, die mehr Licht über Herkunft und Funktion der *performance arts* in der östlichen Kirchentradition wirft, noch bevor die orthodoxe Geistlichkeit während der südosteuropäischen Aufklärung mit Drama und Theater in Berührung kommt, die bekanntlich im türkenzeitlichen Griechenland absent waren. Das neue Buch des Theologen und Theaterwissenschaftlers kann nachweisen, daß es so etwas wie eine innerkirchliche orthodoxe Tradition von Überlegungen und Anweisungen um die Frage nach der Performativität der Predigt gibt, die im Zeitraum vom 16. bis zum 18. Jh. ihren Höhepunkt erreichen und von Namen ekklesialer Rhetoren wie Alexios Rarturos (16. Jh.), Meletis Pigas (1551-1601), Frangiskos Skufos (1644-1697), Ilias Miniatis (1669-1714), Athanasios Parios (1725-1813), Nikiforos Theotokis (1731-1800), späterhin dann Konstantinos Oikonomos (1780-1857) und Neofytos Vamvas (1770-1855) geprägt sind. In ihren Handbüchern zur ekklesialen Rhetorik und Kerymatik wird in erstaunlichem Ausmaße die kommunikative Seite der Kunst der Kanzelpredigt berücksichtigt, Methoden und Strategien somatisch-performativer Techniken und der dramatisierenden Verlebendigung des Redevortrags, um bei der Gläubigenschar Emotion zu stimulieren und Aufmerksamkeit zu erregen, indem die katechetisch-didaktische Unterweisung auch im Sinne eines rhetorischen Schauspiels zu einem unterhaltsamen und spannenden Erlebnis wird.

Der stattliche Band beginnt mit einer Bibliographie (S. 13-34) und einer Einleitung über die Predigt in der christlichen Tradition. Hier sind Ziele und Methoden der Untersuchung festgelegt, werden die Quellen genannt, die Gattungscharakteristik der Kanzelpredigt untersucht, es wird auch auf die Wurzeln der Performanz-Problematik in der byzantinischen Rhetorik eingegangen, die theologische Brückenfunktion der Predigt zwischen dieser und jener Welt erläutert, das *theatron* als rhetorische Manifestation einer Vortragsveranstaltung in byzantinischer Zeit thematisiert (Ida Toth, «Rhetorical *Theatron* in Late Byzantium», M. Grünbart (ed.), *Theatron. Rhetorische Kultur in Spätantike und Mittelalter*, Wien 2007, S. 429-438). Ferner wird auf die Geschichte der Predigt in der nachbyzantinischen Orthodoxie, ihre bedeutendsten Vertreter und ihre Werke eingegangen, der Nachweis der Berechtigung des Gebrauch des Terminus «performance» geliefert und zum Schluß auf die Sprachfrage hingewiesen, denn die Predigt, die sich als katechetische Unterweisung an ein vielfach analphabetisches Publikum richtet, kann nicht so ohne weiteres das ekklesiale Kirchengriechisch benutzen, sondern muß vernikularere Stillagen finden, um das Verständnis sicherzustellen.

Der erste Teil des Buches zum dramatischen Kerygma (S. 101-185) ist der Performanzfrage gewidmet. Jede Rede vor einem Hörerpublikum ist auch ein Schauereignis, in dem das Händenspiel, Gesichtsausdruck, Blick und Körperhaltung sowie somatische Kinetik die Rede begleiten. In erstaunlicher Detailliertheit wird auf diese Fragen, zusammen mit den Dramatisierungstechniken der Rede, in diesen rhetorischen Handbüchern zur nachbyzantinischen ekklesialen Kerymatik eingegangen (zu den Strategien der Dialogisierung vgl. auch A. Zervudaki, «Ο διάλογος στη λειτουργική ποίηση του κανόνα», *Ariadne* 13 [2007], S. 49-74): dazu zählen Dialoge in direkter Rede (als Beispiel wird die «Tochter des Jephthae» in der Bearbeitung von Meletios Pigas untersucht; weiter Beispiele sind die Esther-Legende, Judith, die Susanna-Legende), Fiktivdialoge des Predigers mit den Sakralpersonen selbst (zu dieser Technik in den Passionsszenen der kretischen Historien-Bibel aus dem 17. Jh. W. Puchner, «Παλαιά και Νέα Διαθήκη». *Ανώνυμο κρητικό ποίημα*.

Σχόλια και παρατηρήσεις, Venedig 2009), direkte Fragen an das Hörerpublikum, Anpassung der sprachlichen Stillage an die Sprechperson in den Dialogen, Personifikationen usw. Zu den Techniken der dramatischeren Redegestaltung zählt auch der Monolog und die reuige Selbstreflexion des Predigers, die spannungsstimulierende Verzögerung, die Erzählung seltsamer Ereignisse, der Gebrauch des Imperativs bei Ratschlägen, Aussparen, Verschweigen, Unterbrechen, Segenswunsch und Verfluchung (Judäa), der Druck auf die Tränendrüsen als Emotionsevozierung (im Motiv des «Jammertals» taucht auch das Welttheatergleichnis auf) usw.

Der zweite Teil ist der Performativität der Predigt gewidmet (S. 187-309): die Kanzelpredigt als theatralische Vorstellung: das sakrale Bühnenbild und die symbolische Raumbildung der Kirche, Freilichtpredigen (Kosmas Aitolos, erhöhte Stellung des Sprechers), Rede an die Ungläubigen, die Zeithandhabung (flashback, flash forward), das Priesterornat, Gebrauch der Deixis in der Rede (hier, jetzt, ich, du, wir, seht), das Handspiel nach den rhetorischen Büchern des Altertums, bei den schriftlich festgehaltenen Predigten die Techniken der Verlebendigung des Vortrags, das Auswendiglernen mit den Erinnerungszeichen, die deutliche Artikulierung, das Idealbild des männlichen Predigers, Stimmlage und Stimmimitation in den Dialogen, Körperstellung und Gesten, Energieausstrahlung und Kommunikationsintensität ganz wie im Theater.

Der dritte Teil zum Predigt-drama (S. 311-458) geht noch einen Schritt weiter: die völlige Dramatisierung der Predigt. Ausgehend von einem Endprodukt dieser Entwicklung, der dramatischen Satire «Der reuige Anhänger von Auxentios» (1752), werden hier Beispiele von Dramatisierungen in den Schriften von Kirchenpredigern untersucht, mit Fokussierung auf den zweibändigen «Weiberspiegel» (1766) von Kaisarios Daponte (zu den Dialogstellen auch W. Puchner, *Δραματολογικές αναζητήσεις*, Athen 1995, S. 191 ff.) und hier vor allem auf die Geschichte um die Tochter des Iephthae. Intensiver Dialoggebrauch ist freilich auch bei anderen Kirchenschriftstellern zu finden und gehört zu den verlebendigenden Erzähltechniken (z. B. die Geschichte vom ägyptischen Joseph, Susanna usw.). Das «Opfer des Jephthae» von Kaisarios Daponte jedoch macht in seiner intensiven Performativität den Zuhörer zum Zuschauer (*showing* statt *telling* nach der englischen Narratologie). In einem interpolierten Abschnitt wird das Erzählmotiv seit dem Altertum in Ost und West untersucht, sodann wendet sich der Verf. der Charakteranalyse der Sprechpersonen dieses «Kleindramas» zu, der spezifischen Morallehre, die Daponte in seiner Interpretation der Legende beimißt, Dialogführung und Monologgebrauch, Stichomythie, Verwendung von Dramenkonventionen (Titel, Bühnenanweisungen), den Einsatz des Chors mit Musik (Psalmodieren) und Tanzbewegungen, die kollektive Darstellung des Schmerzes und des Threnos, Vermengung von Hochzeit und Todesmotiv, usw. Der Verf. schließt die Darstellung als Verlesung mit verteilten Rollen nicht ganz aus.

Allein die Ausschnitte aus den Predigbeispielen überzeugen von der Sprachkunst, die hier in der nachbyzantinischen Kerygmata in früherer Zeit zur Anwendung gekommen ist. Der Epilog (S. 459-473) zeichnet diese Entwicklung von der Predigt zum Drama noch einmal kurz nach und endet bei Kaisarios Daponte und dem Mikrodrama «Das Opfer des Jephthae». In einem Anhang werden noch zwei dialogisierte Texte gebracht: die Geschichte vom ägyptischen Joseph in der «Dramatisierung» von Daponte und die Susanna-Legende. Den Schluß bildet ein ausführliches Generalregister (S. 487-516). Die christliche Predigt im allgemeinen bildet heute einen eher marginalen Interessenspunkt der Forschung, ganz im Gegensatz zur Narratologie und Performativität der Märchenerzähler und jeglicher Form von professionellen *storytellers*, denen Folkloristen, Kommunikations- und Theaterwissenschaftler ihre Aufmerksamkeit zugewandt haben. Die Kanzelpredigt war vor den technolo-

gischen Revolutionen ohne Zweifel eine Art Massenmedium. Die Vorbilder zu den Überlegungen der Intensivierung kommunikativer Techniken gehen freilich auf die rhetorischen Handbücher des Altertums zurück. Doch auch in der nachbyzantinischen Predigtliteratur finden sich ganze Kapitel zur Performativität des gesprochenen Wortes, zu Stimmlage und Stimmveränderung, äußerer Erscheinung des Predigers, Körperhaltung und Gestik, die Appellfunktion seiner Rede, die Auflockerung der Didaktik mit verschiedenen Geschichten usw. Diese Techniken der Dialogisierung sind auch von den Volksbüchern und populären Lesestoffen her bekannt, etwa dem «Bertoldo», der schon im 17. Jh. ins Griechische übersetzt worden ist.

Besonders instruktiv sind auch die beigegebenen Photographien über die Darstellung solcher Anleitungen von heutigen Geistlichen. Die spannend zu lesende Monographie eröffnet nicht nur der Theaterwissenschaft, die sich heute systematisch mit solchen paratheatralischen «Vor- und Nebenformen» des Bühnenspiels beschäftigt, neue Horizonte, sondern ist auch für die Theorie der Pastoralpraxis der südosteuropäischen Kirchengeschichte und der Mentalitätsforschung in Oralkulturen interessant, aber auch rein sprachgeschichtlich, da hier eine Stillage des Griechischen anzutreffen ist, die sich in ihrer Eloquenz und Performativität zwischen dem Kirchengriechisch und demotizistischem Sprachduktus bewegt und über ein variables Ausdrucksinstrumentarium verfügt, das heute als verloren gelten muß.

WALTER PUCHNER

GIORGOS P. PEFANIS, *Σκηνές της Θεωρίας. Ανοιχτά Πεδία στη Θεωρία & την Κριτική του Θεάτρου* [Szenen der Theorie. Offene Felder in Theorie und Kritik des Theaters], Athen, Papazisis-Verlag 2007, S. 572, ISBN 978-960-02-2060-5. ders., *Περιπέτειες της Αναπαράστασης. Σκηνές της Θεωρίας II* [Abenteuer der Repräsentation. Szenen der Theorie II], Athen, Papazisis-Verlag 2013, S. 572, ISBN 978-960-02-2831-1. ders., *Φαντάσματα του Θεάτρου. Σκηνές της Θεωρίας III* [Phantome des Theaters. Szenen der Theorie III], Athen, Papazisis-Verlag 2013, S. 398, ISBN 978-960-02-2764-2.

Giorgos Pefanis, dessen Arbeiten auf den Seiten dieses Periodikums schon mehrfach vorgestellt werden konnten (vgl. sein Erstlingswerk zu einer Phänomenologie des Theaters 1991 *Parabasis* 2 [1998] S. 278-283, seine Dissertation zur Symbolik im Drama und Theater 1999 *ibid.* 4 [2002] S. 482-485, seine Studien zum Dramenwerk von Iakovos Kambanellis 2000 *ibid.*, S. 530-532, seine Arbeiten zum griechischen Nachkriegstheater *ibid.* 5 [2004] S. 525-528, seine Studien zur neugriechischen Dramatik 2003 *ibid.*, S. 564-566, seine Monographie zum barocken Legendendrama der «Eugena» von Teodoro Montesele 2005 *ibid.* 7 [2006] S. 495-502, einen Studienband zu Drama und Theater 2005 *ibid.* 8 [2008] S. 605-607, den ersten Band der Trilogie zu «Szenen der Theorie» 2007 *ibid.* 9 [2009] S. 681-692, einen weiteren Studienband zum griechischen Drama und Theater 2008 *ibid.* 10 [2010] S. 457-459), hat eine Trilogie abgeschlossen, die vorwiegend der Theorie und Philosophie des Theaters gewidmet ist und einen großen Überblick über Bibliographie und Thematiken der heutigen Theatertheorie auf internationaler Ebene bietet. Der erste Band dieser Trilogie, die den Titel «Szenen der Theorie» trägt, ist bereits 2007 erschienen und konnte auf diesen Seiten des Periodikums bereits behandelt werden (*Parabasis* 9 [2009] S. 681-692); die

beiden Folgebände sind 2013 erschienen und werden im griechischen Heft des Bandes 13 (2015) im Detail analysiert. Insgesamt umfaßt dieses Triptychon mehr als 1500 Seiten und enthält an die 30 Kapitel. Der erste Band ist der Theatertheorie gewidmet, der zweite der Philosophie des Theaters und der dritte der Anwendung theoretischer Methoden auf die griechische Dramatik des Altertums und vorwiegend des 20. Jahrhunderts. Thematiken und Kapitel greifen freilich in allen drei Bänden ineinander, Wiederholungen und Überlappungen sind nicht gänzlich eliminiert.

Der erste Band umfaßt folgende Kapitel: «Die Szenen der Theorie» (S. 19-64), wo die unumgängliche Notwendigkeit der Theatertheorie verteidigt wird, obwohl es sich um eine Kunst der Praxis handelt, weil die Inszenierungs- und Vorstellungstätigkeit im 20. Jahrhundert wie bei den anderen Künsten auch ohne theoretische Fundierung gar nicht mehr denkbar oder auch verständlich ist; das Theorieverständnis ist freilich von den Formen der Praxis abhängig, so daß z. B. die *performance art* der letzten Jahrzehnte auch zu Umwälzungen in der Theatertheorie geführt hat, unter anderem zum Abgehen von dem semiotischen Modell der Vorstellungsanalyse und zur Hinwendung von phänomenologischen Methoden. Kapitel 2 (S. 65-119) setzt sich mit der Theatermetapher in der Theorie auseinander, untersucht ihr Schicksal und ihre Anwendung bei verschiedenen Repräsentanten der *critical theory* (Berger/Luckmann, Lash, Baudrillard, Turner, David, Kirshenblatt-Gimblett, Berne, Lyotard, Kershaw, Winnicot, Rayner usw.) und endet mit einer Kritik des Theatralitätskonzepts. Kap. 3 und 4 (S. 121 ff. und 135 ff.) wenden sich Grenzfällen von Theatralität zu (Passionsspiel auf Paros, religiöse Zeremonien auf Kefalonia), Kap. 5 greift in eine Diskussion um die Theatermetapher zwischen Erving Goffman, Bruce Wilshire und Marvin Carlson ein (S. 159-193), Kap. 6 setzt sich mit der minimalen Textlichkeit und Intertextualität auf der Bühne auseinander, in dem *The Haunted Stage* von M. Carlson als Ausgangspunkt genommen wird (S. 195-246) und die Thesen zur Bedeutungserzeugung in den rezenten *performances* von Fischer-Lichte einer Kritik unterzogen werden. Mit Lehmanns «postdramatischen Theater» befaßt sich Kap. 7 (S. 247-317): das Konzept weist ganz ähnliche Probleme auf wie die Postmoderne in ihrer Abhängigkeit von der Moderne. Kap. 8 geht dann auf die Probleme der Theatergeschichtsschreibung (S. 319-407) nach den *Annales* ein (vgl. auch W. Puchner, «The Historiography of Theatre after Evolutionism and Formalism. The Greek Case», *First International Conference «Theatre and Theatre Studies in the 21st century» (Athens, 28 September-1 October 2005). Proceedings / Premier Congrès International «Théâtre et Études théâtrales au Seuil du XXIème siècle» (Athènes, 28 septembre-1er octobre 2005). Actes*, Athènes 2010, S. 101-106). Kap. 9 wendet sich der Theaterkritik zu (S. 413-438) und Kap. 10 der Kritik der Theaterkritik (S. 439-478) mit einem analytischen Fragebogen an die Theaterkritiker. Der stattliche Band endet mit einer reichhaltigen Bibliographie (S. 479-532), Vorschlägen für weitere Lektüre (S. 533-550) und den Registern. Manche der Beiträge sind in dieser oder anderer Form bereits Gegenstand von Veröffentlichungen gewesen, andere sind extra für diese Studiensammlung geschrieben.

Dasselbe gilt auch für den zweiten Band, der in der Einleitung eine Rechtfertigung der Philosophie des Theaters, als von der Theatertheorie unterschieden, bringt. Auch dieser Band, von gleichem Ausmaß, enthält 10 Kapitel. Das erste trägt den Titel «Szenen aus Frankfurt» und beschäftigt sich mit Herbert Marcuse (S. 33 ff.), Kap. 2 kommt auf die Kritik der Theaterkritik zurück (S. 53 ff.), Kap. 3 geht auf die Probleme des Regietheaters ein (S. 83 ff., ästhetische Ungebundenheit, Technologieverwendung), Kap. 4 ist der Heterotopie von Foucault und ihren Beziehungen zur Theatertheorie gewidmet (S. 119 ff.), Kap. 5 dem Begriff der kollektiven Imagination bei Cornelius Kastoriades aus der Sicht der Theatertheorie (S. 153 ff.). Kap. 6 beschäftigt sich mit den Beziehungen von Theater und Politik (S.

193 ff.), Kap. 7 mit dem neutralen Begriff des *event* im postmodernen Theaterdiskurs und seiner solipsistischen Beziehungslosigkeit, die sich letztlich jeglicher ästhetischen Beurteilung entzieht (S. 219 ff.). Das umfangreiche achte Kapitel bringt eine Übersicht über den französischen Poststrukturalismus und seine Beziehung zum Theaterphänomen (S. 273-365): Barthes, Derrida, Foucault usw. Die komplexen Beziehungen zwischen Dramentext und szenischer Aufführung stehen im Zentrum von Kap. 9 (S. 367-430), wo sich der Verf. auch kritisch mit Schechners *performance*-Konzept auseinandersetzt. Das letzte Kapitel ist einer phänomenologischen Analyse der Beziehung von Selbst, Rolle und Identität gewidmet (S. 431 ff.). Auch in diesem Band gibt es eine umfangreiche Bibliographie am Bandende (S. 477-543) und Register.

Band 3 zu den Phantomen des Theater bildet so etwas wie einen Epilog, wo Verschiedenes zusammengestellt ist: neuerlich Kastoriades und seine Ansichten zum altgriechischen Mythos (S. 21 ff.) sowie die Rolle der Mythologie in den griechischen Dramenwerken zwischen 2005 und 2007, Kastoriades zur altgriechischen Tragödie (S. 47 ff.), soziologische und philosophische Themen bei Pirandello (S. 89 ff.), *Der Teufel und der liebe Gott* von Sartre (S. 107 ff.), zu Gespenstern in der neugriechischen Dramatik (S. 173 ff.), zu *lieux de mémoire* in heutigen hellenischen Theaterstücken (S. 209 ff.), exemplifiziert am Dramenwerk von Loula Anagnostaki (S. 267 ff.), sowie zur Frage der Existenz eines femininen Dramenstils (S. 305 ff.). Auch hier gibt es eine reichhaltige Bibliographie (S. 339-375) und Register.

Alles in allem handelt es sich um ein monumentales Werk, in postmoderner Varietät, lockerem Konnex und jener Dosis thematischer Beliebigkeit, die spannungsstimulierend und leserfreundlich wirkt. Die Ausführungen sind trotz phänomenologischer Sprachführung gut lesbar, die Reflexivität bewegt sich, gespeist von einer enormen Literaturkenntnis in Bahnen, die auch Neues bringen und zum Nachdenken anregen. Nach der Lektüre der Trilogie fühlt sich der Leser wie erschlagen von der enormen Überproduktion (theater)theoretischer Literatur der letzten Jahrzehnte, die letztlich eine gewisse Pathologie der Selbstbezogenheit der Gedankengänge dokumentiert, die einerseits, wie das Theater, Wirklichkeit reflektieren sollen, andererseits aber, ebenfalls wie das Theater, sich trotz aller Aktualitätsstrategien fern vom Weltgeschehen und der Durchschnittsmentalität des gemeinen Mannes abspielen. Die wirklich neuen Einsichten stehen in einem dysanalogen Verhältnis zum Umfang des produzierten Schrifttums. Das westliche Paradigma des theoretischen Diskurses ist nicht nur von einer fast tautologischen Hyperproduktion von Studien gekennzeichnet (Symptom des Universitäts-, Verlags- und Literaturbetriebs), sondern auch von der Konsumhaltung der wenigen Leser, die von Reklamen und Modeströmungen animiert werden, immer wieder «Neues» in sich hineinzupumpen, unabhängig von den Möglichkeiten der intellektuellen Verarbeitungskapazität. Somit bleibt das Spielen mit Theorien und Konzepten, Begriffen und Interpretationen, das Kombinieren, Modifizieren und Umstürzen, wobei jeder einzelne die kleine Chance hat, auch ein Stückchen Originalität einzubringen. Als ausgezeichnete Kenner der internationalen «Szene der Theorie» erweist sich Pefanis als ein gut bewandertes Mitspieler.

WALTER PUCHNER

MICHAEL HÜTTLER – HANS ERNST WEIDINGER (eds.), *Ottoman Empire and European Theatre. I. The Age of Mozart and Selim III (1756-1808)*, Wien, Hollitzer Wissenschaftsverlag 2013 (Don Juan Archiv Wien, Ottomania I), S. VII+1016, 134 z. T. farbige Abb., ISBN 978-3-99012-065-1, epub 978-3-99012-067-5, pdf 978-3-99012-066-8.

Das Don Juan Archiv, Wien, ist eine private Forschungsstiftung für Oper und Theatergeschichte in Mitteleuropa und im mediterranen Raum bis zum 19. Jahrhundert, hat aber auch auf dem Gebiet der Südosteuropa-Studien eine bedeutende Aktivität entwickelt; seit 2008 werden jährliche Doppelkongresse in Konstantinopel und Wien abgehalten mit dem Rahmenthema, «Ottoman Empire and European Theatre». Der erste dieser Kongresse war der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gewidmet, dem Zeitalter von Mozart und dem musenfreundlichen Sultan Selim III. Der monumentale und von der Druckqualität her bemerkenswerte Kongreßband setzt nach dem Editorial mit einer Übersichtsstudie zu Exotismus und zum Türkenbild auf dem europäischen Theater bzw. die Türkenopern ein: Michael Hüttler, «Orientalism on Stage: historical approaches and scholarly reception» (S. 7 ff.), mit Fokus natürlich auf der mozartschen *Entführung aus dem Serail* und einem survey über die rezente einschlägige Bibliographie. Nach den opening speeches des Wiener Symposiums (25.-26. 4. 2008) und des Treffens in Konstantinopel (5.-6. 6. 2008) und einer *hommage* an die türkische *primadonna* Leyla Gencer («La diva turca» 1928-2008) setzen die Kongreßreferate ein, die wie ein klassizistisches Drama in fünf Akte gegliedert sind. Zuvor gibt es noch einen «Prologue: The Stage of Politics» mit zwei historischen Rahmenbeiträgen: B. M. Buchmann (Wien), «Austria's relations with the Ottoman Empire in the eighteenth century» (S. 81 ff.) und M. A. Yalçınkaya (Trapezunt), «The Ottoman Empire and Europe in the wake of the second half of the eighteenth century» (S. 101 ff.). Alle Artikel sind auf Englisch geschrieben, in thematische Einheiten untergegliedert, mit Fußnoten versehen und einer Bibliographie am Ende.

Das eigentliche «Werk» setzt mit «Act I: Diplomacy and Theatre» ein, welcher als Exposition drei thematische Einheiten enthält: 1) Earliest Performances, 2) Ambassadors and Envoys und 3) Jannisaries and *Mehter* – Turkish Military Music. Der erste Abschnitt zu den Anfängen enthält einen umfangreichen Beitrag von S. Suner (Konstantinopel/Wien) zu «The earliest opera performances in the Ottoman world and the role of diplomacy» (S. 155- 222), wobei der Terminus Oper so weit gefaßt ist, daß auch die bekannten Festmanifestationen von 1524 und 1582 herangezogen werden können; das Material umfaßt nicht nur Festlichkeiten des Sultanshofes, sondern auch Karnevalsunterhaltungen der westlichen Botschaften; angenehm ist zu vermerken, daß die Detailbeschreibungen der Quellen im Original zitiert werden (nach den Vorgaben der anglophonen Bibliographie jedoch immer peinlich genau auch ins Englische übersetzt), so daß hier eine Art Quellenkompendium zur frühen osmanischen Theatergeschichte vorliegt. Es folgt Walter Puchner (Athen), «European drama and theatre in seventeenth-century Istanbul» (S. 223 ff.), wo die Aufführungen der Jesuiten und Kapuziner der französischen Mission an der Bosphorus-Metropole quellenmäßig vorgestellt werden. Der zweite Abschnitt zu den Botschaftern umfaßt drei Referate: B. B. Turna (Ankara), «The watcher and the watched: Ottoman diplomatic visitors as spectator and “performer” in eighteenth-century Europe» (S. 237 ff.), eine Umkehrung der Optik: die osmanischen Botschafter und Gesandten im Westen über Spektakel und als Spektakel; G. Renda (Konstantinopel), «European ambassadors at the Ottoman court: the imperial protocol in the eighteenth century» (S. 263 ff.) mit Berichten und Bildern, und F. Huss

(Wien), «“Auf türkische Art prächtig aufgeputzt”: The visit to Vienna by the extraordinary Ottoman envoy, Chaddi Mustafa Efendi, in the year 1748» (S. 277 ff.). Die doppelte Optik läßt ein Spiel mit den Hinsichten zu: nicht nur der Türke auf dem europäischen Theater, sondern auch das Theater in der Türkei, bzw. der Türke als «Theater» im Westen (und wie er das Theater des Westens aufnimmt) und das westliche Theater am Bosphorus, das ja die Anfänge der türkischen Theatergeschichte darstellt. Der erste Akt schließt dann mit einer Studie zur Türkenmusik, Türkenmarsch und Kompositionen *alla turca*: W. F. Parmentier (Konstantinopel), «The *mehter*: cultural perception and interpretations of Turkish drum and bugle music throughout history» (S. 287 ff.), u. a. über die *Entführung aus dem Serail* und *Die Ruinen von Athen* von Beethoven, mit denen 1812 das Budapester Deutsche Theater eröffnet worden ist und die trotz der antiken Reminiszenz «türkische» Musiknummern enthalten.

Der zweite, dritte und vierte Akt sind dann der Rezeption der Türkenthematik auf dem europäischen Theater gewidmet: Act II: Europe South, West and North mit dem ersten Abschnitt über Milano, London und Wien: A. Lhâa (Aix-en-Provence), «Performing “Turkish rulers” on the Teatro alla Scala’s stage: from the late eighteenth to the mid nineteenth century» (S. 311 ff.), E. Akalın (Konstantinopel), «The Ottoman Seraglio on European stages» (S. 339 ff.) und E. Araci (London), «“Help for the Turk”: investigating Ottoman musical representations in Britain from the late eighteenth to the mid nineteenth century» (S. 375 ff.). Dann folgen Kopenhagen und Paris: B. Holm (Kopenhagen), «The staging of the Turk: the Turk in the Danish theatre of the eighteenth century» (S. 391 ff.), I. Moindrot (Paris), «The “Turk” and the “Parisienne”: from Favart’s *Soliman second, ou les trois Sultanes* (1761) to *Les trois Sultanes* (Pathé, 1912)» (S. 427 ff.). Act III: Central Europe hat dann zwei Abschnitte: 1) From Paris to Vienna und 2) From Vienna to Lwiv [Lemberg]. Im ersten Abschnitt Th. Betzwieser (Bayreuth), «Ottoman representation and theatrical *alla turca*: visiting an unknown Viennese source of “Turkish” incidental music» (S. 469 ff.) - es geht um eine Handschrift der Österr. Nationalbibliothek «Airs et intermèdes de la Tragédie» zwischen 1742 und 1758, M. Hüttler (Wien), «“Turks” on the late eighteenth century’s stage: a research project based on the Viennese repertoire» (S. 493 ff.) und M. J. Pernstorfer (Wien), «The second Turkish siege of Vienna (1683) reflected in its first centenary: “anniversary plays” in the Pálffy theatre library, Vienna» (S. 513 ff.). Im zweiten Abschnitt bewegen wir uns dann schon im Dunstkreis von Mozart: E. Duda (Wien), «Mozart’s pupil and friend: Franz Xaver Süssmayr’s *Sinfonia turchesca, Il Turco in Italia, and Soliman der Zweite*» und G. C. Pfeiffer (Wien), «Freemason, Mozart’s contemporary, and theatre director on the edge: Franz Kratter’s *Der Friede am Pruth* (1799). Cataloguing the Komplex Mauerbach, Vienna» (S. 553 ff.), ein umfangreicher Beitrag, der mit einer Liste von nicht wenig als 50 Stücken endet, die in der einen oder anderen Form ein «türkisches» Thema haben (Historienstücke, Sultan-Dramen und -Komöden, Harem- und Serail-Stücke, Mohren- und Diplomatenstücke usw.); bei dem Komplex Mauerbach es geht um eine vorwiegend deutschsprachige Textsammlung von Theaterstücken (18.- früher 20. Jh.) von nach dem Anschluß konfisziertem jüdischen Besitz, der nach dem Krieg in der ehem. Kartause Mauerbach landete und 1996 versteigert wurde (heute im Besitz des Don Juan-Archivs) und ca. 3.600 Theaterstücke umfaßt. Akt 4 ist dann gänzlich Mozart gewidmet: «Mozart and “Turkishness”» enthält zwei Referate: M. Head (London), «“In the Orient of Vienna”: Mozart’s “Turkish music and the theatrical self» (S. 603 ff.) und M. Tråvén (Uppsala), «Getting emotional: Mozart’s “Turkish” operas and the emotive aspect of slavery» (S. 615 ff.); der Abschnitt «Serail revisited» ebenfalls zwei: D. Weber (Wien), «From *Zaide* to *Die Entführung aus dem Serail*: Mozart’s “Turkish” operas» (S. 633 ff.) und N. Kayali (Wien), «Mozart’s “Orient” on stage» (S. 653 ff.). Der letzte Abschnitt, «The elegant voyager to the City of the

Sublime Port» vereinigt dann verschiedene Thematiken, die bereits die Bosphorus-Metropole betreffen und den reversierbaren Doppelaspekt wieder aufgreifen: A. Bönsch (Wien), «“Turkish” and “exotic” references in the European fashion of the second half of the eighteenth century» (S. 667 ff.) über Einflüsse der *turqueries* in der Mode, S. İpek (Konstantinopel) beleuchtet den umgekehrten Aspekt, «European influences on eighteenth-century Ottoman imperial fashion» (S. 695 ff.), während der letzte Beitrag die Reisemöglichkeiten von Wien an den Bosphorus anhand einer fiktiven Mozart-Reise an die Hohe Pforte illustriert, K. Springer-Dissmann (Wien), «Mozart goes to Constantinople! The real conditions of a fictitious journey» (721 ff.).

Akt 5 wendet sich dann wieder der Bosphorus-Seite zu und geht auf den Kunstmäzen Sultan Selim III ein (Act V: Sultan Selim III). Der erste Themenabschnitt «In the Ottoman Empire 1756-1808» bringt einen gehaltreichen Artikel von T. Artan (Konstantinopel), «A composite universe: arts and society in Istanbul at the end of the eighteenth century» (S. 751 ff.), der auf die Reformbewegungen des Mevlevî-Ordens eingeht, Esoterik und Erotik bei den Hofdichtern, die traditionelle Musik, die Westeinflüsse, bei denen auch die Phanarioten eine gewisse Rolle gespielt haben, die Architektur usw., und ein differenziertes Bild entwirft, das viele der Klischees der Sekundärliteratur in Frage stellt. Ganz spezifisch ist dahingegen der zweite Beitrag, von C. Herfert (Wien), «“German poet and Turkish diplomat”»: Murad Efendi, Ottoman consul in Temeswar, and the tragedy *Selim der Dritte*» (S. 795 ff.), der sich mit Persönlichkeit und Werk von Franz von Werner (1836-1881) beschäftigt. Auf die Persönlichkeit von Selim III. geht dann der letzte Abschnitt ein: «Sultan Selim III: a man of letters and arts»: als Mäzen bei G. Renda (Konstantinopel), «Selim III as patron of the arts» (S. 823 ff.), als Autor bei M. F. Salgar (Konstantinopel), «Selim III as a man of letters and arts» (S. 839 ff.) und als Organisator von Festivitäten bei A. Candan (Konstantinopel), «The play world of Selim III» (S. 861 ff.) mit Angaben zu *orta oyunu*, Ringkämpfen, Märchenerzählern (*meddah*) und Schattentheatervorstellungen, zu Tanzgruppen, Akrobatik, Tierspielen und Kuriositätenschauen, schließlich zu Operaufführungen.

Ein Epilog bringt dann noch zwei Beiträge, die schwer anderswo unterzubringen waren: «The hero in Sultan’s harem» mit U. Schneider (Weimar), «Between enlightenment and Orient: *Oberon* by Christoph Martin Wieland» (S. 877 ff.) und H.-P. Kellner (Kopenhagen), «From the Prince of Denmark in the Sultan’s harem to Don Juan in the Royal Danish Chambers: the forgotten composer Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen» (S. 903 ff.). Der Appendix bringt dann noch eine farbige «Picture Gallery» (S. 929 ff.), die den Schaugenuß des Bandes noch einmal einer Kulmination zustreben läßt, den Namens- und Titelindeks (S. 948 ff., praktischerweise gleich aufeinander bezogen), das Ortsregister (S. 983 ff.) und abschließend die *Curricula Vitae* (S. 997 ff.) der Autoren. Der eindrucksvolle Band hinterläßt den Eindruck hervorragender Redigierung, was nicht nur an der Druckqualität, dem layout der Seitengestaltung, der Beitragsgliederung, den rotgedruckten Titeln und Zwischenseiten sowie der sorgfältigen Bibliographieerstellung am Ende jedes Beitrags abzulesen ist, sondern auch an der Redaktion aller Beiträge durch einen *native speaker*, die Überprüfung und Ergänzung bibliographischer Angaben, die sorgfältige Einführung und originelle thematische Gliederung, die bei der Fülle und Disparatheit der Beiträge nicht immer einfach gewesen ist, aber in allen Fällen zu plausiblen Lösungen geführt hat. Es hat sich also gelohnt, auf diesen Kongreßband einige Jahre zu warten, der hohe Standards setzt auch für die Folgebände jener turko-austrischen Kongresse, die die Zeit nach Selim III. und das europäische Theater des 19. Jahrhunderts betreffen.

Für die mittel- und westeuropäische Theatergeschichte und die südosteuropäische Theaterwissenschaft ist hier ein Thema angesprochen, das sicherlich nicht ganz neu ist, aber

in dieser Gründlichkeit und Güte bisher nicht untersucht worden ist. Die thematische Palette dieser über 30 Beiträge beleuchtet von allen möglichen Seiten her einen bilateralen kulturellen Heterostereotyp in seiner Dialektik, in seinen Mißverständnissen und Funktionen, der für mehrere Jahrhunderte in Ost und West Bilder der Alterität produziert hat, als Orientalismus und Exotismus, bzw. als westernization und Reformierung. Die Theaterkultur bildet in dieser Hinsicht ein interessantes Bindeglied zwischen Europa und dem Osmanischen Reich, das weit differenzierter ist als das politische und religiöse Feindbild etwa der populären «Türkenfurcht-Literatur» und die politischen und kulturellen Eliten betroffen hat, eine Anziehungskraft, der sich beide Seiten bis zu einem gewissen Grad nicht entziehen konnten. Mit Spannung darf man daher den nächsten Band dieser Kongreßreihe erwarten.

WALTER PUCHNER

ALENA JAKUBCOVÁ – MATTHIAS J. PERNERSTORFER (eds), *Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien. Von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Ein Lexikon*. Neu bearbeitete, deutschsprachige Ausgabe, Wien/Praha, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften/Institut umění – Divadelní ústav 2013 (Theatergeschichte Österreichs, Band X: Donaumonarchie, Heft 6), S. XXIII+894, 182 Abb., Karten, ISBN 978-3-7001-6999-4.

Die von einem 47köpfigen Autorenteam und den Editoren Alena Jakubcová und Matthias J. Pernerstorfer in Zusammenarbeit mit Hubert Reitterer, Bärbel Rudin, Adolf Scherl und Andrea Sommer-Mathis herausgegebene neubearbeitete deutsche Fassung des Theaterlexikons der böhmischen Länder *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století – Osobnosti a díla* (Altes Theater in den böhmischen Ländern bis zum Ende des 18. Jahrhunderts – Persönlichkeiten und Werke), Praha 2007, das aus einem Forschungsprojekt des tschechischen Kultusministeriums 1998-2001 entstanden ist und von der tschechischen Akademie finanziert wurde, ist eine Gemeinschaftsproduktion aus den Jahren 2008-2010, die vom Institut umění – Divadelní ústav, der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, dem Deutsch-Tschechischen Zukunftsfonds, der Stiftung Barocktheater Český Krumlov und dem Don Juan Archiv in Wien wissenschaftlich und finanziell unterstützt wurde. Das Ergebnis übertrifft alle Erwartungen und darf als ein Lexikon der Superlative gelten, sowohl von der Aufmachung her und der Bilddokumentation, der Drucklegung und dem outfit, als auch was den Inhalt betrifft, Systematik, Informationsreichtum, separate Quellenerfassung und Bibliographie. Lexika sind bekanntlich immer eine undankbare Aufgabe, offen für Kritik und Kommentare, was Struktur, Artikelumfang, Literaturauswahl, Selektionsprinzipien der Lemmata, Vollständigkeit usw. angeht; all diese Fragen sind fast vorbildlich gelöst, wenn man zudem in Rechnung stellt, daß man sich hier auf einem quellenmäßig schwierigen Terrain bewegt, mit internationalen Interferenzen, chronologischen Unsicherheiten, die ständige Mobilität der Wandertruppen, Mehrsprachigkeit usw.

Darauf geht das ausführliche Vorwort der Editoren gleich in seinen ersten Sätzen ein, wo auch das tiefere Movens von tschechischer Seite aus angesprochen wird, das kleine Land mit seinen bedeutenden Kulturleistungen in das große Europa in einer faßlichen Weise einzubringen in Form von gedrängter und systematischer Information, was allerdings nicht in einer slavischen Kleinsprache geschehen kann, - insofern richtet sich die tschechische Fassung bloß an ein heimisches Publikum, - sowie auch das österreichische Interesse an dem Pro-

jekt, die Internationalität und Interferenz der Theatergeschichte einer der wichtigsten Provinzen der K.u.K. Monarchie aufzuzeigen, was in der Reihe Theatergeschichte Österreichs: Donaumonarchie ja schon angelegt war. Da heißt es: «Es ist eine der großen Aufgaben eines vereinten Europas, einerseits die Besonderheiten seiner nationalen Kulturen objektiv herauszuarbeiten und darzustellen, andererseits aber auch aufzuzeigen, welche große Bedeutung dem Austausch zwischen diesen zukommt. Dies gilt ganz besonders auch auf dem Gebiet der Theaterkultur, sodass das vorliegende Lexikon mit seinen 383 Artikeln mit Recht als ein Beitrag zur Theatergeschichte auf dem Gebiet der Tschechischen Republik und weiterer Teile Europas im Laufe von rund sieben Jahrhunderten angesehen werden kann. Das belegen schon die in einzelnen Fällen von Wien über Prag und Leipzig bis nach Dänemark oder von Mainz bis Riga und St. Petersburg reichenden Reiserouten der Protagonisten. In diesem Zusammenhang wurde auch großer Wert darauf gelegt, internationale Phänomene wie die englischen Komödianten, die Commedia dell'arte, die italienische Oper, das lateinischsprachige Ordentheater neben dem französischen, deutschen und tschechischen Sprech- und Musiktheater ebenso zu behandeln wie lokale geistliche Theatertraditionen und das profane Laientheater. Es stehen hier sehr unterschiedliche Phänomene nebeneinander, die aber gerade in ihrer Heterogenität die geschichtlich ausgeprägte sprachliche und formale Vielfalt der theatralen Darbietungen auf dem Boden des heutigen Tschechien bezeugen» (S. III).

Das vorliegende Lexikon ist Teil der Reihe Tschechische Theaterzyklopädie, *Česká divadelní encyklopedie*, von der der nächste zweibändige Folgeband 1786-1918, *Česká činohra - Osobnosti 19. století* bereits in Ausarbeitung ist, während der entsprechende Band zum Musiktheater im 19. Jahrhundert, *Hudební divadlo v českých zemích – Osobnosti 19. století*, Praha 2006, bereits erschienen ist. 1786 gilt als Wendepunkt für die Entstehung des professionellen tschechischsprachigen Theaters, das mit der Gründung des Prager «Vaterländischen Theaters» in diesem Jahr einsetzt. Erfasst sind in diesem Lexikon Dramatiker, Librettisten, Komponisten, Schauspieler, Sänger, Tänzer, Puppenspieler, bildende Künstler, Direktoren und Mäzene, sowie ihre Werke, auch wenn es sich oft um anonyme Texte handelt. «Unter den Personen fiel die Auswahl auf solche, die das Theater im zu betrachtenden Zeitraum beeinflusst haben, für Veränderungen von Stilen, Gattungen und Berufsbildern (mit-)verantwortlich waren und mit deren schöpferischer und organisatorischer Aktivität ein bedeutendes Ereignis, eine herausragende kreative Leistung oder eine bestimmte Epoche der Theatergeschichte verbunden ist. Bevorzugt wurden Dramatiker, Komponisten und Direktoren von Theatergesellschaften; Schauspieler sind nur in einzelnen Fällen aufgenommen. Das Lexikon berücksichtigt Künstler aus Böhmen, Mähren und Schlesien, unabhängig davon, ob sie innerhalb oder außerhalb der Grenzen der Länder der Böhmisches Krone in der Theaterwelt tätig waren; zudem sind außerhalb dieser Länder geborene Künstler vertreten, die für das Theater in diesem Gebiet von Bedeutung waren. Die meisten Personen wurden im vorliegenden Kontext erstmals biographisch aufgearbeitet. Die anonymen Spiele spiegeln die Theaterkultur vor allem im religiösen Bereich wider, in Form von Texten sowohl aus Klöstern als auch aus dem volkstümlich-theatralen Bereich» (S. III). Besonderer Erwähnung bedürfen die adeligen Theatermäzene, die eigene Schloßtheater etabliert und betrieben sowie Künstler des Dionysos unterstützt haben oder in Amateur- und Liebhaberaufführungen selbst mitgespielt haben.

Die eigentliche Überraschung des Lexikons eröffnet sich aber erst bei der Lektüre ausgewählter Artikel (niemand liest ein Lexikon als *master narrative*): die leserfreundliche Lapidarität, Übersichtlichkeit und Qualität der Informationen, die in Anbetracht der thematischen Heterogenität von 700 Jahren Theatergeschichte einer komplexen Kulturlandschaft und eines mehrsprachigen Kommunikationsraumes besonders hervorgehoben werden

sollten. Auch darüber steht bereits einiges im Vorwort: «Entgegen der gängigen Produktion von Kompilations- und Kumulationslexika war es das Credo der Autoren und der Redaktion, die Lebensschicksale und die schöpferische Laufbahn jeder Person anhand von Originaldokumenten neu zu erfassen und darüber hinaus ein Lexikon zu schaffen, in dem die Charakterisierung der Personen bzw. Werke und deren Interpretation im zeitgenössischen Kontext den Schwerpunkt jedes Artikels bilden. Vielfach wurde neben der aktuellen Literatur auch in Vergessenheit geratene aufgenommen und wurden bislang nicht berücksichtigte Quellen erschlossen. In Fällen, in denen bei der Bearbeitung eines Artikels eine neue Spur oder ein hartnäckig wiederholter Fehler auftrat, wurde der Forschungsstand vollständig dokumentiert. Die Bedeutung von Details und der präzisen Erfassung einer Information wurde so in die redaktionelle Konzeption einbezogen. Das Verhältnis der bekannten Fakten zur Menge der bis heute nicht aufgearbeiteten Quellen macht jedoch deutlich, dass weitere Grundlagenforschung unumgänglich ist, um den Beitrag weiterer Künstler zum Theaterleben in Böhmen, Mähren und Schlesien beurteilen zu können. So hat dieses Lexikon zu einer Reihe von neuen Forschungsarbeiten geführt; es stellt den aktuellen Forschungsstand dar und ermöglicht eine grundlegende Orientierung in diesem Bereich» (S. IV).

Die Geschichte eines solchen Großprojekts ist immer spannend zu lesen, vor allem wenn es zu einem glücklichen Abschluß gelangt ist. Lang ist die Liste der beteiligten Personen und Institutionen an diesem Erfolg. Der Rest des Vorwortes geht auf Abkürzungen und Benützungshinweise. Der ungeduldige Leser blättert jedoch schon in den 784 Seiten Haupttext. Mag sein, daß er den Benützungshinweisen noch flüchtig entnommen hat, was in den Haupttexten steht (Daten zum Familienhintergrund, Leben, künstlerische Laufbahn, organisatorische sowie gesellschaftliche Aktivitäten, Theaterschaffen, Verortung im historischen Kontext, Darstellung der Veränderungen des persönlichen Stiles vor dem Hintergrund jeweils aktueller Kunstströmungen, Werkanalysen), doch der Genuß der Eigenlektüre läßt sich von einem systematischen aber faden Leitfaden nicht trüben. Die Artikel bestehen aus den Lebensdaten, Kategorisierung der Tätigkeit, Haupttext, Quellen, Sekundärliteratur und kodifizierten Angaben von benutzten Nachschlagewerken und Monographien, die in der Einleitung bibliographisch aufgeschlüsselt sind.

Was nun weiters überrascht, ist die thematische Reichweite der Artikel: hier ist halb Europa vertreten! Vor allem Prag war einer der Knotenpunkte der barocken Theatremobilität der deutschen, italienischen und englischen Wandertruppen, aber auch französischer Ensembles; Gluck und Mozart sind vertreten, Caldara und Comenius, Daponte und Dittersdorf, Giuseppe Galli-Bibbiena und die Marionettenspieler der Familie Hilverding, Kurz-Bernardon und Fürst Lobkowitz, Metastasio und Mingotti, Joseph Ferdinand Müller und Prehauser, Stranitzky und Vivaldi, und zwar nicht nur in ihrer ausschließlichen Tätigkeit in Prag. Auch die anonymen Texte sind letztlich zahlreich: die Hohenelber und Höritzer Passionsspiele, Heiligen- und Legendenspiele, verschiedene «Komedie», das berühmte mittelalterliche Salbenkrämerspiel und das barocke *Phasma Dionysiacum Pragenese*, das Tegernseer Fragment und das *Theatrum Passionale* usw. Die selektive Lektüre ist beeindruckend und der Informationsreichtum schier erdrückend; Druckqualität und Bebilderung machen die Lektüre zu einem Genuß. Der Entschluß des tschechischen Kultusministeriums nach der Wende, sich nach der vierbändigen Theatergeschichte *Dějiny českého divadla*, Praha 1968-83, nun einem Projekt einer vielbändigen tschechischen Theaterencyklopädie zuzuwenden, war nicht nur mediengerecht und publikumswirksam, sondern hat auch vor allem die biographische Detailforschung zu neuer Grundlagenarbeit gezwungen.

Der eindrucksvolle und gewichtige Band endet mit einem detaillierten Abbildungsverzeichnis (S. 785-806), dem Register der Personen (S. 807-841), der Orte (S. 842-857), der

Stücktitel (S. 858-889) und dem Artikelverzeichnis (S. 891 ff.). Damit stellt sich das tschechische Theater von seinen Anfängen bis Ende des 18. Jahrhundert in geistlichem und profanem Laienspiel, deutschem und tschechischen Sprech- und Musiktheater, Bühnentanz und Figurenspiel vor, aber auch in der überregionalen Verflechtung von Theaterformen und Theaterleuten (englische Komödianten, Commedia dell'arte, italienische Oper) und dem lateinischen und vernikularsprachigen geistlichen Schauspiel sowie der ambulanten Schaustellerei. Damit kann sich ein breiteres internationales Leserpublikum eine fundierte Vorstellung machen von dem Reichtum, der Formenvielfalt und Internationalität dieser zentraleuropäischen Theaterlandschaft, noch vor der Aufklärung und den professionellen Nationaltheatern, die aufgrund ihrer Sprachbesonderheit von den großen «Erzählungen» der europäischen Theatergeschichte gewöhnlich nicht ausreichend berücksichtigt worden ist.

WALTER PUCHNER

NIKOS PAPAGEORGIOU, *Μάσκες, μαγεία, φυλές από όλο τον κόσμο* [Masken, Magie, Stämme aus aller Welt], Athen, Perpinia 2013, S. 381 (4°), zahlreiche z. T. farbige Abb., ISBN 978-960-7390-09-7.

Nikos Papageorgiou, heute mehr als 100 Jahre alt, war als Ethnologe lange Jahre Mitarbeiter der UNESCO und hat Feldforschungsreisen in drei verschiedenen Kontinenten durchgeführt. Erst vor kurzem hat er einen Bildband über Votivgaben in allen Religionen der Welt herausgegeben (Nikos Papageorgiou, *Τάματα και τα σύμβολα όλων τον κόσμον* [Votive und Symbole aus aller Welt], Athen 2010), da er der Besitzer einer der größten Sammlungen von internationalen Votivgaben ist, der schon mehrere Ausstellungen dieser Exponate durchgeführt hat. Wie schon dieses Buch stützt sich auch das vorliegende vor allem auf das Material selbst, mit den z. T. ausführlichen Bildlegenden und einem Haupttext, der vielfach auf seine Feldforschungsergebnisse und persönliche Eindrücke eingeht. Das Buch, das für die Theaterwissenschaft auf ihrem Performance-Sektor relevant ist, ruft in manchem den noch umfangreicheren Masken- und Verkleidungsband von Katerina Kakouri, *Προϊστορία του θεάτρου* [Vorgeschichte des Theaters], Athen 1973 in Erinnerung (vgl. auch meine Rezension in *Maske und Kothurn* 23, Wien 1977, S. 79-82), der allerdings auch theatertheoretische Ansprüche in Bezug auf die Ursprungsfrage des Theatralischen gestellt hat (vgl. auch ihr letztes Buch *Η γεννητική του θεάτρου* [Theatergenetik], Athen 1987), ein Buch mit dem ich mich eingehend auseinandergesetzt habe (vgl. Walter Puchner, *Θεωρία του λαϊκού θεάτρου. Κριτικές παρατηρήσεις στο γενετικό κώδικα της ανθρώπινης συμπεριφοράς* [Theorie des Volkstheaters. Kritische Anmerkungen zum genetischen Code des theatralischen Verhaltens der Menschen], Athen 1985, S. 87 ff. und ders., *Θεωρητικά θεάτρου. Κριτικές παρατηρήσεις στις θεωρίες του θεατρικού φαινομένου. Η σημειωτική μέθοδος – Η ανθρωπολογική μέθοδος – Η φαινομενολογική μέθοδος* [Theoretisches zum Theater. Kritische Anmerkungen zur den Theorien des Theaterphänomens. Die semiotische Methode – Die anthropologische Methode – Die phänomenologische Methode, Athen 2010, S. 334 ff.), denn es handelt sich um eine der fundiertesten Studien zur Theaterethnologie (noch vor den *performance studies*) mit enorm viel (ikonographischem) Material von allen fünf Kontinenten.

Der vorliegende Band von Papageorgiou erhebt keinen solchen Anspruch und ist auch auf dem Sektor ethnologischer Theoriebildung erstaunlich zurückhaltend. Somit kommt man mehr in den Genuß der persönlichen Feldforschungs- und Erlebnisberichte und kann sich der

ästhetischen Betrachtung der Maskenformen in den unzähligen Bildern des Bandes widmen. Eines der wesentlichen Ergebnisse der Forschungen von Kakouri, die sich mit besonderem Elan der griechischen Volkskunde und ihrer Erforschung gewidmet hat, wobei das ethnographische Material aus anderen Kontinenten allerdings aus Sammelwerken zusammengetragen ist, besteht darin, daß die Funktionen von Maskierung und Verkleidung, Ritualen und Dromena weltweit ganz wenige und alle in die Strategien des Überlebens der Kommunität eingebettet sind, aber die Morphologie und Ästhetik dieser Maskenformen und rituellen Begehungen ist schier unendlich in ihrem Variantenreichtum und der Erfindungsgabe: ein Fest von Farben und Formen. Dies ist zweifellos auch der Eindruck des vorliegenden Bandes von Papageorgiou, der neben Ausstellungsobjekten aus Museen auch Photographien vor Ort *in vivo* enthält, die für die ethnographische Dokumentation besonders wertvoll sind.

Das umfangreiche Material ist nach einem persönlich gehaltenen Prolog in Erzählform (S. 9 ff.) nach Kontinenten gegliedert; die einzigen Gebiete, in denen Papageorgiou keine Feldforschungen selbst betrieben hat, sind die Eskimos und die australischen Buschmänner. Zuerst ist ein allgemeiner Teil dazwischengeschaltet (S. 19 ff.) mit thematischen Einheiten wie: Die Magie der Maske, Primitive Kunst, Viele Rassen – die gleiche Religion, Religion: Geister und Masken, Der Tanz der Gemeinschaft und die Maske, Magie und Aberglaube in Ägypten, Die Götter und die Geister, Rituale und Masken, Die Masken auf der Welt (geographische Verteilung), Die Maske als Ritualinstrument, Masken: Personen und Tiere. Es folgt der Abschnitt zu Afrika (S. 65 ff.) mit einer Unterteilung in Zentral- und Westafrika bzw. die Subsahara-Zone (S. 89 ff.), dann Südafrika (S. 123 ff.), Südamerika (S. 145 ff.), Mittelamerika (S. 165 ff.) mit einem eigenen Abschnitt zu Mexiko, Asien (231 ff.) mit Abschnitten zu Indonesien, Südostasien, Himalaja und Indien, sodann Nordamerika (341 ff.). Den Band beschließt eine Auswahlbibliographie.

Das Buch ist vorwiegend ein Augenfest; das Bildmaterial dominiert über die persönlich gehaltene Erzählung des Haupttextes, der aus der eigenen Erfahrung und Erinnerung schöpft. Somit ist allein schon das Durchblättern dieser Dokumentation eine Wanderung von der Ästhetik praetheatralischer Formenvielfalt, zu Lebensumständen, magischen Ritualen, menschlichen Verhaltensweisen in Kulturen der Dritten Welt vor der Globalisierung, Idealen und Werten, der Imagination und Phantasie der «Eingeborenen», und von da zu harten ethnologischen Fakten wie Verwandtschaftssysteme und Dämonologie. Der Gewinn der Lektüre dieses Buches gleicht dem des Reisens: die Begegnung mit dem Anderen, dem Unbekannten, Nie-Gesehenen und erstmals Rezipierten definiert das Ich und Selbst des Reisenden und bereichert und erweitert es gleichzeitig; «wenn einer eine Reise tut, hat er was zu erzählen»: mehr noch: von einer solchen Reise kehrt niemand als der Gleiche zurück, als der er aufgebrochen ist.

WALTER PUCHNER

ROSEMARY E. BANCROFT-MARCUS, *Georgios Chortatsis (fl. 1576-1596), Plays of Veneto-Cretan Renaissance. A bilingual Greek-English edition in two volumes, with introduction, commentary, apparatus criticus, and glossary, Volume I: Texts and translations*, Oxford, Oxford University Press 2013, S. XXIII+631, ISBN 978-0-19-815808-0.

Nach 35jähriger Inkubationszeit hat Rosemary E. Bancroft-Marcus das in ihrer Dissertation (*Georgios Chortatsis, 16th-century Cretan playwright. A critical study*, Ph.D. thesis,

University of Oxford 1978, vgl. auch dies., «Georgios Chortatsis and his works: a critical review», *Mandatoforos* 16, 1980, S. 13-46) und den nachfolgenden Studien gegebene Versprechen eingelöst und die angekündigte kritische Neuausgabe der Tragödie *Erofile* des kretischen Dramatikers Georgios Chortatsis aus Rethymno (vor und nach 1600) hat nun doch stattgefunden, und zwar mit einer doppelten Überraschung: mit einer neuen sensiblen englischen Übersetzung und gleich zusammen mit den anderen Dramenwerken von Chortatsis, die erhalten sind: dem Schäferdrama *Panoria* und der Komödie *Katzourbos* (hier als *Katzarapos*, wie das Stück nach einer zeitgenössischen Quelle heißen dürfte). Und zur noch größeren Freude der Fachwelt ist gleich auch die Komödie *Stathis* mitediert und übersetzt, die von manchen Spezialisten dem Chortatsis zugeschrieben wird, jedoch nur in einer dreiaktigen heptanesischen Bearbeitung (Verkürzung) erhalten ist, und - neuerliches *surprise*, 14 der insgesamt 18 erhaltenen Intermedien, von denen vier als Zwischenaktintermedien der *Erofile* fungieren, - die oft dramatisierten Episoden um den Kreuzritter Rinaldo im Zaubergarten der Armida, die ihn von seinen Kampfpflichten zur Befreiung Jerusalems von den Ungläubigen abhält, aus dem bekannten Epos *Gerusalemme liberata* von Torquato Tasso, - welche im allgemeinen auch Chortatsis zugeschrieben werden, was Bancroft-Marcus aber offenbar nicht akzeptiert, denn sie apostrophiert alle Intermedien als «anonymous».

Die Freude ist dann allerdings wieder getrübt, denn es erweist sich, daß der erste erschienene Band außer den Texten in einer zweisprachigen Ausgabe (Griechisch auf den *verso*-Seiten, Englisch auf den *recto*) neben einer gerafften Einleitung (VII-XIX) nichts anderes enthält, was eine detailliertere Kommentierung dieser Monster-Leistung ermöglicht hätte: z. B. den *apparatus criticus*, der konventioneller Weise noch auf derselben Seite unterhalb des Textes erfolgt, das Glossar, die Begründung verschiedener Entscheidungen, die die Texte selbst betreffen usw. Zu diskutieren gäbe es genug, denn Bancroft-Marcus hat eine ganze Reihe von Studien vorgelegt, die in diese Gesamtausgabe von Chortatsis offenbar eingeflossen sind (in Auswahl: «Η πηγή πέντε κρητικῶν ιντερμεδιῶν», *Κρητολογία* 5, 1977, S. 5-44, «The editing of Panoria and the Prologue of Apollo», *ibid.*, 10-11, 1980, S. 135-163, «Literary cryptograms and the Cretan academies», *Byzantine and Modern Greek Studies* 8 (1982/83), S. 47-76, «Women in Cretan Renaissance (1570-1669)», *Journal of Modern Greek Studies* 1, 1983, S. 19-38, «The Language of Chortatsis: Phonetic Consistency», Hans Eideneier (ed.): *Neograeca Medii Aevi. Text und Ausgabe. Akten zum Symposium Köln 1986*, Köln 1987, S. 53-72 [Neograeca Medii Aevi 1], «The pastoral mode», David Holton (ed.), *Literature and society in Renaissance Crete*, Cambridge 1991, S. 79-102, «Interludes», *ibid.*, S. 159-178, «The Cretan academies and the *imprese* of *Erotokritos*», *Cretan Studies* 3, 1992, S. 21-45, «Learned editorial interventions in sixteenth-century Cretan texts», Nikolaos Panayotakis (ed.): *Origini della letteratura neograeca. Atti del secondo congresso internazionale «Neograeca Medii Aevi» [Venezia, 7-10 Novembre 1991]*, 2 vols., Venezia 1993, vol. 1, S. 368-387 etc.) und zu ihrer Zeit in der Fachwelt rund um die kretische Literatur der Venezianerzeit Diskussionen ausgelöst haben (z. B. die Frage der Chronologien, die eventuellen Beziehungen von Chortatsis zur Akademie der Vivi und der Stravaganti usw.). Dies wird in der Einleitung nur kurz angetippt.

Somit ergibt sich ein Bandinhalt wie folgt: Preface (S. VII-XIX), Texte: Panoria, pastoral tragicomedy (S. 2-149), Erofile, tragedy (S. 150-319), Katzarapos, comedy (S. 320-445), Stathis, comedy (S. 446-515), Interludes (S. 516-631). Alle wichtigen Kapitel einer solchen Ausgabe sind allerdings auf Band 2 vertagt: Abbreviation, Introduction mit 1. The Veneto-Cretan Renaissance and Crete's Neoplatonic Academies, 2. Identifying Georgios Chortatsis: the Chania-Vicenza connection and the Ape George letters, 3. Influence of Italian dra-

ma, chivalric romance, and courtly prose, 4. Language, metre, and the Latin-script writing system, 5. The plays and interludes as poetic literature, 6. The plays and interludes as performable theatre, 7. Editorial principles, authenticity and euphony, gefolgt von Commentaries, Apparatus Criticus, Glossary, und als Appendix: Source Passages and Documents, dann Bibliography und Index. Aus manchen der Kapiteltitle ist zu entnehmen, das die einschlägigen Ausführungen auf ältere ihrer Studien zurückgehen dürften; ob eine Auseinandersetzung mit der neueren Literatur stattfindet bleibt abzuwarten, denn manche dieser Ansichten sind auch auf Widerspruch gestoßen.

Somit ist hier nur das kurze Vorwort zu besprechen, wo Chortatsis und sein Werk einem internationalen Publikum von Nicht-Fachleuten vorgestellt wird, die Entscheidung, warum die kretische Bearbeitung des *Pastor fido* von Guarini (Ausgabe Perikles Joannu 1962) nicht in das Textcorpus mitaufgenommen wurde, obwohl von manchen scholars auch Chortatsis zugeschrieben, wird kurz angesprochen (dies soll einer separaten zweisprachigen Ausgabe der kretischen Bearbeitung/Übersetzung mit dem italienischen Originaltext vorbehalten bleiben). Es wird begründet, warum diese Ausgabe nur auf den Vergleich mit italienischen Vorbildern und Quellen eingeht und nicht auch auf innerkretischen Intertextualität, eine Komparation mit dem Vorbild der *Erofile*, der Mustertragödie *Orbecche* von Giraldi Cinthio, wird kurz tangiert. Ebenso wird auf die neue Akzentsetzung der griechischen Textausgabe eingegangen, in der Bancroft-Marcus andere Wege geht, ausgehend von der phonetischen Schreibweise im italienischen Buchstabensystem, die ihrer Meinung nach der Deklamationsweise des damaligen kretischen Dialekt näher kommt als die polytonische Orthographie der heute üblichen Ausgaben (Stylianos Alexiou – Martha Aposkiti). Sie selbst benutzt das monotonische System, in Synzese-Fragen allerdings z. T. abweichend von den orthographischen Konventionen. Dies wird in einiger Länge abgehandelt, denn es betrifft die Textlektüre selbst. Kurz sind die Angaben zur englischen Übersetzung, von denen es bereits einige gibt (z. B. F. H. Marshall, *Three Cretan Plays*, London 1929): der Paarreim wird vermieden, Verständlichkeit ist angestrebt, doch jede Probelektüre von ausgewählten Stellen kann versichern, daß die Autorin ein sensibles Translationstalent besitzt, das etwas von der Atmosphäre und dem Witz der z. T. hochpoetischen Dramentexte wiedergibt.

Mehr läßt sich dazu im Augenblick nicht sagen, denn mit Spannung wartet man auf die Herausgabe des zweiten Bandes. Somit bleibt eine enorme Übersetzungsleistung anzuzeigen, die einem internationalen Leserpublikum zumindest eines der Meisterwerke der Weltliteratur, die kretische Tragödie «*Erofile*» von Georgios Chortatsis näherbringt, aber auch so etwas wie das erhaltene Gesamtwerk dieses bedeutenden und in seiner Zeit hochgeschätzten Dramatikers aus Rethymno bringt und darüberhinaus noch Zwischenaktintermedien, die bei den Aufführungen dieser Theatertexte eine Rolle gespielt haben dürften. Ob die neue kritische Textausgabe die Philologen der kretischen Literatur der Venezianerzeit befriedigen wird, bleibt abzuwarten. In jedem Fall sind der vergleichenden Literaturwissenschaft des mediterranen Raums und Südosteuropas sowie der komparativen Kulturgeschichte der Renaissance- und Barockzeit eine Reihe von schwer zugänglichen Literaturtexten (kretischer Literaturdialekt des 16. und 17. Jahrhunderts) in gut lesbaren Übersetzungen zugänglich gemacht, auf die die europäische Literaturkomparatistik eigentlich erst mit David Holtons Band, *Literature and society in Renaissance Crete*, Cambridge 1991 aufmerksam gemacht worden ist. Mit dem Erscheinen des zweiten Bandes wird allerdings eine ausführlichere Diskussion notwendig sein.

CRISTIANO LUCIANI, *Estetica, filologia e politica nell'ottocento greco*, Roma, Uni-versItalia 2014 (Letteratura e Civiltà della Grecia moderna, Studi e Testi, Studi 1), S. 160, ISBN 978-88-6507-602-6.

Der italienische Neogräzist Cristiano Luciani, promoviert am Institut für Theaterwissenschaft der Univ. Athen mit einer Dissertation über griechische und italienische Turniergedichte im Zeitraum vom 14. bis zum 17. Jahrhundert (Των αοράτω οι ταραχές, του έρωτα η εμπόρεση. L'arme e gli amori. Γκιάστρες στην ελληνική και ιταλική λογοτεχνία από το Μεσαίωνα έως το Μπαρόκ (14ος-17ος αιώνας), Diss. Athen 2005), dessen kritische Textausgaben, Studien und Übersetzungen mehrfach an dieser Stelle haben angezeigt werden können (Gian Carlo Persio, *La nobilissima barriera della Canea, poema cretese del 1594. Introduzione, testo critico e commento* a cura di Cristiano Luciani, Venezia 1994, Francesco Bozza, *Fedra*. A cura di Cristiano Luciani, Manziana 1996, *Παράβασεις* 3, 2000, S. 354-365, Antonio Pandimo, *L'amorosa fede. Tragicommedia pastorale*, a cura di Cristiano Luciani con la collaborazione di Alfred Vincent, Venezia 2003, *Παράβασεις* 6, 2005, S. 411-413, Antonio Matesis, *Il Basilico*, Roma 2008, *Παράβασεις* 9, 2009, S. 806-807, A. Ricchi – N. Sofianòs, *I tre tiranni (secondo la redazione del cod. lucchese 1375)*, a cura di Cristiano Luciani, Manziana/Roma 2012, *Parabasis* 12/1, 2014, S. 131-133) vereinigt in einem schlanken Band eine Reihe von Studien, von denen die erste und die dritte bereits in der *Rivista di Studi Bizantini e Neellenici* (48, 2011, S. 267-304 und 49, 2012, S. 171-193) erschienen sind. Die neue Serie, deren Herausgeber Luciani selbst ist, hat sich Folgendes zur Aufgabe gemacht: «La collana, rivolta principalmente a un pubblico italiano di studiosi, lettori specialisti, studenti, cultori dell'argomento, si propone di approfondire lo studio e diffondere i testi della greco-medievale, moderna e contemporanea, attraverso saggi, edizioni di testi, traduzioni di opere letterarie, storiche, teatrali e di vario interesse culturale. La collana è divisa pertanto in due sezioni: nella parte dei *Testi*, con edizioni critiche e divulgative delle opere dal Medioevo volgare, all'età contemporanea, corredate da un'introduzione a carattere scientifico, una traduzione e un commento; nella parte degli *Studi*, i relativi contributi prenderanno variamente in esame gli aspetti estetici, poetici, storico-artistici, lessicografici, stilistici, con eventuali approfondimenti di carattere interculturale, delle opere nelle diverse epoche interessate». Das klingt vielversprechend und man darf dem editorialen Vorhaben in einer Zeit, wo Kleinsprachen zu den Orchideenfächern zählen und voraufklärerische Literatur nicht gerade zu den Lieblingskindern der Vergleichenden Literaturwissenschaft nur alles Gute wünschen.

Vorliegender Band beschäftigt sich allerdings mit dem ottocento, also dem 19. Jahrhundert und der griechischen Romantik; einige der fünf Kapitel streifen auch Themen von theaterhistorischem bzw. dramengeschichtlichem Interesse. Das erste Kapitel ist der Emblem-Figur von Panagiotis Soutsos gewidmet, und zwar seinem Roman *Leandros* (1834): «Eclettismo romantico nel *Leandros* (1834) di Panagiotis Soutsos» (S. 7-50), dem ersten eigentlichen Roman der neugriechischen Literatur. Panagiotis Soutsos ist zu diesem Zeitpunkt bereits Führer der Athener Schule der Romantik, wozu ihn sein romantisches Drama *Οδοιπόρος* (Der Wanderer, 1830) gemacht hat, das insgesamt bis 1864 viermal von ihm selbst umgeschrieben wurde und, konform zu den Entwicklungen der Sprachfrage und gemäß dem Sprachmanifest von 1853 aus der Feder von Panagiotis Soutsos selbst, daß das Altgriechische nämlich die Sprechsprache der modernen Griechen sei, eine immer archaischere Stilvariante zugeteilt bekommen hat (dazu Walter Puchner, *Τα Σούτσεια. Ήτοι ο Παναγιώτης Σούτσος εν δραματικοίς και θεατρικοίς πράγμασι εξεταζόμενος. Μελέτες στην Ελληνική Ρομαντική Δραματολογία 1830-1850* [Die Affäre Soutsos. Oder Panagiotis

Soutsos in dramatischen und theatralischen Belangen examiniert. Studien zur griechischen romantischen Dramatik 1830-1850], Athen 2007). Die Sprachfrage wird auch in der Studie von Luciani ausführlich erörtert (dazu nun auch im Deutschen Walter Puchner, «Griechische Sprachsatire im bürgerlichen Zeitalter», *Von Herodas zu Eytis. Studien zur griechischen Literaturtradition seit der Spätantike*, Wien/Köln/Weimar 2012, 295-422). Der Roman hat die Aufmerksamkeit der Philologen schon früh auf sich gezogen und somit ist eine nicht unbedeutende Sekundärliteratur entstanden, mit der sich Luciani eingehend aneinander setzt. Vor allem die neueren Ansichten über den utopisch-sozialistischen Hintergrund von P. Soutsos haben Diskussionen ausgelöst. Verschiedene Einflüsse sind in dieser ProsaKomposition nachzuweisen, sogar vom *Letzten Mohikaner* von James Fenimore Cooper; verglichen wird auch mit der Dramatik: dem Thesendrama *Basilikum* von Antonios Matesis (1829/30), das als heptanesischer Gegenpol gegen die Athener Schule der Romantik und als Vorzeige-Produkt des Demotizismus in die Literaturgeschichten eingegangen ist.

Die Sprachfrage ist auch im zweiten Kapitel gegenwärtig, allerdings zu einem späteren Zeitpunkt: «Questioni di lingua e questione della lingua: Il viaggio della lingua greca e l'attualizzazione di Psycharis» (S. 51 ff.). Das dritte Kapitel tangiert etwas essentieller auch theaterhistorische Fragestellungen: «Dimitrios Vikelas (1835-1908) filologo e critico letterario» (S. 69 ff.), einem der Initiatoren der Ersten Olympischen Spiele 1896 in Athen, der für das Theater vor allem durch seine Shakespeare-Übersetzungen wichtig geworden ist. In diesem Kapitel steht sein Roman *Loukis Laras* (1879) im Zentrum des Interesses und seine Beziehung zur sogenannten «ethographischen Bewegung», die Einführung des Provinzrealismus in das Prosaschrifttum durch den Heimatroman und die Dorfnovelle nach europäischem Vorbild. Unter seinen übrigen Schriften dominiert die Autobiographie (1908). Der zwischen Paris und London pendelnde Merkantilintellektuelle stand in Verbindung mit wichtigen Persönlichkeiten der damaligen mediävistisch-griechischen Philologie und hat eine ausgedehnte Korrespondenz hinterlassen, in der er sich auch mit philologischen Problemen der damaligen Ausgaben zur mittellgriechischen Literatur auseinandersetzt. Kapitel vier bewegt sich dagegen im Literaturkreis der Ionischen Inseln: «Il Solomòs di Antonio Matesis il giovane» (S. 97 ff.).

In die Zeit der Griechischen Revolution führt uns das 5. Kapitel, das sich mit der italienischsprachigen Literaturproduktion von Elisabet Moutzan-Martinegou beschäftigt: «Il contributo della cultura italiana in Elisabet Mutzà(n) Martinengu» (S. 113 ff.) Von ihren griechischen Schriften hat sich nur die Autobiographie erhalten sowie das Drama *Der Geizige* (Ο φιλάργυρος), eine schwarze Komödie mit dem Vorbild des *Geizigen* von Molière, das jedoch im Milieu von Zante angesiedelt wird und auch einige wenige Dialektelemente verwendet (vgl. die Analyse bei W. Puchner, «Frauendramatik zur Zeit der griechischen Revolution», *Von Herodas zu Elytis, op. cit.*, 225-274, nach der ausführlicheren griechischen Version in *Γυναικεία δραματολογία στα χρόνια της Επανάστασης. Μητώ Σακελλαρίου, Ελισάβετ Μοντζάν-Μαρτινέγγου, Ενανθία Καϊρη. Χειραφέτηση και αλληλεγγύη των γυναικών στο ηθικοδιδακτικό και επαναστατικό δράμα*, Athen 2001 S. 75-157, und der neuerlichen Herausgabe des Dramentextes in ders., *Γυναικείες θεατρικοί συγγραφείς στα χρόνια της Επανάστασης και το έργο τους. Μητώ Σακελλαρίου: «Η ευγνώμων δούλη», «Η πανούργος χήρα (1818)», Ελισάβετ Μοντζάν-Μαρτινέγγου: «Φιλάργυρος (1823/24)», Ενανθία Καϊρη: «Νικήρατος» (1826)*, Athen 2003, S. 569-686). Luciani geht auf ihren Bildungshintergrund ein, die Kultursituation auf Zante zu Beginn des 19. Jh.s, die Liste der 16 nachgewiesenen Dramenwerke im Italienischen und die wenigen Bruchstücke, die sich erhalten haben. Die Literatur zu dieser einmaligen Frauengestalt, die als Eingeschlossene ins Vaterhaus ihre Autobiographie in frühfeministischem Bewußtsein den Frauen der da-

maligen Zeit widmet, ist stark angewachsen. Luciani geht auf die Familienverhältnisse ein, die Bibliothek des Vaters, ihre Lektüre der italienischen Dramentheoretiker der Zeit usw.; einzige Quelle ist vielfach ihre Autobiographie, die ihr Sohn viele Jahrzehnte später herausgegeben hat. Der schlanke Band ist von «Riferimenti bibliografici» (S. 131 ff.) und einem «Indice dei nomi di persone» (S. 153 ff.) beschlossen.

Dem neuen editorialen Vorhaben der italienischen Neogräzistik ist nach diesem gelungenen Start viel Glück zu wünschen, denn neogräzistische Periodika, die nicht bloß einen Appendix der Byzantinistik bilden, sind in den Ländern des Alten Kontinents rar geworden.

WALTER PUCHNER

KATERINA LEVIDOU – GEORGE VLASTOS (eds), *Revisiting the Past, Recasting the Present: The Reception of Greek Antiquity in Music, 19th Century to the Present*. Conference Proceedings Athens, 1-3 July 2011, Athens, Hellenic Music Centre 2013, S. X+324, zahlreiche Musiknoten, e-book ISBN 978-618-80006-1-2.

Es handelt sich um einen streng strukturierten Kongreßaktenband, dem Nachleben der griechischen Antike in den Kompositionen des 19. und 20. Jahrhunderts gewidmet. Manche Beiträge haben eine gesamteuropäische Perspektive. Es beginnt mit einer thematischen Einheit, «On stage and screen», in der Beiträge versammelt sind wie der von A. Siopsi, «Ancient Greek Images in Modern Greek Frames: Readings of Antiquity in Music for Productions of Ancient Dramas and Comedies in Twentieth-Century Greece» (S. 2 ff.), ein Beitrag, der besonders die griechische Theaterwissenschaft interessiert, wo verschiedene Stilrichtungen der Komposition, wie Orientalismus, Byzanz, Balkanismus, Moderne, Volksmusik usw. die Zwischenstellung Griechenlands zwischen Ost und West belegen, Interpretationen, die sich deutlich von den westeuropäischen Praktiken und Strategien der Intonation der Aufführungen altgriechischer Dramatik distanzieren; M. Seiragakis fokussiert in seinem mehr theatergeschichtlichen Beitrag auf eine spezielle Vorstellung: «*Rebetiko* and Aristophanes: The Music composed by Theofrastos Sakellaridis for *The Ecclesiazusae* (1904, Nea Skēnē, Athens, Greece)» (S. 16 ff.), ebenso wie A. Soulele, «Writing Music for Ancient Greek Tragedy's Stagings in France and in Greece in the Twentieth Century: The Use of the Voice in Pierre Boulez's *Orestie* (1955) and Jani Christou's *The Persians* (1965)» (S. 32 ff.) – es handelt sich um die berühmte Vorstellung der *Perser* von Karolos Koun, die in vielen Tourneen in ganz Europa zu sehen war; diese thematische Gruppe beschließt N. Poulakis mit «Spotting Amazons, Scoring Demigods: Television, Music and Reception of Greek Antiquity» (S. 42 ff.), wo in Serien wie «Hercules; the Legendary Journeys» (1996-99) und «Xena: Warrior Princess» (1995-2001) traditionelle und rezente Balkan-Musik herangezogen wird, um eine «orientalische» Atmosphäre zu erzeugen (vgl. auch D. A. Buchanan, «Bulgaria's Magical Mystère Tour: Postmodernism, World Music Marketing, and Political Change in Eastern Europe», *Ethnomusicology* 41/1, winter 1997, S. 131-157).

Der zweite Themenkomplex, «Choreographing the Past» (S. 50 ff.), ist ausschließlich westlicher Musik gewidmet, ebenso wie der dritte, «Femal figures in the opera» (S. 69 ff.). Balkanischen Boden betreten wir zumindest teilweise wieder in Abschnitt vier: «Literary perspectives». Hier analysiert von Belgrad aus A. Stefanović «Berlioz's *Les Troyens*: Nostalgia for the Antique Past» (S. 100 ff.) und Chr. Flamm berichtet über den Gebrauch der antiken Mythologie im russischen Symbolismus («Masks and Realities: Greek Mythology

in Russian Symbolism», 134 ff.). Im Abschnitt V, «Theory and Philosophy», analysiert dann A. Tentes, «Archaic Modes of Receiving Antiquity by the *Great Theōrētikon of Music* by Chrysanthos from Madytos» (S. 147 ff.), verfaßt 1812-16 in Konstantinopel, A. Petrov aus Belgrad beschäftigt sich mit Max Webers «Musikstudie» («Dionysian Aspect of Rationalisation in Music. A Trace of Nietzsche in Max Weber's *Musikstudie*», 177 ff.). Eine thematische Rückkehr in den Balkanraum bringt der Abschnitt VI: «Echos in Greek Folk Music», wo sich M. Hnaraki unter anderem mit der Kabarett-Oper *The Abduction of Europa United* von Minas Alexiadis (2010) und anderen ähnlichen Werken auseinandersetzt («Zeus Performed, Greek Mytho-Musicologies», S. 187 ff.), während H. Tsokali und N. Sarris auf die Repetition als Voraussetzung für ekstatische Zustände wie etwa in den *anastenaria/nestinari* eingehen («Cyclicity in Ecstatic Experience: Neo-Platonic Philosophy and Modern Practice» S. 195 ff.). Ein siebenter Abschnitt ist mit «Modern Greek Receptions» (S. 209 ff.) betitelt und geht auf Opern und Kompositionen griechischer Komponisten mit antiker Thematik im 20. Jh. ein. Abschnitt VIII «Inspiring Eastern Europe», bringt wieder für die Balkankomparatistik einschlägige Beiträge: A. Dalos, «Nausicaa, Sappho and Other Women in Love: Zoltán Kodály's Reception of Greek Antiquity (1906-1932)» (S. 265 ff.), Á. Windhager, «Pan Goes Marching in *Style Hongrois*: an Intertextual Analysis of *The Death of Pan* by Edmund Mihalovich» (S. 274 ff.) bezüglich der Oper *Pán halála* 1898 von Ödön Mihalovich (1842-1929), S. Atasanovski, «Imagining the Sound of the "Serbian Sparta"» (S. 296 ff.) berichtet über den Einfluß montenegrinischer Musik in die nationalen Kampf-Chorlieder der Serben in der K.u.K.-Monarchie; nach Serbien führt auch der Beitrag von M. Millin, «Approaches to Ancient Greek Mythology in Contemporary Serbian Music: Ideological Contexts» (303 ff.). Der Band endet mit den Autoren-Biographien (318 ff.). In der Antiken-Rezeption hat Südosteuropa, mit der plausiblen Ausnahme Griechenlands, keine hervorragende Rolle gespielt; und auch hier überwiegt vor allem das Sprechtheater und die Literatur über Musikkompositionen und Opernwerke.

WALTER PUCHNER

Aristotle University of Thessaloniki – Faculty of Fine Arts - School of Music Studies / International Musicological Society – Regional Association for the Study of Music of the Balkans (eds.), *Crossroads. Greece as an intercultural pole of musical thought and creativity. International Musicological Conference, June 6-10, 2011, Conference Proceedings*, edited by Evi Nika-Sampson, Giorgos Sakallieros, Maria Alexandru, Giorgos Kitsios, Emmanouil Giannopoulos, Thessaloniki 2013, S. XIII+1.223, zahlreiche Abb. und Noten, e-book ISBN 978-960-99845-4-9.

Es handelt sich um die on-line Akten eines wahren Monster-Kongresses, der sich mit Griechenland als Drehscheibe musikalischer Ost- und Westeinflüsse beschäftigt. Der Kongreßaktenband ist durchwegs (mit wenigen Ausnahmen) im Englischen verfaßt, enthält allerdings gegen Ende auch einige griechischsprachige Beiträge. Alle elaborierten Referate sind mit einem abstract am Anfang, Fuß- oder Endnoten und Bibliographie versehen. Als *keynote speaker* der Konferenz tritt der Spezialist für byzantinische Musik Constantin Floros auf, mit dem Referat: «The Influence of Byzantine Music on the West» (S. 1 ff.), wo vorwiegend dem Einfluß der parasemantischen Notation nachgegangen wird. Es folgen drei thematische *panels*: I «Contemporary Ethnomusicological Knowledge in Greece: Young

Scholars Reflecting on Experience and Ethnography, the Academy and the Field», das für die Theaterwissenschaft weniger relevant ist; ein zweites *panel* beschäftigt sich mit «Music in Greece during the 1940s» (S. 51 ff.), was durchwegs die Kunstmusik betrifft (davon theaterhistorisch interessant S. Kontossi, «The Greek National Opera during the Axis Occupation and the beginnings of the Greek Civil War through the activity of the conductor Leonidas Zoras», S. 71 ff. und M. Economides, «Manolis Kalomiris during the 1940s», S. 89 ff.), und ein drittes mit «Teaching tonal and contemporary composition as an issue of internationalization and modernism in Greek music: Editing Yannis A. Papaioannou's (1910-1989) educational corpus» (S. 97 ff.). Es folgen *free papers* in alphabetischer Reihenfolge, von denen einige wenige auch die griechische Theaterwissenschaft interessieren wie etwa M. I. Alexiadis - The «Hellenikon» (Ελληνικόν) and the «Elinikon» (Ελινικόν) issue, in Leoš Janáček's opera *The Makropoulos affair*» (S. 147 ff.), T. Popović Mladjenović - Ariadne's Thread of Hofmannsthal's and Strauss's Opera in the Opera, or the Labyrinth of the Crossroads of European Cultural History» (S. 681 ff.), A. Siopsi, «A comparative study of music written for productions of ancient Greek drama in modern Greece and Europe (1900-1970)» (S. 743 ff.), I. Stavridou, «Zur Transformation einer antiken Heroine in der Moderne: Die szenische und musikalische Interpretation der Klytämnestra im 20. Jahrhundert» (S. 787 ff.), M. Veselinović Hofman, «Temporal Capacities of the Visual in the Representation of a Piece of Music on the Screen» (S. 867 ff.), G. Vlastos, «Incidental Music for Ancient Greek Dramas in *fin-de-siècle* Paris» (S. 875 ff.), St. Voskaridou Economou, «Communicating Greekness in filmed tragedy "out of the spirit of music"» (S. 893 ff.) usw. Der virtuell voluminöse Band mit seinen für die Drucklegung z. T. anspruchsvollen Texten ist elektronisch abzurufen unter <http://crossroads.mus.auth.gr> und <http://www.mus.auth.gr>; er verfügt über eine enorme thematische Bandbreite, die von Altgriechenland bis in die rezente populäre Balkanmusik reicht, von der Singtechnik oral tradiertter Volkslieder bis zur Zwölftonmusik von Skalkottas und der elektronischen Musik von Xenakis, von Film- und Opernmusik bis zur traditionellen *case studies* im Balkanraum.

WALTER PUCHNER

AVRA XEPAPADAKOU, *Πάυλος Καρρέζο* [Pavlos Karrer], Athen, Fagotto books 2013, S. 500, zahlreiche Abb., ISBN 978-960-6685-52-1.

Die griechische Musikwissenschaft beginnt seit etwa drei Jahrzehnten, sich für ihre nicht unbedeutende westeuropäische Musiktradition zu interessieren; diese stand seit der Nachkriegszeit im Schatten der Beliebtheit der *rebetika*-Lieder und der Popularität von Komponisten wie Theodorakis, Hatzidakis, Xarchakos usw., die allerdings auch komplexere Kunstmusik produziert haben, welche aber nicht so bekannt geworden ist wie die Liedproduktion und die Intonation von Lyrik aus der Feder preisgekrönter Dichter. Die westliche Tradition des Musikschafterns im hellenophonem Raum in kontrapunktischem Gegensatz zur byzantinischen Kirchenmusik geht auf das venezianische Kreta zurück (bis 1669, vgl. Nik. Panagiotakis, «Μαρτυρίες για τη μουσική στην Κρήτη κατά τη Βενετοκρατία» [Nachweise für die Musik auf Kreta während der Venezianerherrschaft], *Thesaurismata* 20, 1990, S. 9-169), und Komponisten wie Francesco Leontaritis im 16. Jahrhundert, dessen Kompositionen in Handschriften zum Teil erhalten sind, ist über Venedig bis an den Hof nach Salzburg und München gekommen ist (Nik. Panagiotakis, *Φραγκίσκος Λεονταρίτης. Κρητικός μουσικοσυνθέτης του δεκάτου έκτου αιώνα* [Francesco Leontaritis. Kretischer Musikkom-

ponist des 16. Jahrhunderts], Venezia 1990); auf den Ionischen Inseln, wo auch die Kirchenmusik im westlichen Sinne reformiert wurde, ist diese Tradition ungebrochen seit dem 18. Jh. fortgeführt, da 1733 das Teatro San Giacomo in Korfu seine Pforten geöffnet hat und eine Operntradition installierte, die bis zum Zweiten Weltkrieg reicht, nachdem italienische Opernaufführungen auch in Hermoupolis auf Syra, in Patras und Athen importiert worden sind (zum Repertoire auf den Ionischen Inseln im 18. Jahrhundert [1733- 1797] P. Mavromoustakos, *Parabasis* 1, 1995, S. 147-192, zum Repertoire während der britischen Herrschaft 1813-1863 W. Puchner, *Porphyras* 114, 2005, S. 591-624). In dieser Phase, zu Beginn der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, beginnen griechische Opernkomponisten die vorherrschende italienische Schule, allerdings bereits in Konkurrenz mit der französischen Oper, aber immer noch im traditionellen italienischen Stil, allerdings jetzt mit nationalpatriotischen Themen aus der Revolution von 1821, abzulösen, und einer der ersten wesentlichen Komponisten dieser Tradition ist Pavlos Karrer (1829-1896), der zusammen mit Spyros Samaras (1861-1917), Nikolaos Chalikiopoulos Mantzaros (1795-1872), Spyridon Xyndas (1810-1896) und Dionysios Rodotheatos (1849-1892), - die Werke der beiden Letzten sind zu einem Großteil verlorengegangen -, die heptanesische Musik-Schule der Ionischen Inseln begründet hat. Darüber gibt auch der Prolog von Giorgos Leotsakos Auskunft (S. 7 ff.). Ein Teil der Werke von Karrer ist auch diesem Schicksal anheimgefallen, was zu einem Großteil auf die Bombardierungen des 2. Weltkriegs und das katastrophale Erdbeben von 1953 zurückzuführen ist. Die ausgezeichnet belegte und quellenmäßig erschöpfende Monographie von Avra Xepapadakou, heute Lektorin für Theaterwissenschaft an der Univ. Kreta in Rethymno, geht auf ihre Dissertation aus dem Jahre 2005 zurück; die Memoiren des Komponisten hatte Leotsakos schon 2003 herausgegeben (G. Leotsakos, *Πάυλος Καρρέρ. Απομνημονεύματα και εργογραφία* [Pavlos Karrer, Memoiren und Werkverzeichnis], Athen 2003). Zur Rekonstruktion der italienischen Karriere des Komponisten aus Zante wurde auch die italienische Presse, vor allem die Zeitungen von Milano herangezogen. Darüber berichtet der Prolog der Autorin (S. 15 ff.), «Chordisma» genannt, Einstimmung der Orchesterinstrumente vor der Vorstellung – die Monographie verwendet als Kapitelüberschriften Termini der Opernaufführungen: Overture, Atto Primo, Atto Secondo, Atto Terzo, Atto Quattro, Tutti (Finale), Encore! – Das Einleitungskapitel (S. 19 ff.) geht auf die Jugendzeit des Komponisten auf Zante ein, die Europareise 1842/43 mit seinem Onkel, die Preisverleihung von der Philharmonischen Gesellschaft auf Korfu 1849 für seine erste Komposition durch Mantzaros. Auf sein Talent aufmerksam gemacht schickt man ihn zu Musikstudien nach Italien: Atto Primo: Il giovane maestro (S. 20 ff.). Dies bildete das bisher dunkelste Kapitel in seiner Biographie (Lücke in seinen Memorien von 1850 bis 1856), nun vorbildlich aus italienischen Quellen aufgearbeitet: die ersten Jahre seines Aufenthaltes in Milano in den *risorgimento*-Jahren, an der Scala di Milano dominiert Verdi; der griechische *dilettante* Paolo Carrer wird rasch mit eigenen Werken bekannt (das Ballett «Bianca del Belmonte»), im klassischen Sinne «studiert» dürfte er kaum haben. Seine erste Oper, *Dante e Bice* [Beatrice] wird 1852 im Theater Carcano von Milano aufgeführt; es folgen das komische Ballett *Cadet, il barbiere* 1853 im Teatro alla Canobbiana, die Oper *Isabella d'Aspeno* als erster großer Erfolg, gefolgt von der *Rediviva* 1856; nicht alle Partituren aus dieser Zeit sind erhalten. Noch während der Arbeiten an der Oper *Marco Bozzari* über den Freiheitshelden der Griechischen Revolution, Libretto von Giovanni Caccialupi, und nach den erfolglosen Verhandlungen mit der Scala, dort eine seiner Opern aufzuführen, bekommt Karrer Sehnsucht nach seiner Heimatinsel, dem *fior di Levante* (1857). Darüber berichtet das 2. Kapitel (S. 69 ff.): im Theater «Apolon» von Zante werden seine weiteren Werke aufgeführt: hier heiratet er Isabella Iatra, auf Korfu spielt man seine *Rediviva*, 1858/9 spielt er in Athen dem bayerischen König Otto I.

auf dem Klavier Teile des *Marco Bozzari* vor, doch wegen des nationalpatriotischen Themas läßt der Wittelsbacher Monarch, eben 1853 durch eine Volkserhebung zur konstitutionellen Monarchie gezwungen, die Oper nicht aufführen. Karrer wendet sich nach Bologna, seine Frau wird zur *primadonna*; Tourneen führen nach Athen und Smyrna. In Patras wird 1861 der *Marco Bozzari* uraufgeführt, stößt jedoch auf die Feindschaft des Metropoliten und konservativer Kaufmannskreise, da die Aufführung in die Fastenzeit der Oster-Quadragesima fiel. Die folgenden Jahre des Kampfes um die Einigung der Ionischen Inseln mit Griechenland und des blutigen Arkadi-Aufstandes in Kreta 1866 finden Karrer unter anderem in Hermupolis auf Syra, wo eine Benefizvorstellung des *Marco Bozzari* zugunsten der aufständischen Kreter stattfindet, diesmal bereits in griechischer Sprache. 1867 schreibt er die Musik für *Fior di Maria*, Libretto ebenfalls von Caccialupi, 1868 die *Κυρά Φροσύνη* mit der bekannten melodramatischen Episode aus dem Ali Pascha-Mythos auf Griechisch, gefolgt von der italienischen Oper *Maria Antonetta*.

Das dritte Kapitel (133 ff.) ist den Versuchen Karrer's gewidmet, nach 1875 den Athener *show business*- und Theater-Markt mit seinem Tingel-Tangel der *cafés chantants* und den französischen Operettentruppen mit den Offenbach-Hits zu erobern; Hauptinstrumente dieser Strategie bilden seine griechischen Opern mit Themen aus dem historischen Nationalmythos; zu diesem Zweck vertont er auch Lieder bekannter Dichter der Zeit. Die ersten Vorstellungen finden im Musikkonservatorium von Athen statt. Zu den Nationalopern kommt nun noch die *Despo*, von Karrer selbst ins Italienische übersetzt. Doch die Erfolge stellen sich eher außerhalb der im Taumel der *belle époque* und der eingängigen Operettenmelodien befindlichen Hauptstadt ein. In den 80er Jahre kehrt er wieder nach Zante zurück. Dort verfaßt er seine erste *grand opéra Marathon-Salamis* und zwei Opernfragmente *Lambros, il brulottiere* (über den Freiheitshelden Lampros Katsonis) und *Don Pigna* (neben der ebenfalls unvollendeten griechischen Operette *Conte Spurgitis* nach dem Libretto von I. Tsakalianos). Die Vorstellungen bewegen sich nun auf der Achse: Ionische Inseln, Patras, Italien; der Athener Markt bleibt weiterhin schwierig. Die Eröffnung des dortigen Munizipialtheater 1888 wird einer französischen Truppe übertragen. Gegen Jahrhundertende wird der Athener Opern-Markt zu Lasten von Korfu, Zante, Hermoupolis und Patras immer dominierender; zu den traditionellen Opernspielplätzen kommen nun der Piräus und Thessaloniki, in Smyrna und Alexandria sowie Konstantinopel stößt man auf die italienische Konkurrenz; 1888 wird auch eine griechische «Melodramatische» Truppe gegründet, in deren Repertoire sich auch Opern von Karrer befinden (seine letzte Oper mit dem altgriechischen Thema bleibt weiterhin ungespielt). Diesem Prozeß der wachsenden Konkurrenz ist das 4. Kapitel gewidmet (S. 215 ff.). Wie so viele andere griechische Truppen sucht auch diese Operntruppe mit Karrer im Repertoire den Erfolg im Ausland: 1889/90 Marseille, Triest, Bräila, Galați, Bukarest, Odessa (vgl. nun I. Bogdanović – W. Puchner, *Ελληνικό θέατρο στην Οδησό 1814-1914*, Athen 2013, e-book <http://www.theatre.uoa.gr/ereyna/ekdoseis/parabasis.html>), Konstantinopel, Alexandrien, Kairo, Port-Said usw.; Karrer folgt den eingefahrenen Routen der ambulanten griechischen Truppen der Zeit, die die hellenophonen Diaspora-Kommunitäten im Ostmittelmeer, dem Balkanraum und der Schwarzmeer-Region und ihre Nostalgie nach Vorstellungen aus der Heimat zu ihrem Überleben brauchen (vgl. nun W. Puchner, *Hellenophones Theater im Osmanischen Reich (1600-1923)*, Wien/Berlin 2012, S. 83-159, bes. S. 151-159: «Erfolgsrepertoire und nationalpatriotisches *stage business* der fahrenden Truppen»). Man sammelt auch Geld für die kostspielige Aufführung von *Marathon – Salamis*, doch diese wird charakteristischerweise erst im Jahre 2003 ins Werk gesetzt, aber dann gleich mehrfach. Karrer bemüht sich von seiner Heimatinsel aus, wo er bis zu seinem Tode 1896 zurückgezogen lebt, die Aufführung seiner letzten Oper zustandezubringen, jedoch ohne Erfolg. Das Kapitel schließt mit

«post mortem», seinem Nachruf und dem Nachleben bzw. der griechischen und weltweiten Rezeption seiner Opernwerke; seine griechischen Opern hatten auch im 20. Jh. eine nicht unbedeutende Rezeption im Balkanraum.

Das 5. Kapitel («Tutti», S. 251 ff.) bringt eine Analyse der Opernwerke mit der Liste der *dramatis personae* (und ihrer Stimmkategorie) und einer detaillierten Inhaltsbeschreibung nach Akten, sowie dem Forschungsstand zu Libretto und Partitur, Musikeinflüssen und Vergleichen mit anderen Opern oder Vertonungen desselben Libretto. Darauf geht dann ausführlich und zusammenfassend das letzte Kapitel ein (S. 357 ff.), gegliedert in europäische Einflüsse (Donizetti, Verdi der Früh- und Mittelphase, französische *grand opéra*), Einflüsse der Nationaloper-Bewegung (Karrer als Vorläufer der nationalgriechischen Schule von Manolis Kalomoiris Anfang des 20. Jahrhunderts); Kurzkapitel erhellen nicht realisierte Pläne und unbekanntere Seiten seiner Biographie (z. B. das fehlende politische Engagement im italienischen *risorgimento* und der Rizospasten-Bewegung auf den Ionischen Inseln für die Vereinigung mit Griechenland). Ein umfangreicher Anhang bringt die in theaterwissenschaftlichen Arbeiten übliche Aufführungsliste der Einzelwerke (S. 387 ff., seine Zeit haben eigentlich nur die griechische Opern überlebt: der *Marco Bozzari* mit 45 Vorstellungen bis 1988, die *Kyra-Frosyni* mit 12 Vorstellungen bis 1910, die *Despo* mit 5 bis 2008, und *Marathon-Salamis* wurde erst 2003, 2005 und 2010 in Athen aufgeführt); es folgen die zahlreichen, kapitelweise geordneten Fußnoten (S. 409 ff.) sowie die Bibliographie (S. 450 ff.), unterteilt in Studien und Monographien, Musikalisches Material, phonographische Aufnahmen, Libretti, Vorstellungsprogramme und Theaterzettel, unveröffentlichtes Archivmaterial sowie Literaturwerke, Chroniken und Memoiren. Die hervorragende dokumentierte Arbeit ist von einem Namensindex beschlossen (S. 486 ff.).

Die Monographie von Avra Xepapadakou ist ein ausgesprochener Lesegenuß, unterbrochen von den zahlreichen Illustrationen, gibt ein umfassendes Bild des Musiklebens und der Opernkultur der Zeit, sowohl auf den Ionischen Inseln als auch in Italien zur «Studien»-Zeit des Komponisten in Milano, verfolgt mit breiter Quellenkenntnis seine Versuche, in Athen Fuß zu fassen, und begleitet ihn auf den Tournées nach Frankreich, in die Ägäis, ins Donaudelta, in die Schwarzmeer-Region, an den Bosphorus, ins Ostmittelmeer und an den Unterlauf des Nils. Die Arbeit ist ausgezeichnet belegt und löst eine ganze Reihe von Forschungsfragen, die sowohl die Biographie des Komponisten als auch so manche verschollene Einzelwerke betreffen. Sie ist das Ergebnis langjähriger Recherchen und wird noch lange, als ein Meilenstein der musik- und theaterwissenschaftlichen Forschung um die Anfänge der griechischen Nationaloper und der westlichen Musiktradition in Hellas im Allgemeinen, als Referenzwerk in der einschlägigen Bibliographie zu Musik- und Theatergeschichte Griechenlands zitiert werden.

WALTER PUCHNER

GIORGOS LEOTSAKOS, *Σπύρος Σαμάρας (1861-1917), ο μεγάλος αδικημένος της έντεχνης ελληνικής μουσικής. Δοκιμή βιογραφίας* [Spyros Samaras (1861-1917), der große zu Unrecht Behandelte der griechischen Kunstmusik. Biographischer Versuch], Athen, Bibliothek des Benaki-Museum, 2013 (Μελέτες για την τέχνη 4), S. 998, Abb., ISBN 978-960-476-129-6.

Wie schon dem Titel zu entnehmen ist, geht es um die Wiedergutmachung von historischem Unrecht. Der sehr engagierte Altmeister der Bewegung der wissenschaftlichen

und künstlerischen Aufarbeitung der westlichen Musiktradition in Griechenland, die zugunsten der nach dem 2. Weltkrieg vorherrschenden Mode der *rebetika*-Lieder (die einschlägige Bibliographie zählt über 2000 *items*) und aufgrund des Erlöschens der heptanesischen Musiktradition auf den Ionischen Inseln in ein szientifisches und artistisches Abseits zu geraten Gefahr lief, ist vor allem durch seine 85 Lemmata in den 29 Bänden des *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 2001 (29 Bde.) international bekannt geworden, dem griechischen Publikum geläufig durch seine engagierten Vorträge und Artikel für die Pflege und wissenschaftliche Aufarbeitung der westlichen Musiktradition in Griechenland (in Auswahl: «Οι χαμένες ελληνικές όπερες ή ο αφανισμός του μουσικού μας πολιτισμού» [Die verlorengegangenen griechischen Opern und der Verlust unserer Musikkultur], *Επίλογος* '92, Athen 1992, S. 398-428) und für die Kultivierung der Kunstmusik, in der Griechenland im 20. Jh. bedeutende Namen und Werke aufzuweisen hat («Μια απόκρυφη αλλ' όχι κρυφή Ιστορία της Νεότατης Ελληνικής Μουσικής: δοκιμή συγγραφής του χρονικού της (δυσ)λειτουργίας της» [Eine apokryphe, doch nicht geheime Geschichte der Neuesten Griechischen Musik: Versuch der Nachzeichnung der Chronik ihrer (Dys)Funktion], im Programm des Zyklus griechischer Musik des Megaron Musikis 1993-94, S. 7-24). Diese Bewegung zur Rehabilitierung der hellenischen Kunstmusik, die im Gegensatz zu der anatolisch beeinflussten Liedkultur nicht so viele Anhänger und keine so breitgestreute Popularität besitzt, kann in den letzten Jahrzehnten nicht nur auf eine Reihe von Uraufführungen von Opernwerken von Komponisten von den Ionischen Inseln seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zurückblicken, sondern auch auf eine Reihe von musikwissenschaftlichen Kongressen (von denen einige hier angezeigt werden konnten). Leotsakos hat selbst zur Erforschung vor allem von heptanesischen Opern- und Musikkomponisten und Opernsängern beigetragen (z. B. zu Nikolaos Chalikiopoulos-Mantzaros 1795-1872 in *Μουσικολογία* 5-6, S. 228-291, zu drei Opern von Samaras, deren Orchesterpartitur verloren ist, im Programm zum Festival Griechische Musik des Megaron Musikis 2011, S. 15-53). Vor allem hat er die Memoiren von Pavlos Karrer herausgegeben (*Πάυλος Καρρέρ. Απομνημονεύματα και εργογραφία*, Athen 2003), eine Quelle, die auch erstmals die verlorengegangenen Opern verzeichnet und die Monographie von Avra Xepapadaku erst ermöglicht hat (*Πάυλος Καρρέρ*, Athen 2013).

Der voluminöse Band, der phasenweise in der Auseinandersetzung mit der bestehenden Bibliographie den Stil einer Streitschrift annimmt und in seinem sehr persönlichen Duktus auch manches Anekdotische bringt, ist unglaublich materialreich, denn hier ist das Repertoire aller Opernhäuser, an denen Samaras gearbeitet hat, auch vor seiner Tätigkeit peinlich genau aufgelistet und recherchiert. Dies erschließt sich dem Leser allerdings erst sukzessive. Ähnlich wie bei Karrer stellt auch hier die italienische Karriere (hier dominierend auch die französische) des heptanesischen Komponisten die Leerstelle der Biographie dar, und diese wurde, ähnlich wie im Falle von Xepapadaku aus der italienischen (französischen) Presse der Zeit, also Primärquellen, erarbeitet. Im Vorwort eines fast 40 Seiten umfassenden English summary (S. 809-847 English text edited by Helen Grigorea, «Spyros Samaras (1861-1917). The Great Injustice»), das sich nicht direkt auf den Haupttext bezieht, geht Leotsakos auf seine Motivation für seine 25jährigen Recherchen (die Monographie sollte in einer Erstschrift eigentlich schon 1996 erscheinen) und auf die Gründe, warum die Biographie von Samaras trotzdem nicht lückenlos erhellt werden konnte, ein; dies sei zugleich auch eine Stilprobe für sein persönliches passioniertes Engagement zitiert: «The present monograph, as far as its author is concerned, concluded his twenty five-year research, an attempt to throw new light on the life and creation of Spyridon-Filikos Samaras or Spiro Samara as he was known abroad (Corfu, 17/29 November 1861 – Athens, 25 March/7 April 1917), a

truly great Greek composer, the first to earn abroad international reputation. Two main factors (and a profusion of secondary ones) are responsible for the posthumous oblivion of his creation outside Greece and mystery which, despite our twenty-year research, still covers to a considerable extent, if not his professional, most certainly his private life abroad, over a period of 29 years, from 1882 when he left Athens to study in Paris, to 1911, when he returned to Greece. 1. The fact that he invested too many hopes in his own country, completely unsuspecting of a long-standing cultural and political conspiracy against the propagation of Western art-music in Greece, a conspiracy which veiledly determines the country's musical destinies to the present day. This paradox, to put it mildly, which the present writer was the very first to unmask, will be further discussed. 2. His marriage, on December 28th 1914 to a Greek upper middle-class beauty, 27 years younger, pianist Anna, *née* Antonopoulou (1888-1967). Samaras died childless. His widow, who never married again, outlived him for more than 50 years and proved catastrophic for the posthumous destiny of his work» (S. 809).

Das ist natürlich ungewöhnlich und läßt sich von keinem noch so eifrigen Biographen ersetzen: die biographischen Details könnte man eventuell noch verschmerzen, doch ein «considerable part» seines Werks ist auch verschollen. Damit wird das Werk des Biographen zu einer Art detective story. Dazu kommt noch, daß die Jahrgänge 1880-85 in Archiv der Konservatoriums in Paris verloren sind (Samaras studierte 1882-85 in Paris), das persönliche Tagebuch, das bis 1961 im Besitz seiner Frau gewesen sein dürfte (bei einer Ausstellung auf Korfu zu seinem 100. Geburtstag noch als Exponat zu sehen) ist auf mysteriöse Weise verschwunden und das Samaras-Archiv im Benaki-Museum enthält Material nur aus seinen letzten Lebensjahren, nach seiner Rückkehr 1911 nach Athen; es mag sein, daß diese Materialien (Konzertprogramme, Partituren, Pressekritiken, Korrespondenz, Grammophonaufzeichnungen usw.) noch irgendwo in privaten Händen im Ausland gehortet sind, denn Gerüchte wollten, daß Samaras in Italien oder Frankreich eine langjährige Bindung wenn nicht Heirat gehabt habe, so daß seine Ehefrau letztlich jeden Grund gehabt hätte, dieses Material zu vernichten. Leotsakos hat noch eine junge französische Sopranistin namens Clotilde Samara ausfindig machen können, die um 1904/05 eine Karriere an der Pariser Opéra-Comique machen wollte, doch die Spur hat auch nicht weiter geführt.

Trotz dieser Meisterdetektivverählung mit dem mysteriösen Verschwinden von wichtigen Materialien und ganzen Werken aus eventuell persönlichen Motiven, die den schädlichen Folgen einer konventionellen Ehe entspringen mögen (die schöne Pianistin war 27 Jahre jünger als der Komponist), und der mäanderförmigen Narration von langjährigen Recherchen mit sehr persönlichem Engagement des Biographen, ist diese Monographie hochwillkommen, enthält sie doch neben der Biographie von Samaras als *parergon* eine Reihe von Informationen zum Musikleben in Athen und Korfu. Nach der umfangreichen Einleitung (S. 9-52) mit Erinnerungen an den Gang seiner Forschungen in sieben Stadien, die etwa ein Vierteljahrhundert gedauert haben, der Formulierung der Konspirationstheorie gegen die westliche Musik in Hellas und einem Abriß der Geschichte westlicher Kunstmusik im Land (beginnend mit dem venezianischen Kreta) bringt das 1. Kapitel gleich eine Geschichte der korfiotischen Operntradition vor Samaras (S. 53-126), das 18. Jh. gestützt auf die Repertoirestudien von Platon Mavromustakos (*Parabasis* 1, 1995, 147-191), mit eigenen Kommentaren und Vergleich mit der bisherigen Bibliographie (Sartori, Chytiris), gefolgt vom 19. Jh., gestützt vor allem auf Chytiris mit eigenen Ergänzungen (hier wären allerdings auch meine Repertoirestudien der Operntätigkeit während des englischen Protektorats auf den Ionischen Inseln aufgrund der gedruckten und bibliographierten Libretti wenigstens anzuführen gewesen, vgl. W. Puchner, «Η ιταλική όπερα στα Επτάνησα επί Αγγλοκρατίας (1813-1863). Πρώτες παρατηρήσεις με βάση τα βιβλιογραφημένα λιμπρέτα» [Die italie-

nische Oper auf den Ionischen Inseln zur Zeit der britischen Herrschaft (1813-1863). Erste Kommentierungen aufgrund der bibliographierten Libretti], *Πόρφυρας* 114, 2005, S. 591-624 und die Ergänzungen von Th. Papadopoulos *ibid.* 117, 2005, S. 437 ff.). Das ist eine willkommene Fleißaufgabe, denn Leotsakos ist ein passionierter Anhänger der Detailforschung, er kommentiert, ergänzt, zieht aus dem Material Konsequenzen usw.; bis 1900 sind hier 248 Vorstellungen dokumentiert.

Ähnliches findet man auch in der Folge. Das 2. Kapitel, «Die ersten Jahre» (S. 127-248) beschäftigt sich mit der Familiengeschichte auf Korfu, seine dortige Musikausbildung, die Übersiedlung nach Athen, die Ausbildung im Konservatorium. Allein schon die Familiengeschichte offenbart eine Apotheose der Einzelheiten, und S. 141 weist der Autor seinen Leser an, sich nicht darüber aufzuregen, daß er in keine «leicht lesbare» Biographie geraten sei, sondern eine Narration «romancée». Das hat seine Gründe, denn tatsächlich ist das Buch aufgrund der Anhäufung von Detailangaben, Quellen, Repertoirelisten, Operntiteln, Einzelheiten des Forschungsprozesses usw. phasenweise kaum lesbar, so daß der Leser Zuflucht suchen muß in dem ausführlichen English summary am Bandende, um den Überblick zurückzugewinnen. Der Band hätte ohne weiteres auf die Hälfte verkürzt werden können, ohne substantielle Verluste zu erleiden. Doch ist dies nicht der persönliche Stil des Autors, der in die Details geradezu verliebt ist und jede Kleinigkeit für hochwichtig hält. Die Übersiedlung dürfte 1875, schon nach dem Tod seines Vaters stattgefunden haben, in Athen schreibt er auch seine ersten Musikstücke. Viele Seiten werden auf seinen Lehrer Stancampiano verwendet, um die Art der Musikausbildung von Samaras zu rekonstruieren. Als Fleißaufgabe, um die musikalischen Eindrücke des jungen angehenden Komponisten in der griechischen Hauptstadt der *belle époque* zu dokumentieren, wird nach der Anführung der Theater und ihrem Repertoire, dem Besuch ausländischer Operntruppen usw. gleich auch ein Gesamtrepertoire der italienischen Oper und französische Operette in Athen von 1837-1900 gegeben, gestützt auf die Repertoirearbeiten zur Zeit von Otto I. von K. Georgakaki (*Parabasis* 2, 1998, 143-180), die Vorarbeiten von St. Kourbana («Τα θεατρικά περιοδικά και η μουσική πραγματικότητα στην Αθήνα του 19^{ου} αιώνα» [Die Theaterzeitschriften und die musikalische Wirklichkeit im Athen des 19. Jahrhunderts], *Μουσικός Ελληνομνήμων* 1, 2008, S. 4-13) sowie eigene Recherchen. Hier sind 92 verschiedene Vorstellungen (ohne die Wiederholungen) für die Zeit vor 1874-77 aufgelistet, 54 für 1874, 62 für 1875, 205 für 1876/77. An dieser Stelle wird nun ein Repertoirevergleich mit der französischen Truppe von Eugène Lassale, die 1887/88 Athen bespielte, eingeschoben (nach A. Χερπαδακου, «Bon pour l'Orient I. Ο γαλλικός μελο-δραματικός θίασος Lassalle-Charlet στην Αθήνα (1887-1888)» [Bon pour l'Orient I. Die französische melodramatische Truppe Lassalle-Charlet in Athen (1887-1888)], *Stephanos. Tribut to Walter Puchner*, Athen 2007, S. 929-945, und die Fortsetzung in *Επιστημονική Επιθεώρηση Τεχνών του Θεάματος* 1, Nauplion 2009, S. 245-292). Leotsakos gibt dann noch als weitere Fleißaufgabe eine Repertoireaufstellung des Musiktheaters im Zeitraum 1890/91 nach der Theaterspalte der Zeitung «Ephemeris». Diese Repertoireangaben werden dann ausgewertet nach Komponisten und Werken; an dieser Stelle ist die Biographie von Samaras nur mehr ein Vorwand für weitreichendere Aufgaben, die die Theatergeschichte jedoch unmittelbar interessieren, welche das Musiktheater des 19. Jahrhunderts bisher eher stiefmütterlich behandelt hat.

Mit Kap. 3 beginnen die Schwierigkeiten der detective story; dies indiziert schon der Titel: «Drei entscheidende Jahre und eine mysteriöser Diachronie» (S. 249-284). Die Rede ist vom Pariser Studium 1882-85 des jungen korfiotischen Komponisten am Conservatoire, wo er, wie aus indirekten Quellen zu entnehmen ist, Protektionskind des bekannten Philhellenen Marquis von Saint Hilaire gewesen ist und finanziell von der Prinzessin M. Tru-

betzkoy unterstützt wurde. Hier dürfte er auch einige seiner ersten Auftritte gehabt haben, von den Kompositionen ist nichts erhalten. Es folgt, Kap. 4, der Aufenthalt in Milano, doch zuvor wird eine andere Fleißaufgabe zwischengeschaltet: die Aufführungen griechischer Sänger und Komponisten in der Opernstadt vor dem Eintreffen von Samaras (S. 285-350). Hier geht es vorerst um zwei Sängerpersönlichkeiten, Helena Angrì (vgl. G. A. Kousouris, *Έλενα Άγκρη 1824-1886. Ένας θρύλος του λυρικού θεάτρου*, Athen 1999), deren Karriere mit Auftritten und Rollenrepertoire zwischen Milano, Wien, London, Paris, Madrid, New York, Boston, Mexico City usw. nachgezeichnet wird, und Giannis Apostolu (1860-1905), dessen Karriere eher auf Italien zentriert gewesen ist (in der Wintersaison von 1899/1900, 1900/01, 1901/02 war er jedoch in Odessa, 1903 dann auch Kiev, 1904 dann Ägypten, dazu nun I. Bogdanović – W. Puchner, *Ελληνικό θέατρο στην Οδησό 1814-1914*, Athen 2013 und W. Puchner, *Hellenophones Theater im Osmanischen Reich (1600-1923)*, Wien/Berlin 2012). Es folgen die Komponisten: Mantzaros, I. Livalis, D. Agathidis, P. Karrer. Kap. 5 beschäftigt sich dann mit dem professionellen Umraum von Samaras in Milano (S. 351-388), wo auch seine ersten Opernaufführungen stattgefunden haben: seine Zusammenarbeit mit dem Librettisten Ferdinando Fontana, dem Verlag der Casa Sonzogno, der Entstehung der Aufführung der *Flora mirabilis* (1885), seinen Beziehungen zu Leipzig usw.

Das umfangreiche Kap. 6 bringt (S. 389-577) in der Folge die Aufführungsgeschichte der Opern und Operetten von Samaras in chronologischer Reihenfolge, mit allen Aufführungsdaten bis heute, Kritiken und anderen Augenzeugenberichten. Hier wird nun von der chronologischen Phasenabfolge einer Biographie abgegangen und zur Aufführungsdokumentation übergegangen. Diese Richtungsänderung der biographischen Methodologie dürfte darauf zurückzuführen sein, daß Quellen und Dokumente über seinen Aufenthalte in Mailand und in der Folge wieder Paris (nicht einmal sein Rückübersiedlungsdatum ist hundertprozentig gesichert) überaus spärlich fließen und nur indirekt zu ermitteln sind, da kein Privatarchiv aus dieser Zeit in unsere Tage überkommen ist. Von seinen Opern war *Flora Mirabilis* die erfolgreichste (15 Auff. bis heute, Premiere im Teatro Carcano von Milano 1886, Stadttheater Köln 1887, Argentinien 1888, Korfu und Athen 1889, Konstantinopel 1891, Theater an der Wien 1893 usw.), noch erfolgreicher war allerdings *La Martire* (1894, 25 Auff. bis heute), gefolgt von *Mademoiselle de Belle-Isle* (1905), *Rhea* (1908) und die griechischen Operetten *Krieg im Krieg* (1914), *Die Prinzessin von Sasson* (1915) und *Die kretische Maid* (1915). Der Text der Kritiken im Französischen, Italienischen und Deutschen ist durchwegs ins Griechische übersetzt.

Kap. 7 berichtet dann von zwei quellenkundigen Zwischenaufenthalten des Komponisten in Griechenland (S. 525-577): 1889 aus Anlaß der Aufführung von *Flora Mirabilis* in Korfu und Athen, 1896 zu den ersten Olympischen Spielen, wo er den Text der Olympischen Hymne von Kostis Palamas vertont hat, und ein Besuch in Paris zur Zeit der Affäre Dreyfuß 1998 (Aufführung von *La Martire*, die als zu «naturalistisch» ein Mißerfolg war). Kap. 8 beschäftigt sich mit der Rückkehr von Samaras nach Paris, wo er bis 1911 verbleiben wird (S. 579-601), Kap. 9 mit seiner Rückkehr nach Athen, wo er in Auseinandersetzungen um die Besetzung des Direktorenpostens des Odeon verwickelt war (Kontroverse mit Georgios Nazos), was ihm trotz seiner Beziehungen zur königlichen Familie und Unterstützung aus den Kreisen der *intelligentsia* nicht gelungen ist (S. 603-665). Leotsakos nimmt unverhohlenen Partei für Samaras. Dort lernt der nun schon bejahrte Komponist auch die junge Pianistin kennen, die seine Frau werden sollte. In Athen wurden auch die drei patriotischen Operetten aus der Nachfolgeperiode der Balkankriege aufgeführt. Das Kapitel beschäftigt sich auch mit dem Nachruf nach seinem Tod 1917. Es folgt noch (Kap. 10) ein umfangreicher Epilog (S. 667-692), der sich mit dem unglücklichen Schicksal seines Archivs

auseinandersetzt und an der Witwe Samara kein gutes Haar läßt, der Katalog von Werken und Handschriften in verschiedenen Bibliotheken (S. 693-754) – auch von den Musikdramen fehlen häufig die Orchesterpartituren, die Bibliographie (S. 755-785), geordnet nach allgemeinen Quellen, Zeitungen und Periodika, griechischen Büchern und Studien, fremdsprachige Quellen, Internetadressen. Ein «unvermeidliches» Epimetron geht noch auf die neueste Fachliteratur ein, die erst nach der Vollendung des Manuskripts dem Autor bekannt wurde (S. 787-808); es folgen noch das schon erwähnte ausführliche Summary (S. 809-847), die Diskographie von St. A. Arfanis (S. 849-884) sowie die vom Autor selbst erstellten unglaublich detaillierten Register (S. 885-995): Namen, Begriffe und Institutionen, Titel, Theater und Truppen (auch nach Städten geordnet).

In dem gesamten umfangreichen Band war unglaublicher Fleiß am Werk, Liebe für das Detail, Bereitschaft, auch undankbare Nebenarbeiten durchzuführen, die mit dem Hauptthema nur mehr in lockerem Bezug stehen, Engagement, auch Polemik; der Autor hat keinen Versuch unternommen, seine Subjektivität nach den akademischen Spielregeln der vornehmen Zurückhaltung zu reglementieren und läßt seiner ungezügelten Passioniertheit stellenweise freien Lauf. Trotzdem das Volumen in dieser Form wohl in seiner Gänze unlesbar ist, enthält es überaus wertvolles Material für die Geschichte des Musiktheaters in Griechenland im 19. und frühen 20. Jh.; konnte die Biographie von Samaras, besonders seine langjährigen Auslandsaufenthalte, nicht lückenlos dokumentiert werden, so ist dies nicht seinem Biographen anzulasten, dessen langjährige Forschungsleistung bewunderswert bleibt, sondern der Quellensituation, die von dem unersetzbaren Verlust des Privatarchivs und eines einst existierenden Tagebuches geprägt ist. Der Leser ist nach der notwendigerweise selektiven Lektüre dieses Bandes überzeugt, daß Samaras einer der wichtigsten Komponisten des neueren Griechenlands gewesen ist, mit einer bedeutenden Auslandskarriere an den Knotenpunkten des musiktheatralischen Geschehens in Europa; mit den «Fleißaufgaben» zur Repertoireerstellung von hellenischen Zentren der Opernpflege wie Korfu und Athen hat Leotsakos auch unschätzbare Beiträge zu einer künftig vollständigeren Erfassung des griechischen Musiktheaters geleistet.

WALTER PUCHNER

KATIA SAVRAMI, *Ζουζού Νικολούδη: Χορικά* [Zouzou Nikoloudi: Chorlieder], Athen, Dian-Verlag 2014 (*Τέχνες* 7), S. 210, Abbildungen, Tanzskizzen, ISBN 978-960-7222-59-6.

Katia Savrami ist assistant professor für Tanzkunde (Chorologie) am Department für Theaterstudien der Univ. Patras und hat in der Reihe «*Τέχνες*» des Dian-Verlages bereits einige Studien zur staatlichen griechischen Tanzschule, zu Dora Tsatsou, zu Charis Mantafounis u. a. herausgebracht. Das Tanztheater gehört noch zu den großen Forschungsdesiderata der griechischen Theaterwissenschaft, da es bisher nicht als Selbstverständlichkeit gegolten hat, daß zu einer Systematik der Theaterwissenschaft das Sprechtheater, das Musiktheater, das Körpertheater und das Figurentheater sowie neuerdings die Performance gehören (vgl. W. Puchner, *Μία εισαγωγή στην επιστήμη του θεάτρου* [Eine Einleitung in die Theaterwissenschaft], Athen 2011, S. 59-70), so daß ältere Theaterhistoriker das choreographische Erbe von Isadora Duncan in Griechenland gänzlich außer acht gelassen haben, ein Schicksal, das das Tanztheater z. T. auch mit dem Musiktheater geteilt hat bzw. auch dem Schattentheater.

ter, das von den Theaterhistorikern erst seit einigen Jahrzehnten als auch akademisch beachtenswert angesehen wird (vgl. W. Puchner, *Das neugriechische Schattentheater Karagiozis*, München 1975 und in erweiterter Neufassung Wien 2014). Im Katalog einer Ausstellung, die die Abteilung für Theaterstudien an der Univ. Athen unter der Leitung von E. Fessa-Emmanouil kurz nach dem millenium veranstaltet hat, konnten von einer Gruppe von post-graduate Studenten in einer Feldforschungs-Kampagne in der griechischen Tanzszene nicht weniger als 80 künstlerische Tanzgruppen ausfindig gemacht werden (E. Fessa-Emmanouil (ed.), *Χορός και Θέατρο. Από τη Ντάνκαν στις νέες χορευτικές ομάδες* [Tanz und Theater. Von Duncan zu den neuen Tanzgruppen], Athen 2004], vgl. meine Anzeige in *Parabasis* 6, 2005, S. 394-396). Ein anderes Projekt, dessen sich die Theaterwissenschaft in Athen angenommen hatte, war die Aufarbeitung und vollständige Präsentation des Archivs von Rallou Manou, das Chrysothemis Stamatopoulou-Vasilakou ebenfalls mit einer Gruppe von post-graduate Studenten in jahrelanger Arbeit ins Werk gesetzt hat (*Αρχείο Παλλούς Μάνου. Η ζωή και το έργο της* [Das Archiv von Rallou Manou. Ihr Leben und ihr Werk], Athen 2005 mit zahlreichen Abb.). Insofern ist es ganz besonders zu begrüßen, daß sich nun eine ausgebildete Tanzwissenschaftlerin einer systematischen Aufarbeitung von Archiven anderer Persönlichkeiten der griechischen Kunstszene im 20. Jahrhundert annimmt.

Die Entwicklung des Kunsttanzes war in vieler Hinsicht an den Fortgang der Vorstellungen von Werken des altgriechischen Repertoires, Tragödie und vor allem auch aristophanische Komödie gebunden, ein Aktivitätszweig, der mit den Delphischen Festspielen von Eva Palmer und Angelos Sikelianos einen nachhaltigen Impuls empfangen und dann zu den Festspielen von Epidaurus geführt hat. Das antike Drama in den Aufführungen des 20. Jahrhunderts hat eine ganze Reihe von Problemen zu lösen: die Übersetzungsfrage, die Verbesserung der optischen Sichtverhältnisse durch Abendvorstellungen mit künstlicher Beleuchtung, Maske und Deklamation, und vor allem die Intonierung der Chorlieder und die Kinetik des Chors. Haben sich beim Schauspielstil der Protagonisten mehr oder weniger realistische bzw. ritualistische oder folkloristische Vorbilder durchgesetzt, so blieb der Chor und seine Lieder weitgehend ein Problem, das sich durch archäologische oder philologische Studien nicht lösen ließ. Was auf den Vasenbildern zu sehen ist (vgl. die Studien von Oliver Taplin und Savas Gogos), ist nur unter großen Vorbehalten auf die antiken Aufführungen anzuwenden, und da beschränkt auf einige Einzelbeispiele, die Tanzfiguren betreffen meist Ritualtänze oder das, was man heute Gesellschaftstänze nennen würde (Rundreigen usw.). Der theatralische Chor aber bewegt sich in Gestaltungsformen des Kunsttanzes, die jährlich in monatelangen Proben von einem *chorodidaskalos* den Bürgern der Stadt Athen eingelernt und eingedrillt wurden und demnach bei jeder Aufführung eine gewisse Originalität zu beanspruchen hatten; die Tanzfiguren des Chors waren schließlich eines der Kriterien der Preisverleihung.

Aus dieser Problemstellung, die bei den Festspielen in Epidaurus und später auch anderswo eine jährlich sich wiederholende praktische Lösung erforderte, sind eine Reihe von griechischen Choreographinnen und Choreographen hervorgegangen, die sich dieses schwierigen Problems angenommen haben, da es keine zuverlässigen Vorbilder zu geben scheint. Vielleicht ist es kein Zufall, daß ab der Spätantike und bis ins 19. Jahrhundert die Chorlieder überhaupt weggelassen wurden, da diese ohne Zweifel den schwierigsten Teil jeder Aufführung darstellten. An dieser Problemstellung ist auch Zouzou (Kalliopi) Nikoloudi (1917-2004) großgeworden; ihre Tanzgruppe «Chorika» existierte von 1966 bis 2003, genauer gesagt von 1966-1975, wo ihr Betrieb aus Finanzierungsgründen eingestellt werden mußte, 1988-90 wurde die Tätigkeit vorläufig wieder aufgenommen, die am besten dokumentierbare Periode ist jedoch von 1995 bis 2003. Nach ihrem Ableben ist ein Widmungs-

band erschienen; seither ist es still um sie geworden. Ihr nicht katalogisiertes Archiv befindet sich im Benaki-Museum in Athen.

Mit diesen Informationen und Problemstellungen im Hinterkopf beginnt man die Lektüre des Hauptteils, der in zwei Abschnitte untergeteilt ist: im ersten wird ihr Ausbildungsweg und der Einfluß von choreographischen Persönlichkeiten und Stilrichtungen skizziert sowie ihre Auffassungen bezüglich der Chorhandhabung in Aufführungen der antiken Tragödie; der zweite Teil befaßt sich dann mit den dokumentierbaren Abschnitten und Produktionen der Tanzgruppe «Chorika», und zwar im Abschnitt von 1966-75 und 1995-2003. Allein aus dieser zwanzigjährigen Pause ist die wenig freundliche Haltung des Staates gegenüber der Tanzkunst abzulesen. An Vorarbeiten zu Nikoloudi gab es bisher nur einer Dissertation der Univ. Surrey, von Steriani Tsintziloni, *Zouzou Nikoloudi: A Greek Choreographer. Her Artistic Vision and Contribution to the Greek Dance Theatre* 1997 und einen Widmungsband *Ζουζού Νικολοπούδη / Zouzou Nikoloudi, 1917-2004*, Athen 2005. Alle anderen Informationen wurden direkt aus ihrem Archiv entnommen bzw. aus der internationalen Bibliographie zum Tanztheater im 20. Jahrhundert, wo vor allem der Ausdruckstanz und die rhythmische Gymnastik wegweisende Impulse für das Theater der Moderne abgegeben haben.

Unter den ersten Einflüssen dominiert die Gestalt von Koula Pratsika, die bei Jacques Dalcroze in Hellerau und Christine Bear in Laxenburg bei Wien studiert hatte, und deren Schule der Eurhythmik verpflichtet war, und für die Chorgestaltung von Eva Palmer bei den Delphischen Festspielen entscheidenden Einfluß hatte («Licht – Rhythmus – Vergeistigung»). Aus einer deutsch-italienischen Familie (Fix, Scassi) mit westlichen Bildungsvorbildern und klassischer Musikkultur stammend (der Vater über 20 Jahre in Paris) besucht sie, bereits verheiratet und Mutter von vier Kindern, um 1951 ein Tanzseminar von Mary Wigman, Rosalia Chládek, Harald Kreutzberg, Anna Soclow und Kurt Jooss in Zürich, wo sie in die Geheimnisse des Ausdruckstanzes und des deutschen Expressionismus initiiert wird, der bekanntlich auf weitreichenden Maximen um die Existenz eines Universalrhythmus fußt. Damit beschäftigt sich dann ein separater Abschnitt des ersten Teils (S. 27 ff.) (M. Graham, Dalcroze, R. Laban, K. Joos, H. Kreutzberg, R. Chládek), der eine konzise Retrospektive der Tanzentwicklungen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhundert bringt. 1959-65 lehrt Nikoudi in der Tanzschule von Koula Pratsika und realisiert ihre ersten Choreographien für die Aufführungen des antiken Repertoires für Karolos Koun und Takis Mouzenidis, aber auch in Amerika. 1966 dann wird die Tanzgruppe «Chorika» gegründet. Zusammen mit dem Komponisten Nikiforos Rotas stellt sie ein Forschungsprogramm «Practice as Research» für die Aufführung der Chorpartien der antiken Vorstellungen auf die Beine, das auf dem Triptychon «Wort – Musik – Bewegung» aufbaut und in ein eigenes pädagogisches Programm integriert wird. Dieses Programm wird im Detail vorgestellt (S. 50 ff.). Durch ihre Zusammenarbeit mit Dalcroze, Carl Orff, Koula Pratsika und Chládek ist Nikoloudi eingeweiht in die Theorien der kinästhetischen Einfühlung, wo die Körperrhythmen (Herzschlag, Atem, Bewegung, Wort, Schritt) mit den Naturrhythmen (Tag-Nacht, Ebbe-Flut) in Einklang gebracht werden sollen; der Tanz wird zur «Fleischwerdung» der Musik, die Somatik der Tänzer zum optischen Instrument des musikalischen Ausdrucks, Bewegung zur Raummusik. Diese synästhetischen Theorien um die Harmonie der Rhythmen entspricht in vielem dem Begriff der Musik bei Plato und den antiken Dichtern (Thrasylbulos Georgiades, Musik und Rhythmus bei den Griechen, Hamburg 1958). Nikoloudi's Ausbildungssystem der Körperbewegung in den Chorliedern ist jedoch auf die westliche Musiktradition aufgebaut.

Der zweite Teil der Monographie stellt die einzelnen Produktionen der Choreographien für die Chorlieder in bestimmten Vorstellungen antiker Dramatik vor (69 ff.), wo die Mitglieder des Chors dazu angehalten sind, Dichtungswort, Gesang und Musik sowie Tanz und Körperbewegung einheitlich aufeinander abgestimmt in synchroner und synästheti-

scher Weise zur Darstellung zu bringen. Dies geschah z. B. bei der bekannten Vorstellung der *Vögel* von Koun 1962. Bezüglich der Deklamation gebraucht Nikoloudi im allgemeinen eine Version des Sprechchors, allerdings mit unterschiedlicher Zielsetzung wie Rontiris: für sie war die kollektive Deklamation bzw. der unisono-Gesang nur ein Instrumentarium zur Erreichung der somatischen Einfühlung in Wortsinn und Musik; die Intonierung wurde mit technischen Mitteln reproduziert, lebendige Musiker und live music wurden nicht verwendet. Im Zeitraum von 1975 bis 1988 und 1990-95 konnte die Tanzgruppe «Chorika» aus ökonomischen Gründen nicht eine einzige Neuproduktion verzeichnen; von 1995 bis 2003 wurde sie vom Kultusministerium finanziert. In der Folge wird dann die Methodologie der Einzelproduktionen analysiert (S. 86 ff.): *Agamemnon* (1968 Musik Nik. Rotas, 1988), «Gestalten aus der Oresteia» (Μορφές από την Ορέστεια, 1968, 1988), *Eumeniden* (1967, 1988), *Bacchen* (1968, 1988), *Vögel* (Koun 1960 und öfters), und zwar nach dem Aussehen des Schauspieler-Tänzers (Geschlecht, Maske, Kostüm), nach Requisitengebrauch, Bühnenbild und Beleuchtung, nach den Modalitäten der Kinetik (Bewegungen, Posen), nach der Musik und ihrer optischen Umsetzung durch die Körperbewegung; die Ergebnisse dieser Analysen werden dann synoptisch zusammengefaßt (S. 114 ff.).

Doch noch folgt fast die Hälfte des schlanken Bandes: ein Abschnitt «Statt eines Epilogs» (S. 119 ff.), die Photographien von den Aufführungen (122 ff.), die unbedingt notwendig sind, um sich eine Vorstellung von der Magie der choreographischen Eingebungen und dem eben Analysierten zu machen, die Bibliographie (S. 139 ff.), gegliedert nach Archiven, griechischsprachiger Sekundärliteratur und fremdsprachiger (nicht alle bibliographischen Abbreviationen in den Fußnoten sind hier *in extenso* angeführt), und ein Annex bringt folgendes: 1) die Ergographie der Tanzgruppe «Chorika» nach Perioden: 1966-1975 Produktionen, Vorstellungen, Tournées, Zusammensetzung der Truppe, 1988-89 und 1995-2003: Mitglieder, Tournées, Vorstellungen (S. 153 ff.), 2) choreographische Partituren in Bezug zu Wort und Musik für *Agamemnon* und *Bacchen* (S. 160 ff.), die einen Einblick in die Arbeitsweise von Nikoloudi geben, 3) rhythmische Schematisierungen aufgrund der antiken Versformen (S. 178 f.), 4) Kritiken aus der griechischen und internationalen Presse (S. 180 ff.), 5) ein Brief von Mary Wigman an Zouzou Nikoloudi (1956), 6) übrige Korrespondenz, 7) Bilder und Kritiken von Tanzaufführungen von Zouzou Gazi (Nikoloudi) zu Liedern von Schubert und Schumann (1955) im Rex-Theater in Athen.

Es handelt sich um eine wissenschaftlich ausgezeichnet dokumentierte und mit reichhaltiger Bibliographie versehene Monographie zu einem noch nicht aufgearbeiteten Kapitel der neugriechischen Tanzgeschichte und Theaterwissenschaft, denn das Problem des Chores ist bei allen Antikenaufführungen die heikelste Frage und Zouzou Nikoloudi hatte sich gerade auf dieses Problem konzentriert. Somit ist es kein Wunder, daß ihre Mitarbeit bei zentralen Vorstellungen des Antikenrepertoires auf den Bühnen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts anzutreffen ist. In ihren Ausbildungsmethoden ebenso wie in ihren Choreographien spiegelt sich die internationale Entwicklung des Ausdruckstanzes nach dem Zweiten Weltkrieg wider; ihre Choreographien bilden einen entscheidenden Beitrag für den legendären Erfolg von Vorstellungen, wie etwa die *Vögel* von Koun, die auf dem halben Globus zu sehen waren. Die Geschichte ihrer eigenen Tanzgruppe «Chorika» liest sich wie ein Requiem der griechischen Bildungs- und Kulturpolitik. Mit dieser Initiative einer ausgebildeten Tanzwissenschaftlerin darf man hoffen, daß der Prozeß der Aufarbeitung der neugriechischen Tanzgeschichte dynamisch weitergeführt wird; denn ohne diese ist jede neugriechische Theatergeschichte unvollständig.

VIKY MANTELI, *To motíβο της εισβολής στο θέατρο της Λούλας Αναγνωστάκη* [Das Motiv des Eindringlings im Theater von Loula Anagnostaki], Athen, Pedio 2014, S. 223, 52 Abb., ISBN 978-960-546-203-1.

Der Titel des Buches von Viky Manteli, Doktorantin der Abteilung für Theaterstudien der Univ. Athen (mit einer Dissertation über die neugriechischen Übersetzungen der *Acharnai* von Aristophanes), wurde sinngemäß wiedergegeben, denn εισβολή bedeutet an sich Invasion, gewaltsames Eindringen, während es eigentlich um Personen bzw. personifizierte Kräfte und Ereignisse geht. Der Titel des Buches von Samar Attar, der die Methodologie dieser kleinen Monographie in vielem verpflichtet ist, lautet *The intruder in modern drama*, Frankfurt/M. etc. 1981. Tatsächlich ist die moderne Dramatik voll von solchen Eindringlingen, deren Gewaltigkeit entweder kaschiert und nur in einer bedrohlichen Atmosphäre zu spüren ist bzw. in der sukzessiven «Eroberung» des Raumes, oder auch ohne das Versteckspiel kultivierter Umgangsformen als brutale Invasion ohne ablenkende Täuschungsmanöver. Das geht von Dürrenmatt und Brecht, Edward Bond und James Arden, Harold Pinter und Sam Shepard quer durch die Dramatik der letzten Jahrzehnte praktisch zurück bis zur klassischen Avant-Garde. Unter den griechischen Beispielen wäre neben Loula Anagnostaki doch auch das klassische Beispiel von Stratis Karras zu erwähnen gewesen, wo man in den *Ringern* (Παλαιστές) geradezu vorlesungsreif den Prozeß des Eindringens ins Haus der alten Damen durch die ungeschickten Schausteller, Gewichtheber, Eisenfresser und Ringkämpfer vorexerziert bekommt: zuerst kommt einer, dann sind es zwei, dann kommt noch einer und zum Schluß sind es, in einer ionesco-artigen Vervielfältigung, vier, mehr als die beharrten Hausfrauen selbst (vgl. auch W. Puchner, «Το γελίοιο και το εφιαλτικό στο σκηνικό κόσμο του Στρατή Καρρά», *Διάλογοι και διαλογισμοί*, Athen 2000, S. 313-324, und G. Pezopoulou, *Στρατής Καρράς. Παρουσίαση του συγγραφέα και του έργου του*, Athen 1996).

Die Eindringlinge, Ereignisse, Personen, Geräusche, Lärm u. a. akustische Zeugen von Gewaltakten und Katastrophen, die in der bedrohlichen und gefährvollen Atmosphäre der in Innenräume Eingeschlossenen multiplikative Ausmaße annehmen, sind eines der Grundmotive der dramatischen Produktion von Loula Anagnostaki, die fast vierzig Jahre umfaßt: 1965 die drei Einakter der *Stadt*, und 2003 das Emigrantendrama *Ihr, die ihr mich hört*, das in Berlin nach dem Fall der Mauer spielt. In psychoanalytischer Auslegung ist der Eindringling der «Anderer» in seiner feindlichen und bedrohlichen Gestalt, der freilich in uns selbst wohnt. Die gesamte Monographie, die vorwiegend aus Einzelanalysen der Dramen besteht, befindet sich in einem ständigen Dialog mit meiner Arbeit zu Loula Anagnostaki, die den Fragen der fragmentarischen Identität der Hauptpersonen gewidmet war (W. Puchner, «Οι ραγιόμενοι καθρέφτες της ταυτότητας: ο σκηνικός πληθυσμός στα θεατρικά έργα της Λούλας Αναγνωστάκη» [Die zersprungenen Spiegel der Identität: das szenische Personal der Theaterwerke von Loula Anagnostaki], *Ο μίτος της Αριάδνης*, Athen 2001, S. 394-445). Schon dort ist die Feststellung getroffen, daß viele Werke der Autorin immer wieder die gleiche Situation bringen: einen geschlossenen Raum mit isolierten Personen in einer Situation der Ungewißheit, während von draußen Geräusche hereindringen, die auf die Psyche der freiwillig Eingeschlossenen unheilverheißend wirken, was sich letztendlich als Wirklichkeit herausstellen wird, vergrößert durch das Vorgefühl der Katastrophe, was dramaturgisch spannungsstimulierend wirkt; dabei bekommt die Tür im kafkaesken Sinn als Passagerahmen eine zusätzliche Schwellensymbolik, denn durch sie werden die Ereignisse oder Menschen, die die Katastrophe bringen, eintreten.

Nach einer einleitenden Notiz von Sissy Papatthanasίου (S. 13 ff.) und dem Prolog der Autorin («Verständigung suchend: die dramatischen Personen von Loula Anagnostaki», S. 17 ff.) folgt die kurze Einleitung («Das Motiv des Eindringens und der dramatische Charakter des Eindringlings im Theaterwerk von Loula Anagnostaki: methodologischer Ansatz

und pragmatologische Instrumente», S. 21 ff.), wo auch das Widmungsheft für die Autorin des Periodikums *Theatographies* 16, 2011 mit seinen Beiträgen erwähnt ist. Die Fußnoten sind als Endnoten am Bandende zu suchen. Sodann folgen die Einzelanalysen in chronologischer Reihenfolge. Diese Abschnitte sind angenehm zu lesen, weil neben den Analysen auch ausreichende Textbeispiele beigelegt werden, die einen guten Eindruck von der fragmentarischen Dialoggestaltung mit der immer gefährdeten Verständigung geben (selbst die monologischen Partien sind von Identitätsbrüchen durchzogen, was nicht nur Anforderungen an den Leser stellt, das puzzle der Bruchstücke zu verbinden, ohne daß letztlich aus der collage ein erkennbares Bild entsteht, sondern auch für die Schauspieler und das Publikum, das keine Zeit zum Nachdenken und nicht die Möglichkeit des Zurückblätterns hat).

Am Anfang stehen die drei Einakter der *Stadt* (1965): *Die Übernachtung* (Η διαφυγή, S. 29 ff.), *Die Stadt* (Η πόλη, S. 34 ff.) und *Die Parade* (Η παρέλαση, S. 44 ff.), die den größten Erfolg gehabt haben und die Autorin über Nacht bekannt gemacht haben. Diese Einzelanalysen sind nicht nur von Dialogpartien begleitet, sondern auch von Photographien der Erstaufführungen bzw. von neueren Einspielungen. Dann folgen «schwierigere» Werke, die bei Kritik und Publikum weniger Anklang gefunden haben: *Die Versammlung* (1967, Η συνασπιστική, S. 52 ff.), was vielfach auf die Zustände während der Junta-Zeit zurückgeführt wurde, *Antonio oder Die Nachricht* (1972, Αντόνιο ή Το μήνυμα, S. 63 ff.), *Der Sieg* (1978, Η νίκη, S. 73 ff.) mit dem Emigrationsmotiv, wo es wiederum zu verständlichen Dialogen kommt, *Das Magnetophonband* (1982/83, Η κασέτα, S. 86 ff.) über das Papsttattat eines türkischen Terroristen, *Das Echo der Waffe* (1987, Ο ήχος του όπλου, S. 97 ff.), *Diamanten und Blues* (um 1990, Διαμάντα και μπλουζ, S. 110 ff.), *Die Reise weit weg* (1995/6, Το ταξίδι μακριά, S. 118 ff.), *Der Himmel ganz rot* (1998/9, Ο ουρανός κατακόκκινος, S. 126 ff.), der autobiographische Monolog einer Alkoholikerin, *Ihr, die mich hört* (2003, Σ' εσάς που με ακούτε, S. 134 ff.), die einzige umfangreichere Analyse.

Der schlanke Band endet mit der etwas ausführlicheren Zusammenfassung (S. 155 ff.), wo die Einzelwerke mit Kurzcharakteristik noch einmal vorbeiziehen, eine Aufführungsliste von professionellen Vorstellungen der Dramatik von Loula Anagnostaki (S. 169 ff.), der Liste der Abbildungen (S. 185 ff.), den Fußnoten (S. 191 ff.), der Bibliographie (S. 207 ff. auch mit Theaterkritiken der Aufführungen) und einem kurzen Begriffsregister (S. 221 ff.). Ein English summary vermißt man, obwohl Vicky Manteli eigentlich Englische Philologie studiert hat. Die Monographie hat einen logischen Aufbau, ist ausreichend dokumentiert und aufgrund der vielen Textbeispiele und Aufführungsphotos auch angenehm zu lesen. Das Thema des Eindringlings bzw. Eindringens ist gut gewählt und bildet tatsächlich so etwas wie einen roten Faden in Loula Anagnostaki's ungewöhnlichem Dramenwerk, das unter den griechischen Theaterautoren der ersten Nachkriegsgeneration als eher schwierig gilt, obwohl der Anfangerfolg der drei Einakter der «Stadt» und die Vorstellungen im Kunsttheater von Karolos Koun, der einen Großteil ihres Gesamtwerkes auf die Bühne gebracht hat, die Rezeption zweifellos begünstigt haben. Wie der Widmungsband der Zeitschrift *Theatographies* (16, 2011) zeigt, ergeben sich immer wieder neue Aspekte der Interpretierbarkeit ihres Dramenwerkes: so beschäftigt sich Dimitris Tsatsoulis mit den offenen Wahrscheinlichkeiten, den logischen Brüchen und den Alternativwelten in der Dramatik von Loula Anagnostaki (S. 57-78), Mary Bairaktari mit ihrem letzten Werk und der Rolle der Geräusche und des Demonstrationslärms von außen (S. 50-56) und die Autorin selbst mit demselben Werk, wo die Tatsachen, auf die sich das Stück stützt, untersucht werden (S. 85-93). Der lange Zeitraum ihres dramatischen Schaffens (1965-2003) läßt ebenfalls gewisse Brüche erkennen, die für ihren Dialogstil so charakteristisch sind.

PLATON MAVROMOUSTAKOS (ed.), *Δημοτικό Θέατρο Πειραιά* [Das Munizipaltheater von Piräus], Athen, Benaki-Museum 2013, S. 173 (4°), zahlreiche farbige Abb., ISBN 978-960-476-137-1.

Das lange Jahre geschlossene, von den Erdbeben von 1981 und 1999 stark mitgenommene, neoklassizistische Theatergebäude der Hafenstadt Piräus, vom Architekten Ioannis Lazarimos gegen Ende des 19. Jahrhunderts gefertigt, das in den Jahren 2006-2012 jedoch grundlegend renoviert worden ist und dessen Geschichte erst kürzlich in einem eigenen Bildband vorgestellt werden konnte (Katerina Brentanou – Nikos Axarlis (eds.), *Η ιστορία του Δημοτικού Θεάτρου Πειραιά από τον 19ο στον 21ο αιώνα*, Piräus, Neos Kyklos 2013, vgl. die Besprechung in *Parabasis* 12/1, 2014, S. 155 ff.), steht nicht mehr funktionslos in der Mitte der Stadt, sondern ist seit einigen Monaten bespielt. Über die Frühgeschichte dieser einst wichtigen Theaterinstitution gibt die Dissertation von Aikaterini Brentanou Auskunft (*Η θεατρική ζωή του Πειραιά (από την πρώτη παράσταση έως το 1922* [Das Theaterleben von Piräus (von der ersten Vorstellung bis 1922)], Diss. Athen 2010), die Fortsetzung in der Zwischenkriegszeit gibt Angeliki Konstantinou (in dem erwähnten Band S. 96 ff.), die Nachkriegszeit bis 1967 behandelt Polymnia Theodoraki (118 ff.) und den Rest der Geschichte bis zur Schließung erzählt Nikos Axarlis (149 ff.).

Zum Anlaß der Einweihung des Gebäudes und unter Finanzierung der Akteur-Gruppe hat das Benaki-Museum eine Dokumentation der Restaurierungsphase herausgegeben, die sehens- und lesenswert ist. Die dramatische Geschichte dieses Theaters wird hier nicht noch einmal nacherzählt, sondern Platon Mavromoustakos («Από το όραμα στην πραγματικότητα» [Von der Vision zur Verwirklichung], S. 13 ff.) versucht in seinem einleitenden Artikel, das Gebäude in eine Typologie der repräsentativen urbanen Theaterarchitektur Griechenlands zur damaligen Zeit (Patras, Hermoupolis usw.) einzureihen (vgl. die umfassende Monographie von Eleni Fessa-Emmanouil, *Η αρχιτεκτονική του Νεοελληνικού Θεάτρου 1820-1940* [Die Architektur des neugriechischen Theaters 1720-1940], 2 Bde., Athen 1994) und mit den zentraleuropäischen Vorbildern in Beziehung zu setzen. Diese Typologie wird von Nikos Petropoulos, «Μορφή του θεάτρου και αρχιτεκτονικά πρότυπα» («Die Form des Theaters und architektonische Vorbilder», S. 23 ff.) in anderer Form fortgesetzt, der mit dem Großen Schauspielhaus in Berlin von Schinkel vergleicht (Lazarimos hatte in Paris und Berlin studiert) sowie mit dem Stadttheater von Bern; an der Bausubstanz sind früh schon bedeutende Änderungen vorgenommen worden, so daß man für die Rekonstruktion der anfänglichen Form nur auf Skizzen angewiesen ist. Bereits bis zu diesem Abschnitt wird der Leser die in ihrer Ästhetik beeindruckenden Photographien des restaurierten Zuschauerraums estimiert haben. Es folgen Beiträge, die vorwiegend architektonischer und restaurationsarchäologischer Natur sind: Nikos Charkiolakis zu den Studien und Arbeiten 1895-2012 (S. 29 ff.), mit den archäologischen Ausgraben im Theaterbereich, Giorgos Chorozoglou zur architektonischen Studie für die Restaurationsarbeiten (S. 35 ff.), Areti Zournatzi und Giorgos Laskaris zur Geschichte der Restaurationsarbeiten (S. 41 ff.), Manos Stefanidis steuert einen Artikel bei mit dem Titel «Erinnerungen eines Zuschauers» (S. 49 ff.) und Katina Brentanou gibt einen Abriß aus der Frühgeschichte des Theaters (S. 55 ff.).

Hierauf folgt der Bildteil mit den Abschnitten: Eingang (S. 65 ff., auch mit historischen Photographien), Eingangshalle (S. 73 ff.) mit der großen Marmortreppe zum grand foyer im zweiten Stock (auch mit Photographien der Restaurationsarbeiten an der Ornamentik), der hufeisenförmige Zuschauerraum französischen Typs (S. 89 ff.) mit Sitzreihen, Logen, Stuckwerk, Ornamentik, die Bühne (113 ff.) mit der technischen Ausstattung und dem Schnürbo-

den, die Treppe zum grand foyer (143 ff.), der Ausgang (165 ff.). Der Band endet mit einem Bildnachweis und der Namensliste der an den Restaurationsarbeiten Beteiligten. Alles in allem ein Schau- und Prachtband mit Abbildungen von hochwertiger ästhetischer Qualität, die den desolaten Anfangszustand dokumentieren, die Entwicklung der Restaurationsarbeiten und zum Schluß das zufriedenstellende Ergebnis. Die Dokumentation einer erfolgreichen Restaurierung, die zwar die vielen Eingriffe und Vereinfachungen im Laufe des für die Stadt Piräus dramatisch verlaufenden 20. Jahrhunderts nicht rückgängig machen kann, aber ein für das Urbanzentrum am Saronischen Golf einmaliges Architekturdenkmal seiner eigentlichen Funktionsweise als repräsentativem Ort von Theateraufführungen wieder überantworten kann. Damit ist ein desideratum der Hafenbewohner von über 30 Jahren seiner Verwirklichung zugeführt und Piräus verfügt über eines der schönsten Theatergebäude des Landes, das sich durchaus mit dem Gebäude des griechischen Nationaltheaters messen kann.

WALTER PUCHNER

APHRODITE SIVETIDOU, *Το σύγχρονο δράμα: ο λόγος της σιωπής* [Das heutige Drama: das Wort des Schweigens], Thessaloniki, University Studio Press 2013, S. 249, ISBN 089-960-12-2152-6.

Die Verfasserin ist emer. Prof. an der Abteilung für französische Sprache und Kultur der Universität Thessaloniki und hat sich in einer Reihe von Studien und Monographien mit dem französischen und griechischen Theater auseinandergesetzt, wobei sowohl der Dramentext wie die Theateraufführung berücksichtigt werden. Auch dieser Band, der vor allem auf die französische Sekundärliteratur zurückgreift und Theaterentwicklungen in Paris und Thessaloniki/Athen verfolgt, geht von konkreten Bühnenergebnissen aus und erweitert dann die jeweilige Problemstellung in konzentrischen Ringen in allgemeinere Entwicklungen, denn auch das griechische Theater hat an dem internationalen Theatergeschehen seinen Anteil, wenn es auch einen guten Teil seiner Eigenständigkeit weiterbehält; dies betrifft vor allem das «optische» Theater der *performances*, die vom Wort überhaupt keinen Gebrauch mehr machen oder es nur als akustisches Material ohne Sinnbeilegung betrachten, denn auch die neuesten Entwicklungen zeigen, daß es eher logozentrisch bleibt, auf Rede und Dialog basiert, was mit der blühenden mediterranen Oralität im Alltagsleben in Zusammenhang gebracht werden kann. Diese Eigentümlichkeit trifft nun mit einer internationalen Entwicklung zusammen, die sich sowohl im anglophonen wie auch im frankophonen Theater abzeichnet (Sabas Patsalidis – Elizabeth Sakellariou (eds.), «The Text Strikes Back: The Dynamics of Performativity», *Γραμμα/Γράμμα, Journal of Theory and Criticism / Περιοδικό Θεωρίας και Κριτικής* 17 [Aristotle University of Thessaloniki] 2009 und meine Besprechung in *Parabasis* 12/2, 2014, S. 354-360). Eine solche Bewegung ist auch schon vor der *millennium*-Wende in Deutschland lokalisierbar (Marvin Carlson, *Theatre is more beautiful than war. German Stage Directing in the Late Twentieth Century*, Iowa City, University of Iowa Press 2009, Einleitung, vgl. meine Besprechung in *Parabasis* 11, 2013, S. 352- 355), wobei Peter Stein das Regie-Theater schon vor Jahren totgesagt hat. Die neue Bewegung der Theaterschriftsteller («Dramatiker» ist eigentlich oft nicht mehr zutreffend, da diese Sprechtexte mit konventionellen Charakteristika des Dramas nur mehr wenig zu tun haben) richtet sich auch explizit gegen die interpretative Tyrannei der Regisseure und ihre eigen- und mutwilli-

gen Eingriffe in die Verbalvorlage, wobei die Autoren häufig selbst die Regiearbeit übernehmen oder die monologhaften Texte auch selbst sprechen. Damit ist eine Umpolung von extrem und ausschließlich optischem Theater wie die *performances* von Bob Wilson zu einem extrem und ausschließlich akustischen Theater wie die Sprechstücke von Peter Handke gegeben. Die Verbaltexte haben dabei mit konventioneller Rede als Bedeutungsübermittlung wenig zu tun: es geht mehr um Andeutungen, Brüche, Inkonsequentes, Assoziatives, Autobiographisches, Fragmentarisches, Emotionen, Ausbrüche, das «Schweigen» des Buchtitels ist eher ein Verschweigen des Eigentlichen, das nicht sagbar oder auch nicht bewußtgemacht ist; diese neue «untheatralische» Theatersprache ist unkoordiniertes Innenprotokoll ohne Montage und Logik, eine brüchige Sequenz von Gedanken und Gefühlen, Eingeständnissen und Einsichten, meist von Alltagsmenschen, ohne jegliche Theaterhaftigkeit und Rollenspiel. Damit sind eine ganze Reihe von konventionellen Bestandteilen der Theatertheorie wie Kommunikation, Handlung, Definition von Raum und Zeit, Rollen- und Charakterdarstellung, Mimesis, psychologische Identifikation, Spannungskurven usw. zu modifizieren. Die Absenz von eigentlicher Handlung und eigentlichem Dialog in diesen Sprechtexten führt auch zu einer hybriden Durchmischung der Literaturgattungen, wie dies schon bei der klassischen Avant-Garde zu beobachten war; in zunehmendem Ausmaß werden auch undramatische Texte aufgeführt wie Romanbearbeitungen, Gedichtzyklen, ja sogar Essays.

Schon in den Prolegomena (S. 13 ff.) kommt die Rede immer wieder auf die *Publikumsbeschimpfung* von Handke, von den griechischen Autoren auf Dimitris Dimitriadis. Reden als Handlung wird interessanterweise nicht mit der Sprechakt-Theorie von Austin und Searle in Zusammenhang gebracht, wie dies in der *critical theory* üblich ist; die französische Dramentheorie hat ihre eigene Bibliographie. Die Introversion dieses Innen-Theaters ist nicht mehr auf Dialog oder Verständigung ausgerichtet, erzählt keine «Geschichte» mit personifizierten Akteuren, ist aber in einem anderen Sinne «episch», indem vorwiegend monologhafte Psychoprotokolle und unkoordinierte Bewußtseinsströme in traumhaften Assoziationsfolgen und poetischer Sprachgebung vorgestellt werden, die auch keine Form der klassischen Identifikation mehr erlauben, sondern nur eine Art sympathetisches Zuhören.

Das Buch ist interessant und flüssig zu lesen, gleicht zuweilen jedoch einer Aneinanderreihung und Kommentierung von Textpassagen aus verschiedenen französischen Theater- und Dramentheoretikern und Autoren, doch sind diese Zitate meist gut gewählt und erhalten die Spannung aufrecht. Ausgangspunkt der Reflexionen sind oft konkrete Aufführungen, so z. B. im ersten Kapitel, «Heutige Tendenzen: Drama, Literatur, Kunst» (S. 39 ff.), wo eine Majakowski-Bearbeitung, eine Theaterfassung des *Akademie-Berichts* von Kafka, ein Beckett-Einakter, *La confession d'un enfant du siècle* von Musset, *Mon amour* von V. Hugo und *Les naufragés du fol espoir* von A. Mnouchkine und H. Cixous, alles in Bearbeitungen, in Thessaloniki, Paris und Athen aufgeführt, zur Debatte stehen. Ähnlich sind auch die übrigen Kapitel strukturiert: «Hybridität und szenische Transposition von literarischen Elementen» (S. 77 ff.) zu Poetik und dramatisiertem Roman auf der Bühne, «Monolog und Erinnerung» (S. 109 ff.) und «Die heutige Tragik und die "Rückkehr"» (S. 145 ff.) – gemeint ist der teilweise Rekurs auf die aristotelische Poetik, die in gewisser Weise wieder aktuell wird, mit Analysen von Dramen von Jean-Luc Lagarce (*Ébauche d'un portrait* 2008), Leonidas Prousalis (*Sieben logische Antworten*, Εφτά λογικές απαντήσεις, 2004), Maria Efsthadi (*Ungehorsam*, Ανυπακοή, 2002 und *Dämon*, Δαίμονας. Sostenuto assai cantabile, 2011), Joël Pommerat (*Les Marchands* 2006, griechisch in *Θεατρικά Τετράδια* 50, 2008, S. 21-38) und Peter Handke (*Untertagblues*, Υπόγειο μπλουζ, 2009).

Zur Analyse des letzten Textes wurde auch die französische Bibliographie herangezogen (Alexandra Moreira de Silva, «Une Passion poétique: Peter Handke et le "Stationendrama"»,

Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000), L'avenir d'une crise, Études Théâtrales 24-25, 2002, S. 110-116). Dieses Spätwerk wird als den Sprechstücken nahestehendes «Stationendrama» (im übertragenen Sinn, denn es handelt sich um reelle Stationen einer Untergrundbahn, der Monolog des Mono-Dramas, das sich an die wechselnden Fahrgäste richtet, wird in einem Waggon der Metro einer Großstadt von einer Endhaltestelle zur anderen gesprochen) mit den Erstlingswerken der *Publikumsbeschimpfung* und dem *Kaspar* in Zusammenhang gebracht, wo die Theaterkonventionen in schockierender Weise demystifiziert werden bzw. die Sprache als ein fertiges Kollektivgefängnis, in das das Individuum im Stadium ihrer Erlernung eingesperrt wird, hingestellt wird. Zu diesen Stücken und ihren interpretativen und theatertheoretischen Hintergründen gibt es auch ältere griechische Bibliographie (W. Puchner, «Πέτρο Χάντκε: Θέατρο και πραγματικότητα» [Peter Handke: Theater und Wirklichkeit], *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*, Athen 1984, S. 375-393]. In allgemeinen ist die Bibliographie reichhaltig, allerdings auf französische und griechische Sekundärliteratur beschränkt. Unter den neueren französischen Arbeiten ist Joseph Danan zu erwähnen, *Entre théâtre et performance: la question du texte*, Arles 2013, André Helbo, *Le théâtre: texte ou spectacle vivant?*, Paris 2007, Jean-Pierre Ryngaert – Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition*, Paris 2006 und dies., *Théâtres du XXIème siècle: commencements*, Paris 2012, Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, Paris 2012 usw.

Eine Bebilderung der Arbeit wäre für den Leser hilfreich gewesen, doch das ist Sache des Verlags. Nach der Lektüre des Buches ist der Leser zur Überzeugung gekommen, daß die Rede vom «postdramatischen» Theater von Hans-Thies Lehmann noch eine weitere Modifikation erfahren muß, denn nicht nur ein bedeutener Teil der heutigen Avant-Garde ist eben nicht rein optisches Theater, das gar keine Sprachmanifestationen mehr aufweisen kann, sondern es gibt im Gegenteil auch eine Form von Texttheater in einem neuen Sinn, wo nicht mehr von konventionellen Dramen die Rede sein kann, sondern es geht um hybriden Textformen, die fast ohne Dekoration und andere theatralische Hilfsmittel zum Vortrag kommen und angehört werden, ohne die übliche Spannungsstimulierung und den weiteren Handlungsgang. Damit ist aber auch der Gebrauch des Begriffes «episches» Theater irreführend, weil keine nachvollziehbare Geschichte erzählt wird, sondern Erinnerungsfetzen und Assoziationenblitze, Augenblicksstimmungen und subjektive Reflexionen, manchmal in einer gewissen Verselbständigung der Sprache, wie sie für die Dichtung charakteristisch ist. Als Reaktion auf die Extroversion des Optischen in den *performances* ist hier eine Art Texttheater entstanden, wo sich die Handlung in oralen Sprechakten vollzieht, allerdings nicht mehr auf Kommunikation hin angelegt, sondern der Zuschauer muß sich um die Sinngebung vielfach selbst bemühen. Das kann bis zur Zelebration von Banalität führen (als Reaktion auf die Exzeptionalität der üblichen Dramenhandlungen) oder zur pathetischen Poetik der Einsamkeit, wie in den melancholischen *Untertagblues* von Handke. Der Verlust des Sprachgebrauchs in den optischen Spielarten der *performances* und dem Regietheaters hat also auch zu einer Befreiung und Verselbständigung der Sprache geführt, die nun keiner vorgegebenen Dramen- oder Bühnenform und Kommunikationsfunktion mehr folgt. Sagen, Reden, Sprechen, Vortragen aus der Erinnerung, Vorlesen. Der absolute Subjektbezug stellt den Autor in einer Weise in die Mitte der Bühnenaktion, wie dies nie zuvor der Fall war; denn er folgt nun keinen Literatur- und Theaterkonventionen, sondern ist vollkommen und ausschließlich seiner Intuition überlassen. Wiederum ist das Theater in einem ausweglosen Extrem angelangt, das für seine Weiterentwicklung nur noch Rückgriffe und Kombinationen erlaubt.

ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ

MARVIN CARLSON

Η πιο μεγάλη παράσταση: η μνημειώδης *Πάτρια* του R. Murray Schafer

Ο Marvin Carlson παρουσιάζει στο άρθρο του «Η πιο μεγάλη παράσταση: η μνημειώδης *Πάτρια* του R. Murray Schafer» μια ιδιότυπη εκδοχή των performances ενός σύγχρονου Καναδού σκηνοθέτη, του R. Murray Schafer, όπου ένα ολόκληρο τοπίο γίνεται σκηνικό· δεν είναι πια η σκηνογραφία του θεάτρου που παρουσιάζει ανοιχτό χώρο με ένα φυσικό τοπίο, αλλά το ίδιο το φυσικό τοπίο μεταβάλλεται σε σκηνικό για ένα θεατρικό δρώμενο. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο όρος scenery (σκηνικό) ανταποκρίνεται και στις δύο σημασίες του: scenery ως εντυπωσιακό τοπίο και scenery ως σκηνικό θεατρικής παράστασης.

Μ. Ι. ΓΙΟΣΗ

Στον καθρέφτη των *Βαχχών*

Με βασικό σημείο αναφοράς τη σκηνή της παρενδυσίας του Πενθέα στις *Βάχχες* του Ευριπίδη, επιχειρείται μια προσέγγιση στις πολλαπλές σημασίες του αντικατοπτρισμού, μιας διαδικασίας που ανέδειξε ευφάνταστα σε σχέση με τη συγκεκριμένη τραγωδία ο Charles Segal στο βιβλίο του *Dionysiac Poetics* (1982). Η μορφή του Πενθέα αντανakλάται στο βλέμμα/καθρέφτη του Διονύσου, αυτό που υποπτευόμαστε πίσω από τη χαμογελαστή μάσκα του θεού του θεάτρου, και τα είδωλα που παράγονται –ανθρωπόμορφα ή ζωόμορφα, ακέραια ή κατακερματισμένα– συγκροτούν τον δραματικό, τελετουργικό ή παραστατικό (performance) ιστό της τραγωδίας. Στη διαδικασία αυτή της ανα-παράστασης, κατά την οποία το ανεστραμμένο είδωλο τροφοδοτεί τον λόγο ταυτότητας/ετερότητας, εγγράφεται η σύνδεση του Πενθέα τόσο με τον Αίαντα της ομώνυμης τραγωδίας του Σοφοκλή, όσο και με τον Νάρκισσο, μεταφέροντας την έννοια του αντικατοπτρισμού και στον χώρο της διακεμενικότητας. Τέλος, η διαδικασία του αντικατοπτρισμού επανέρχεται στη δυναμική του κειμένου, το οποίο σύμφωνα με την Fisher-Lichte (2005) δοκιμάστηκε κατά την «στροφή προς την παραστατικότητα» της δεκαετίας του '70, υπογραμμίζοντας την εύθραυστη συγκρότηση του βλέμματος στις συνεχώς μεταβαλλόμενες σύγχρονες «πραγματικότητες».

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

Ο ρόλος της φύσης ως σκηνικός χώρος στη νεοελληνική και
βαλκανική δραματουργία

Η μελέτη «Ο ρόλος της φύσης ως σκηνικός χώρος στη νεοελληνική και βαλκανική δραματουργία» επεκτείνεται σε δύο διαφορετικές χρήσεις της φύσης στη

θεατρική παράσταση: α) την ένταξη της φύσης στο σκηνικό γίνεσθαι και τη χρήση της ως αντικατάσταση της σκηνογραφίας στην περίπτωση των κηποθεάτρων σε πάρκα και άλλα φυσικά τοπία, σε αριστοκρατικές ή και αστικές παραστάσεις, και β) τη ζωγραφική απόδοση ανοιχτών φυσικών τοπίων στο σκηνικό, η οποία συχνά προβλέπεται ήδη από το δραματικό κείμενο και περιγράφεται στις σκηνικές οδηγίες. Η πρώτη περίπτωση αφορά π.χ. το «Φυσικό Θέατρο» του Πέλου Κατσέλη κατά τον 20ό αιώνα ή τα φεστιβάλ αρχαίου θεάτρου, αρχίζοντας με τις «Δελφικές Ποιήτες» (υπήρχε όμως στην Ευρώπη από την εποχή της απόλυτης μοναρχίας το 17ο αιώνα σε αρκετούς κήπους ανακτόρων και παλατιών), η δεύτερη περίπτωση μαρτυρείται ήδη από το συμβατικό σκηνικό του ποιμενικού δράματος στην κρητοεπτανησιακή και νοτιοσλαβική δραματολογία των Βαλκανίων και φτάνει στο ρομαντικό δράμα του 19ου αιώνα, και από εκεί στο κωμειδύλλιο και το δραματικό ειδύλλιο, καθώς και το δράμα του ηθογραφισμού του 20ού αιώνα, αλλά και στη μεταπολεμική δραματολογία. Η εξέλιξη αυτή παρακολουθείται παράλληλα και στον ελλαδικό-βαλκανικό χώρο και τον ευρύτερο ευρωπαϊκό.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

Τρεις διαλογικές συνθέσεις κέντρων από τη μέση και όψιμη περίοδο του Βυζαντίου: *Χριστός πάσχω*, *Ο Κυπριακός Κύκλος των Παθών*, και το χειρόγραφο *Oxford Bodleian Gr. Barocci 216*.
 Ίχνη ύπαρξης βυζαντινού “δράματος”;

Σ’ αυτή τη μελέτη, «Τρεις διαλογικές συνθέσεις κέντρων από τη μέση και όψιμη περίοδο του Βυζαντίου: *Χριστός πάσχω*, *Ο Κυπριακός Κύκλος των Παθών*, και το χειρόγραφο *Oxford Bodleian Gr. Barocci 216*. Ίχνη ύπαρξης βυζαντινού “δράματος”», συγκρίνονται τρεις διαλογικοί κέντρωνες με σημαντικά προβλήματα οριστικής χρονολόγησης, τα οποία κατά καιρούς έχουν χρησιμοποιηθεί, για να τεκμηριωθεί η ύπαρξη του δραματικού είδους κατά τη βυζαντινή χιλιετία. Μετά από εξέταση των κειμένων με τη θεατρολογική μέθοδο, το αποτέλεσμα είναι και στις τρεις περιπτώσεις αρνητικό. Το εκτενές ποίημα *Χριστός πάσχω* χρησιμοποιεί μεν χωρία από αρχαίες τραγωδίες και εφαρμόζει ορισμένες δραματολογικές συμβάσεις του αρχαίου δράματος, αλλά ο άγνωστος ποιητής του δεν κατανοεί τις σκηνικές συνέπειες της εφαρμογής των δραματολογικών αυτών τεχνικών.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

Το Κρητικό θέατρο σε μια μεσογειακή προοπτική

Η μελέτη «Το Κρητικό θέατρο σε μια μεσογειακή προοπτική», γραμμένη για συνέδριο προς τιμήν του David Holton με την ευκαιρία της αφυπηρέτησής του από το πανεπιστήμιο του Cambridge, δίνει μια επιθεώρηση των τελευταίων ερευνητικών επιτευξέων στον τομέα της θεατρικής δραστηριότητας κατά την

εποχή της όψιμης Αναγέννησης, της Αντιμεταρρύθμισης και του Μπαρόκ στην ευρύτερη περιφέρεια της Ανατολικής Μεσογείου, συμπεριλαμβάνοντας τις ελληνόφωνες και σλαβόφωνες περιοχές, καθώς επίσης υπεισέρχεται στους επιμέρους τομείς της έρευνας (π.χ. εκδοτική κειμένων, ιστορικές πηγές, συγκριτικές προσεγγίσεις) και επισημαίνει τα ως τώρα αποτελέσματα και τα desiderata της μελλοντικής έρευνας. Τέλος, αναρωτιέται, αν η περίπτωση της Κρήτης, με τις λίγες άμεσες πηγές για θεατρικές παραστάσεις και τον σχετικά περιορισμένο αριθμό δραματικών έργων που σώζονται, είναι συμπτωματική ή όχι.

БАЛТЕР ПΟΥХНЕР

Θεατρολογικοί προβληματισμοί σχετικά με την πρόσληψη του Αριστοφάνη εκ μέρους του Ibn Dāniyāl στο Κάιρο (λίγο πριν το 1300) και την τριλογία του για το θέατρο σκιών

Το μελέτημα, «Θεατρολογικοί προβληματισμοί σχετικά με την πρόσληψη του Αριστοφάνη εκ μέρους του Ibn Dāniyāl στο Κάιρο (λίγο πριν το 1300) και την τριλογία του για το θέατρο σκιών», εξετάζει στο πρώτο μέρος του επιχειρήματα υπέρ και κατά μιας εικασίας που δημοσίευσε πρόσφατα ο Marvin Carlson, σχετικά με τη δυνατότητα πρόσληψης εκ μέρους του πρώτου γνωστού συγγραφέα έργων για το θέατρο σκιών, κωμωδιών του Αριστοφάνη μέσω της βυζαντινής λογιουσύνης, και επηρεασμού του από αυτές, επειδή κυρίως το τρίτο έργο της τριλογίας του μοιάζει σε ορισμένα δομικά στοιχεία με τυπικές σκηνές και δραματολογικές στρατηγικές της αρχαίας ελληνικής κωμωδίας (κυρίως των *Ορνίθων*). Αυτή η ανάλυση είναι εφικτή τώρα εξαιτίας της ύπαρξης μιας ακριβούς αγγλικής μετάφρασης της αραβικής τριλογίας, που μυεί τον αναγνώστη στα εξαιρετικά δύσκολα, από γλωσσική άποψη, έργα αυτά. Το δεύτερο μέρος της μελέτης εξετάζει το θέμα, αν τα λογοτεχνίζοντα κείμενα αυτά πράγματι έχουν γραφεί για τον μπερντέ, ή αυτό αποτελεί απλώς μια λογοτεχνική σύμβαση ή και παραπλανητική ιδιοτροπία του ποιητή. Το αποτέλεσμα της ανάλυσης αυτής ενισχύει την πρώτη άποψη, πως πράγματι τα κείμενα αυτά μπορούν να παρασταθούν στην οθόνη του θεάτρου σκιών, αν και παραμένουν ορισμένα αμφισβητούμενα σημεία και μια τέτοια παράσταση, πολυτελής, απαιτητική και δύσκολη στην εκτέλεση, με πολλές φιγούρες και φανταχτερά και εναλλασσόμενα σκηνικά, μόνο σε αυλικό περιβάλλον με οικονομική άνεση θα μπορούσε να έχει πραγματοποιηθεί. Οπότε τα κείμενα αυτά αποτελούν μόνο έμμεση πηγή, αλλά μοναδική, για τη φύση και την αισθητική του μεσαιωνικού αιγυπτιακού θεάτρου σκιών από το 1000 και πέρα ως την οθωμανική κατάληψη του Καΐρου στις αρχές του 16ου αιώνα.

БАЛТЕР ПΟΥХНЕР

Για το θεατρικό κενό της πρώτης χιλιετίδας (530-930).

Περιθωριακοί αναστοχασμοί για την *Ιστορία του θεάτρου* του Andreas Kotte

Το μελέτημα «Για το θεατρικό κενό της πρώτης χιλιετίδας (530-930). Περιθωριακοί αναστοχασμοί για την *Ιστορία του θεάτρου* του Andreas Kotte», αναφέ-

ρεται σε μια καινούργια και πολύ ενδιαφέρουσα, κάπως εικονοκλαστική *Εισαγωγή στη θεατρική ιστορία* (A. Kotte, *Theatergeschichte. Eine Einführung*, Köln/Weimar/Wien 2013) και χωρίζεται σε τρεις θεματικές ενότητες: σχόλια για το πρόβλημα της απαρχής του θεάτρου από τα δρώμενα, σχόλια για τους «σκοτεινούς αιώνες» της θεατρικής ιστορίας μετά το τέλος του αρχαίου θεάτρου και την εμφάνιση των πρώτων δειγμάτων του μεσαιωνικού, και σχόλια για την ύπαρξη «θεατρικών» σκηνών στις αλληπάλληλες πρόβες για ζωντανές εκπομπές των ηλεκτρονικών μέσως μαζικής ενημέρωσης στον 20ό αιώνα. Το μεγαλύτερο μέρος της μελέτης ασχολείται με το δεύτερο θεματικό κύκλο, και προσθέτει ανάλογα στοιχεία και για την ανατολική ρωμαϊκή αυτοκρατορία, το Βυζάντιο και τους εικονοκλαστικούς αγώνες καθώς και τη θεολογία των εικόνων του Ιωάννου του Δαμασκηνού, που δεν επέτρεπε στη βυζαντινή ζωγραφική να κάνει πιο ελεύθερες συνθέσεις θρησκευτικών θεμάτων όπως στη Δύση, εμποδίζοντας κατ' αυτόν τον τρόπο και την εξέλιξη του ιερού δράματος των παθών προς ενσαρκωμένες, από ανθρωπούς, αναπαραστάσεις.

GILDA TENTORIO

Το Ιταλικό Θέατρο στα ίχνη της φύσης: δάση και ζώα

Θέατρο και φύση: τα δύο πεδία είναι σήμερα όλο και περισσότερο πορώδη: αφ' ενός παρατηρείται μια φυγόκεντρη τάση και μια χωρική διαστολή του θεάτρου, το οποίο αφήνει τις πόλεις και καταφεύγει στην ύπαιθρο (το θέατρο στη φύση ή της φύσης) και αφ' ετέρου υπάρχει μια κεντρομόλος κίνηση, κατά την οποία η ίδια η φύση ελκύεται μέσα στο θέατρο. Στο παρόν άρθρο θα επιχειρήσω να μελετήσω αυτές τις δύο αντίθετες τάσεις, αντλώντας παραδείγματα από την ιταλική σκηνή. Θα παρουσιάσω ορισμένες εμπειρίες του θεάτρου στη φύση, επικεντρώνοντας την προσοχή μου στο ρόλο του θεατή-αποδέκτη. Κατόπιν θα εστιάσω στις περιπτώσεις όπου η φύση καθ' εαυτή (που σημαίνει τότε το χάος, την ύλη, το απρόβλεπτο) μεταφέρεται στο σανίδι, δημιουργώντας βραχυκυκλώματα μεταξύ ψευδαίσθησης και πραγματικότητας, και συγκεκριμένα τις θεατρικές περιπτώσεις με ζώα στη σκηνή (Magazzini Criminali, Rodrigo García και Societas Raffaello Sanzio).

ΣΤΕΡΙΑΝΗ ΤΣΙΤΖΙΛΩΝΗ

Εθνική Ετεροτοπία, Φύση και Χορός: υπαίθριες χορευτικές παραστάσεις στη μεσοπολεμική Ελλάδα.

Στις αρχές του 20ού αιώνα, υπαίθριες χορευτικές παραστάσεις, μαθήματα αλλά και οι φωτογραφικές τους αναπαραστάσεις ήταν φαινόμενα εξαιρετικά διαδεδομένα σε Ευρώπη και Η.Π.Α. Τέτοιες πρακτικές είναι στενά συνδεδεμένες με καλλιτέχνες του μοντέρνου χορού, όπως για παράδειγμα οι Isadora Duncan και Rudolf Laban μεταξύ άλλων, αλλά και με τις φωτογραφικές συλλήψεις της Έλλη Σουγιουλτζόγλου-Σεραϊδάρη. Στην Ελλάδα οι Δελφικές Εορτές δημιούρ-

γησαν ένα ισχυρό παράδειγμα χορού του αρχαίου δράματος παρουσιασμένο στην ελληνική φύση και ταυτόχρονα υπέδειξαν την ιδεολογική στροφή της συζήτησης για την Ελληνική συνέχεια από το κείμενο της παράστασης στο ζωντανό χορεύον σώμα (Γλυτζουρή, 2011). Επιπλέον, στο Μεσοπόλεμο η σύνδεση της «φύσης» με την Ελληνικότητα στην τέχνη όρισαν ένα ευρύτατο πλαίσιο αναζητήσεων συνυφασμένα με μια «αισθητικής της ιθαγένειας» (Τζιόβας, 1989).

Εκκινώντας από την άποψη ότι στο σύγχρονο Ελληνικό πολιτισμό τα αρχαία υπαίθρια θέατρα λειτουργούν ως εθνικές ετεροτοπίες και ότι οι θεατρικές παραστάσεις αρχαίων δραμάτων επιτείνουν αυτή τη λειτουργία (Ioannidou, 2010/2011), το παρόν άρθρο επεκτείνει τη μελέτη σε χορευτικές παραστάσεις σε υπαίθριους χώρους. Αναλύοντας τις παραστάσεις της Σχολής Κούλας Πράσινα στη δεκαετία του 1930, η μελέτη αυτή εντοπίζει αφ' ενός τις σταδιακές μετατοπίσεις από τη σύζευξη φυσικού περιβάλλοντος-χορού ως ορίζουσες την αρμονία και την ψυχο-σωματική ολότητα σε μυθικές, μεταφυσικές συλλήψεις της Ελληνικότητας αφ' ετέρου τη διαπλοκή αυτής της μετατόπισης σε μια διαδικασία αποϋλοποίησης και ιδεαλισμού τόσο της έννοιας του χορού όσο και της φύσης.

THE AUTHORS OF THE VOLUME

Marvin Carlson Marvin Carlson is Sidney E. Cohn Distinguished Professor of Theatre, Comparative Literature and Middle Eastern Studies. His research and teaching interests include dramatic theory and Western European theatre history and dramatic literature, especially of the 18th, 19th, and 20th centuries. He has been awarded the ATHE Career Achievement Award, the George Jean Nathan Prize, the Bernard Hewitt prize, the George Freedley Award, and a Guggenheim Fellowship. He has been a Walker-Ames Professor at the University of Washington, a Fellow of the Institute for Advanced Studies at Indiana University, a Visiting Professor at the Freie Universität of Berlin, and a Fellow of the American Theatre. In 2005 he was awarded an honorary doctorate by the University of Athens. His best-known book, *Theories of the Theatre* (Cornell University Press, 1993), has been translated into seven languages. His 2001 book, *The Haunted Stage* won the Calloway Prize. His newest book is the *Theatres of Morocco, Algeria and Tunisia* with Khalid Amine (Palgrave 2011).

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.

Gilda Tentorio MA Classics (Milan), PhD Classics (Torino), Lecturer for Modern Greek Language and Literature 2007-2009 (University of Florence). At present: Humanities teacher in High School and Lecturer for Modern Greek Language and Literature (University of Pavia). IKY post-doctoral scholarship (Athens 2010) for a theatre research: "Rewriting Myth in Contemporary Greek Theatre: postmodern Trends in Intertextuality and Meta-Theatre". Research fields: Reception of Classics in a comparative way, focusing on the case of modern Greece (literature, theatre: semiotic and sociological approach). Member of the Italian Association of Ne-

ogreek Studies and President of the Italian section of the International Association “Nikos Kazantzakis’ Friends”. Translator from neogreek (historical novel, essays, poetry, theatre); editor of “Sguardi sulla Grecia”, outline of neogreek theatre for the web magazine *Stratagemmi. Prospettive Teatrali*.

Steriani Tsintziloni Steriani Tsintziloni, a former dancer and ballet teacher, is a dance researcher and scholar. She holds a PhD from the University of Roehampton, her MA in Dance Studies (University of Surrey) was supported by an Alex. Onassis Public Benefit Foundation Scholarship and she is a graduate of the State School of Dance (Distinction) and the Department of Education (University of Crete). She was Research and Programming Associate for the Kalamata International Dance Festival and collaborator in research, educational and interdisciplinary projects for the “Isadora and Raymond Duncan” Dance Research Centre (Athens), the Koula Pratsika Foundation, the Museum of Cycladic Art and independent projects. Her teaching experience includes university undergraduate level courses (University of Patras-Department of Theatre Studies), Professional Dance Schools (the Greek National Opera Ballet School among them), as well as lectures and seminars for the Kalamata International Dance Festival, the Greek National Opera and the “Isadora and Raymond Duncan” Dance Research Centre (Athens) among others. Steriani was a member of the dance team of the ‘Melina Project’ and co-author of the educational material for dance. She served as Member of the Advisory Committee for Dance Funding of EKETHEX. She is a member of the Editorial Board of the online Manifesto Lexicon of the Performance Studies International and was co-curator of its Regional Research Cluster held in Athens (2011). Her current interest focuses on convergences of forms (conference presentations, publications but also lecture-performances) as part of an on-going research process on dance in Greece, Greek history and formation of identities. In addition, her research interests focus on critical dance history of the 20th century, dance history in Greece and issues of memory, history and body theories.

Mary J. Yossi Born in Athens in 1952. She studied Law at the National and Kapodistrian University of Athens and Classics at the University of Toronto, Canada. She is Associate Professor of Ancient Greek Literature at the University of Athens (School of Philosophy), where she mainly teaches Greek tragedy, Plato and Aristotle’s *Poetics*, Greek Lyric poetry and Ancient Greek Religion and Mythology. She also teaches “Ancient Greek Literature” as an Affiliated Professor at the Hellenic Open University.

Selected Publications: *Mythos and Logos in Sophocles*, (1996), *Plato’s Ion*, with introduction and notes (1997), *Aristotle’s POETICS: An Annotated Bibliography 1955-1975* (1998, in collaboration with A. Melista), *Thelxis. Fifteen Essays on Sappho* (co-editor, 2004), *Euripides’ Heracles*, with introduction, translation and notes (2009) [the translation was presented at the 2002 production of the play by the Na-

tional Theatre of Northern Greece at the Festival of Epidaurus, directed by Andrej Serban].

Other publications include articles and book reviews, translations of works by J.-P. Vernant, M. Detienne, C. Diano, G. Bowersock, J.-L. Backès and L. Couloubaritsis, as well as five books of poetry [*Pasiphaë* (1981), *Landscape of Descent* (1985), *Special Journey* (1990), *The Wedding* (1995) and *Low Sky* (2006)].

DISSERTATIONS OF THE DEPARTMENT
OF THEATRE STUDIES

ELENI GEORGIYOU

The directing of Luigi Pirandello's plays in the Greek scene from the Second
World War to the late 20th century

This project constitutes a synthetical essay of performance analysis, in which the directions of the plays of Luigi Pirandello in the Greek scene are examined, from the Second World War to the first decade of 2000, recording the course of the art of direction regarding the perception and the development of the theater of Pirandello in our country. The essay was developed historically, examining and analyzing the data of the era of every performance, and also synchronically, by translating them and including them in a more general context of aesthetic choices, which is formed in accordance with the development of theater, during the last century and with the differentiation in terms of the usage and the signs' meaning of a performance.

The analysis of the performances was developed according to Partrice Pavis' reformed questionnaire, with the additions which Herman Altena and Platon Mavromoustakos made, which constitutes an essential way of approach and analysis of the semiotic systems, and a unique handbook as much for the apprehension of the individual signs of a performance, as also for its overall effect. The analytic questionnaire was reformed in order to achieve a more global presentation and was divided in the following categories: Text, Dramatic-Theatrical space and Scenography, Scene Objects, Lighting, Rhythms and Performance Timing, Music, Costumes- Make-up, General Characteristics and aesthetic and cultural principles of the performance.

The research and the analysis were based on historical sources such as theater programs, scene books, publications, critical interviews, articles etc, and mainly on archives of audiovisual stuff such as photographs, videos, sound recordings, scenographic scale models and personal accounts.

In the essay the performances of the professional theater exclusively are analyzed and out of the overall 108 performances the selected 40 are performances by directors who left their mark on the artistic life of this country, directors who introduced new elements with their directions or who introduced unplayed works of the Sicilian author in the dramatology of the Greek theater.

The directors, whose performances are analyzed, alphabetically are the following: Jane Howell, Minos Volanakis, Vasilis Diamantopoulos, Spiros Evagelatos, Yannis Jordanidis, Mihalis Kakoyannis, Socrates Karantinos, Karolos Koun, Minas Konstantopoulos, Yorgos Lazanis, Dimitris Mavrikios, Kostis Mihaelides, Periklis Moustakis, Kostas Bakas, Dimitris Mirat, Vasilis Papavasiliou, Thanasis Papageorgiou, Marietta Rialdi, Alexis Solomos, Leonidas Trivizas, Titos Farmakis, Nikos Haralambous.

MARIA PANAGIOTOPOULOU
The theatre work of Pavlos Nirvanas

This thesis aims to highlight Pavlos Nirvanas's fifty-year creative contribution to the modern Greek theater as an important dramatist, a serious critic-theorist and a determined promoter of organizational initiatives.

In his five-year main period of playwriting (1907-1911), he wrote four three-act dramas, entitled *Architect Marthas*, *Maria Pentagiotissa*, *Swallow* and *When he breaks shackles*, thus proposing a new dramatic combination of Realism and poetry, influenced by Ibsenism, Nietzscheism, Symbolism and Aestheticism, as well as a three-act comedy, *The elixir of Youth*. Moreover, in 1936, that is near the end of his life, he completed a comic adaptation of his own satirical detective novel *Crime in Psychikon* which never reached the stage, torn into pieces by its own creator after a dispute with the stage director Spyros Melas. Despite the fact that his four dramas and one comedy were all staged by the most famous theatres companies of the time, none of them ever gained special favor with the public. His so called «theatromorphous dialogues», which, though not intended for the stage, have typical drama characteristics and, therefore, can be considered as «potentially» plays, along with two movie scripts, the bucolic *Astero* and the inspired by dramatic facts of the time *Rain shower*, should all be included in his dramatic production.

Nirvanas translated Victor Hugo's *Torquemada* and, likewise, excerpts from the latter's *Ruy Blas*, Andreyev's *Amphissa* and Rostand's *L' Aiglon*, all published in papers and magazines of the time.

He theorized, of course, on several aspects of literary and dramatic translation, such as the cultural benefit for the public when acquainted with translated classical literary works, or the enrichment of the target language, or, even, the translator's due effort to render not just the meaning of the original text but its overall style, too.

As a drama critic-theorist he expressed positions consistent with his vision of an «art» theater aiming at the «aesthetic enjoyment» of the public and, furthermore, at its intellectual development. He thought that the attainment of such an objective demanded, in the first place, clear distinction between serious and popular stages and, second, the establishment of a National Theater.

His critical theory is interwoven with his general theory for the theater. He believed that a critic must be fully proficient both theoretically and practically and that critique should aim exclusively at educating the public, and not at correcting the actors's performance, since interfering in the procedure of artistic creation, by proposing limitations and rules, is out of its purpose.

His theoretical views on the matter proved to be totally consistent with his practice as a critic, which focused mainly on exalting serious dramas against light entertainment and revues and on praising «naturalness» of acting that results from the combination of talent and intense rehearsing practice.

Regarding his attitude toward several controversial issues of his time, e.g. «theater and politics», «theater and the female issue», «drama and theater», «translation and staging of ancient drama», etc., he has always been moderate, i.e. he voted for innovative ideas but not for revolutionnary ones.

Finally, Nirvanas also played an organizational role in the theatrical life of his time, partly by taking part as a judge in various drama competitions (Averof's, Lampikis's, Choremi's), but, predominantly, by being at the head of the movement for the establishment and organization of the Greek National Theater, first through his articles in papers and magazines and, later, as a member of its Executive and Artistic Committees.

MARIA SEHOPOULOU

The Reception of August Strindberg in Greece (Translations – Performances)

This doctoral thesis attempts to explore and interpret the reception of the Swedish writer August Strindberg in Greece. The research covers the period of a century, from the late 19th to the late 20th century, and the major stage productions and translation approaches to his work are studied and presented.

In order to illuminate the diverse universe of Strindberg's writing and the range of interests of the Greeks who focus on his creation, it was decided expedient to include in the survey a collection of every translated text of the multifaceted author's multi-volume *corpus* (i.e. short stories and excerpts from larger works), correlating it at the same time to the original source. The examination and analysis of stage direction and translation of his works was based on various sources of information (archives, memoirs, Greek and foreign newspapers and magazines, Greek, Swedish, English and French bibliography, photographic and visual material etc.).

The eight chapters of the thesis record the first translations and successive theatrical productions, which complete the mosaic of Strindberg's reception in Greece. These events are examined in relation to a wider European context, which often plays a decisive role in shaping the Greek framework of his reception. In each analyzed text, the reader is provided with data for the period of Strindberg's writing to which that text belongs, for the author himself and his influences, as well as comparative data for the most significant Swedish, European and American theatrical productions or translations that preceded the aforementioned Greek performance or translation. At the same time, the successive stages of this process, in all its aspects, are traced, from the first acquaintance with and strong reactions to his work to the gradual acceptance of his significance.

In the ninth and final chapter of the thesis the conclusions are presented. The reception of Strindberg is studied in relation to the reception of important foreign movements in Greece (such as Naturalism), as well as with the most important domestic movements (e.g. 'dimotikismos'), with literary phenomena (e.g. the so called 'Nord-manie' or 'Northern attraction') and with other Scandinavian writers (mainly Ibsen). At the same time, the Greeks who contributed decisively to the

translation, stage presentation and introduction of the Swedish author are examined, as well as the frequency with which they resort to his works.

The thesis concludes with an Appendix, which includes an analytical database of Greek theatre productions, from the first performance at the dawn of the 20th century to the present day. A list of critical reviews for each performance is provided. Additionally, a catalog of Greek translations is also included, in which both published and unpublished translations are listed.

ELENI TIMPLALEXI

Analog and digital role playing games: The learning and theatrical dimension

The dissertation focuses upon the learning and theatrical dimensions of analog and digital role playing games. Although much attention has been given to the diffusion of new technologies in education and theatre, it is argued here that, in fact, learning theories and theatre theory and practice have also pervaded analog and digital role playing games.

In the first chapter, relevant terms such as analog, digital, iconic and virtual are discussed. Several elements and ideas referring to analog and digital role playing games, which contribute to an understanding of the analog, digital, iconic and virtual and their positions in a fictional context, are introduced.

In the second chapter, light is shed on *play/game*; terms such as play, game and *toy* are defined and analyzed, followed by a review of the relevant theoretical framework and play/game definitions. Particular emphasis is given to the conceptual relationship between *play/game* and *childhood*, where theories such as surplus energy theory, recreation and relaxation theory and recapitulation theory are mentioned. Taxonomies of children's play/games are presented in brief. Pretend or make-believe play receives particular attention and emerges as a lifelong activity, not limited just to childhood years.

In the third chapter, we approach role and its transformations in analog and digital role playing games contexts. Drawing upon the position of role in theatre and drama, the social sciences, analog and digital role playing games, we argue that person, player, role and character may be related but differ. The status of avatariaral embodiment and the implications that emerge from this are analyzed.

In the fourth chapter, analog and digital role playing games are discussed, with the aim of clarifying their common ground but also mapping their most important differences. The relationship between the two categories of role playing games (analog and digital) is highlighted in a retrospect, focusing mainly upon sociological issues. The most important approaches to analog and digital role playing games, taxonomies and theoretical models are analyzed. It emerges that the analog role embodiment modality and digital character control modality may be considered as levels of distance from the role on a common axis. The chapter closes with an extensive comparison between analog and digital role playing games.

In the fifth chapter, the evolution of analog and digital role playing games is traced from being a hobby of some teachers to being educational tools, gradually integrated into formal education. The geographical diaspora of theatre, drama and role playing games in education in Europe from the 20th century onwards is mapped, as are the terms used in the relevant literature and educational practice, such as *theatrical education*, *theatre games*, *educational role playing games* and *educational simulations*. The points where analog and digital role playing games differ from well-established forms of theatre and drama in education are analyzed and their learning benefits compared. Examples of good practices that integrate analog and/or digital role playing games designed for educational purposes in Greece and abroad are referred to.

The sixth and final chapter concludes with a discussion on whether analog and digital role playing games may be considered as forms of theatre and performance. While reviewing definitions and approaches, it becomes clear that certain perspectives obstruct any consideration of analog and digital role playing games as facets of the theatrical and performative phenomenon. In the case of analog role playing games, these perspectives are based upon arguments evolving around the lack of an audience, a dramatic text, any acting method and/or role incarnation. A more penetrating analysis reveals that the parameters mentioned are not absent from analog role playing games, but simply transformed. In the case of digital role playing games, these positions draw upon similar arguments such as the lack of an audience, any dramatic background, role incarnation and/or the live presence of an actor/performer. However, it emerges that role play and character control are two related modalities of pretend play that can coexist and co-function.

In conclusion, although analog and digital role playing games are found to differ in terms of their functional properties, their ecologies and the nature of virtuality, they may be considered as facets of theatre and performance. As such, they may be used as educational tools in various curriculum subjects, interdisciplinary projects and specifically in theatre/drama lessons. These games, when used in an educational context, may promote forms of learning, such as experiential and cooperative learning. With their strategic use in classrooms, significant learning benefits, such as the development of cognitive and social skills and empathy, seem to occur. The dimensions of learning and theatre coexist and co-function in both spontaneous and organized pretend play.

