

Heinz-Uwe Haus

Antike und Selbstbestimmung im neugriechischen Theater - Notate

1.

Der Schauspieler Kostas Kazakos beschrieb im Herbst 1986 zugespitzt die kulturelle Situation in Griechenland folgendermaßen: "Das, was wir heute als Griechentum bezeichnen, als klassische griechische Kultur, mußte über jahrhundertlange Fremdherrschaft hinweg bewahrt werden, über tausend Jahre Herrschaft des oströmischen Kaiserreiches, über 400 Jahre türkische Herrschaft. Bis vor kurzem, bis zum Jahr 1832, dem Jahr der Befreiung, war Griechenland ein Staat, der von außen abhängig war, mit kurzen, sehr kurzen Pausen demokratischer Verhältnisse."(1) Elli Lambetti, legendärer Bühnenstar, formulierte ähnliches 1976 als sie mir anbot, mit ihr als Grusche Brechts Parabelgeschichte vom "Kaukasischen Kreidekreis" zu inszenieren: "Wir Heutigen haben noch längst nicht für alle Schichten das kräftige Mitspracherecht und den entscheidenden Anteil an der Politik erlangt, wie sie für die attische Selbstbestimmung charakteristisch war. Die Geschichte jener Zeit, ihre Bewahrung gegen die jahrhundertlangen Fremdherrschaften ist die Voraussetzung für unsere Eigenart, unsere griechische Identität, die, tief im Volk verwurzelt, durch dieses repräsentiert ist. Wir Künstler stehen in der Schuld dieses Muts."(2)

Ganz offensichtlich hat wegen der besonderen geschichtlichen Entwicklung des heutigen griechischen Volkes und Staates die kulturelle Tradition eine überragende Bedeutung für die Bestimmung der nationalen und sozialen Identität unabhängig vom politischen Standpunkt des Einzelnen.

Mit Homers Epen, die in der Sprache des Volkes überliefertes Sagenut aus der Mykenischen Zeit verarbeiten, beginnt die historisch faßbare Entwicklung der griechischen Dichtung. 500 v. Chr. werden diese Epen aufgeschrieben und sind von da an gleichsam die "Fibel" der griechischen Bildung: mit ihnen lernt jeder Grieche lesen, schreiben, denken und fühlen. Der ganze Reichtum des Perikleischen Zeitalters, der Lyrik, der Dramendichtung, der Philosophie steht unter dem Einfluß Homers bis hinein in die hellenistische und römische Zeit.

Als die alte griechische Kultur zerfällt, entsteht ein neues Idiom, das als Weltsprache des Römischen Reiches dient: die "koine", die "gemeine/gemeinsame" Sprache, und zugleich bekommen die in dieser Volkssprache geschriebenen Bücher des Neuen Testaments nach dem 5. Jahrhundert im Byzantinischen Reich für dessen griechisch sprechende Untertanen eine Bedeutung, wie sie Homer für die antike Kultur hatte: sie werden die Grundlage der Erziehung bis in die Neuzeit. Beide geistigen Wurzeln formen die Sprache für die Pracht der byzantinischen Hymnedichtung, den Reichtum der Volksepen des frühen Mittelalters und die Balladen und Lieder, die zu jener Zeit und in der Neuzeit zugleich neu geschaffen und tradiert werden. Römische Besatzung, Slawenstürme, Lateinerherrschaft, Osmanenzeit hinterlassen zwar ihre Spuren, doch können diese Sprache nicht deformieren. Im Gegenteil: ihre Bedeutung wächst für die, die sie sprechen - was sie in ihrer Sprache sind, sind sie, über ihre Identität denken sie nicht nach.

Erst der Befreiungskrieg 1821/27 bringt eine tiefgreifende Bewußtseinsänderung: die Griechen sehen sich plötzlich mit den Europäern und deren Kultur, mit deren Denk-, Lebens- und Herrschaftsformen konfrontiert. Zudem nimmt diese "Kultur des Abendlandes" für sich in Anspruch, die einzig legitime Erbin der "alten Griechen" zu sein. Das griechische Bürgertum, das seinen Pendanten im Westen und in der Mitte Europas nicht nachstehen will, schafft eine künstliche Schriftsprache, die auf antiken und byzantinischen Elementen fußende "reine Sprache" Katharevousa. Von nun an beginnt ein zäher Kampf zwischen der verachteten Sprache des Volkes und der in allen Schulen gelehrt "Hochsprache", der erst nach dem Zusammenbruch der Junta 1974 zugunsten der demokratischen Kräfte entschieden werden kann. Durch die gesellschaftlichen, ideologischen und ästhetischen Auseinandersetzungen in den letzten 150 Jahren zieht sich die quälende Frage nach der Identität des "Neugriechen". Sie lebt von dem Widerspruch, den Kazakos so formuliert: "Daß die Kontinuität dennoch gewahrt blieb, ist dem Volk zu danken, durch das Volk wurde die Kultur gepflegt und weitergegeben, wie ein unterirdischer Fluß, der ständig fließt. Es entwickelte mehr oder weniger eine Kultur des Widerstandes, dank derer es gelungen ist, die Verbindung zur Antike niemals wirklich abreißen zu lassen."(3)

2.

Während der osmanischen Herrschaft gab es nur einige unbedeutende Versuche zur Wiederaufführung der antiken Theaterstücke, hauptsächlich

durch die griechischen Gemeinschaften im Ausland, vor allem in Rußland und Italien. Nach der Revolution 1827 gab es häufigere Unternehmungen, zuerst durch die neugegründete Universität und später durch die entstehenden professionellen Theater. Aber wirklich ernsthafte Anstrengungen, die alten Werke wiederzubeleben, wurden erst 1919 von Politis gemacht, als er "Ödipus Tyrann" mit dem berühmten Schauspieler Veakis inszenierte. Die Aufführung, die durch die Persönlichkeit eines großen Schauspielers und eines großen Gelehrten geprägt war, blieb im griechischen Theaterleben unvergänglich. Es ist erwähnenswert, daß Politis die Notwendigkeit eines größeren Raumes zur Entfaltung der szenischen Aktion erkannte, um einer dem Freien adäquaten Konstellation so nahe wie möglich zu kommen. So brach er mit wesentlichen Elementen der barocken italienischen Raumkonvention. Er trennte einen Teil des Zuschauerraums ab, um für den Chor separaten Raum zu schaffen. Auch schloß er das Proszenium und verwandelte es in die Fassade des Palastes des Ödipus. Die beiden Bögen an den Bühnenseiten nutzte er als die zwei Tore des antiken Theaterraums.

Eine weitere wichtige Etappe in der Geschichte der Wiederbelebung der antiken Theatertexte wurden die Festspiele von Delphi. "Vor einem halben Jahrhundert gaben der große griechische Dichter Angelos Sikelianos und seine Frau Geist, Seele und Besitz hin, um in Delphi ein geistiges Zentrum zu schaffen."⁽⁴⁾ Erstmals im Mai 1927 hörte dort ein Publikum aus den bedeutendsten Geistespersönlichkeiten Griechenlands, Gästen aus dem Ausland und Bauern der umliegenden Ortschaften des Parnass "den göttlichen Text des Prometheus, wiederauferstanden in seinem ursprünglichen Raum, und es sah bei Tageslicht den Chor tanzen und singen wie in alten Zeiten"⁽⁵⁾. Die textarchäologische und philologische Ausrichtung dieser Arbeit wurde ergänzt durch ästhetische Rekonstruktionsmaßnahmen nach antiken Vasenabbildungen. So schuf Eva Sikelianos historisierende Kostüme, für die sie die Stoffe nach alten Materialbeschreibungen selber gewebt hatte. Die allgemeine Wertschätzung der Arbeit dieses Künstlerpaares faßt der Regisseur Karantinos folgendermaßen zusammen: "Es war die erste ernstzunehmende, ethisch fundierte, geistig und ästhetisch berechnete Bewegung zur Wiederbelebung des tragischen 'logos'"⁽⁶⁾. Doch dem Staat lag wenig an der Entwicklung echter nationaler Identität, so daß die Festspiele nicht fortgesetzt werden konnten, da sie im wesentlichen durch Sikelianos' Vermögen getragen wurden. (Erst 1984 wird es in Delphi wieder eine Einrichtung ständiger Festspiele geben, die auf Initiative von Melina

Mercouri im Rahmen des Europäischen Kulturfestivals "Athen - Kulturhauptstadt Europas" zustande gekommen sind.)

Sikelianos' Weg wurde von dem Dichter Karsis weiter verfolgt, und zwar, wie es heißt, "mit der Inbrunst eines Mystikers und der Unerschrockenheit eines Kämpfers" (7). Daß er dennoch weder ein Publikum noch die Anerkennung der Kritik gewann, lag ganz offensichtlich an der theaterfremden und abstrakten Rezeptionsauffassung. Karsis' Konzeption entsprach der akademischen Beschäftigung, wie sie parallel an ausländischen Universitäten betrieben wurde. Die unveränderte Wiedergabe des antiken Textes stand stets im Vordergrund, ja, sie wurde zum Maßstab der "Werktreue". Besonders die "Society of Ancient Drama" an der Sorbonne hat über Jahre diese Art der Interpretation betrieben. 1936 kam die Gruppe zum ersten Male nach Griechenland und hinterließ einen tiefen Eindruck. Mit Politis' "Agamemnon" von Äschylos wurde 1932 das Nationaltheater in Athen eröffnet. Seit 1936 führt das Nationaltheater antike Tragödien und Komödien auch auf antiken Bühnen auf, vor allem dem Theater des Herodes Attikus unter der Athener Akropolis und dem Theater von Epidauros. Seit 1954 finden dort auch jährlich Festspiele statt. Nach dem verdienstvollen Politis folgen Rondiris, Karantinos, Minotis, Mouzenides, Solomos, Nitsos als Intendanten. Sie alle eint trotz verschiedenartiger ästhetischer Auffassungen: "es sollte untersucht werden, ob der dramatische Gehalt des alten Textes - unabhängig von seinem unbestrittenen literarischen Wert - die Macht hat, bei unserem heutigen Publikum Widerhall zu finden".(8)

Nach allem, was an Zeugnissen und Berichten aus den späten dreißiger und vierziger Jahren vorliegt, bildete sich zu dieser Zeit im Theateralltag ein zählebiger Neoklassizismus heraus, der "außer einer oberflächlichen Imitation des klassischen Altertums - pompös, überladen, eitel und pseudo-intellektuell - nichts brachte"(9). Als Reaktion darauf entwickelte sich eine realistische Richtung, die sowohl die antiken Helden als auch den Chor an die "Alltagsfragen und die Aufgaben eines sozial engagierten Theaters heranführen will" (10).

Sie polemisiert vor allem gegen die allgemein beklagte "Oberflächlichkeit und den Pomp der vorherbeschrittenen Wege" (11). Ein eingegengtes Verständnis für den Abbildcharakter der Kunst führt dabei immer wieder auch zu aktualistischen Innovationen: Ödipus im Frack und Artemis in Reitkleidung. Souverän hingegen die Beschäftigung Kouns mit der antiken Komödie im "Kunst-Theater", das seit 1942 in allen Phasen der gesell-

schaftlichen Entwicklung die Maßstäbe seiner Ästhetik entwickelt. Die Qualität der moralisch-ethischen Haltungen des Individuums in ihrer sozialen Gebundenheit wird bei ihm aus der Prozesshaftigkeit des Abgebildeten entwickelt. Volkstanz- und -liedtraditionen sowie bäuerliche Rituale werden aufgegriffen und schaffen Anknüpfungspunkte für eine Entwicklung volkstümlicher Theatralik.

Von Bedeutung ist auch das Erneuerungswerk von Dimitris Rondiris, der in den fünfziger Jahren mit seinem Piraikon Theater die Maßstäbe seiner Auffassung der weitöffentlichen Kritik aussetzt. Sein Berliner Gastspiel 1962 im Deutschen Theater mit Aufführungen der "Medea" und "Elektra" (mit Aspasia Papathanassiou in den Hauptrollen) ist einigen von uns sicher noch in lebendiger Erinnerung. Auch die Aufführungen antiker Stücke durch das Zyprische Staatstheater (THOK) sind ein Beweis für das anhaltende Interesse an einer Kunst, die einst der Orientierung der ganzen, breiten Bürgerschaft diente. Regisseure wie Gavrieldes und Charalambous, Schauspieler wie Bebedeli, Kafkarides und Katsaris versuchen immer wieder den "Sinnkredit" aufzufrischen, der für die Beschäftigung mit den antiken Dramen unerlässlich ist. Griechische Theaterkünstler fasziniert jener Vorrat (oder Vorschuß) an Sinnerwartung, der das Beziehen der Vorgänge auf allgemeine Sinnstrukturen möglich macht. Letztendlich suchen sie Antworten, die sich aus der Regeneration des Sinnkredits (wie der ethischen Voraussetzungen der Politik) ableiten lassen.

Die genannten Beispiele beinhalten das Problem, ob und unter welchen Umständen mythologisches Denken mit realistischer Gestaltung vereinbar ist. Denn wo die Dinge wie bei den alten Griechen "mitten unter ihnen", also in aller Öffentlichkeit ausgetragen wurden, da sucht der heutige Interpret vergeblich nach dem seelischen Innenraum, in dem er und seine Zeitgenossen so vieles mit sich auszutragen gelernt haben.

3.

Antike Mythologie wies gegenüber der orientalischen eine spezifische Ausformung aus, die nur zu erklären ist aus der sozialen Situation der antiken Polis-Demokratie:

Bekanntlich ist die Produktion von Gebrauchswert der ökonomische Zweck der Produktion (Sklaverei des einen wird entschuldigt als Mittel zur vollen menschlichen Entwicklung des anderen). Neue Entwicklungen der Produktivkräfte werden als Mittel zur wachsenden Naturbeherrschung

gewertet, dementsprechend ist die ästhetische Wertung (als häßlich wird die nicht beherrschte, übermächtige Natur empfunden). Beginnende Widersprüche in dieser Beziehung werden von der aufkommenden Geldwirtschaft ausgelöst. Der Totalität und Überschaubarkeit des Weltganzen entspricht der totale Anspruch der Individuen. Die in der Kunst gestalteten Figuren sind totale Individuen - ebenso wie die Götter der antiken Mythologie. Die Funktion des antiken Gemeinwesens ist sowohl ökonomisch als auch militärisch von der bestimmenden Rolle der Stadt her zu erklären. Die demokratische Organisation ist gegenüber der despotischen mit öffentlicher Bewegung und Diskussion der Konflikte verbunden.

Mit diesen Merkmalen ist die antike griechische Mythologie nachgerade eine Apotheose der Kraft des Menschen (Prometheus-Mythos). Doch vor allem die zunehmende Vermenschlichung der Göttergestalten, bald Individualitäten mit menschlichen Verhaltensweisen und Motiven, mit "Privatleben" gar, entwickelt die sinnliche Konkretheit des künstlerischen Ausdrucks. Die gesellschaftliche Bedeutsamkeit dieser Orientierung auf das Diesseits wird deutlich in der Kritik Xenophanes': "Alles haben Homer und Hesiod den Göttern angedichtet, was nur immer bei den Menschen Schimpf und Schande ist: Stehlen, Ehebrechen und sich gegenseitig Betrügen."(12)

4.

Die spannende Harmonie von Individuum und Gemeinwesen potenzierte die Kraft und Macht des Einzelnen. Dieser Zusammenhang zwischen Mythologie und der ihr entsprechenden Kunst mußte in der historischen Wandlung aber konkretisiert werden. Bekanntlich zerfiel mit dem Aufkommen der Warenproduktion und der Geldwirtschaft die Polis-Demokratie. Die Stadtstaaten waren nicht in der Lage, notwendig gewordene überterritoriale Organisationsformen hervorzubringen, reproduzierten jeweils nur ihre eigenen Strukturen nach außen. Das führte zur gegenseitigen Zerfleischung der Stadtstaaten bis zur Einigung unter mazedonischer Herrschaft. Diese Entwicklung löste die Identität von Individuum und Gemeinwesen auf. Mit der Entwicklung des Handels bildete sich die starke Individualität heraus, deren persönliche Tüchtigkeit über Erfolg und Mißerfolg befand. Diese Herauslösung des Individuums aus dem Gemeinwesen wird von der Kunst reflektiert, und hier zeichnen sich bei Aischylos, Sophokles und Euripides unterschiedliche Wertungen ab. Gemeinsam ist ihnen der gesellschaftliche Auftrag: Stabilisierung der gesellschaftlichen Voraussetzungen, auf denen Polis-Demokratie beruhte,

Vorführen von Verhaltensweisen, die sie erneuern konnten, warnendes Aufzeigen der Verfallserscheinungen. Die realistische Potenz der antiken Tragödie, modellhaft für die Erkenntnispezifik der Kunst, liegt im Aufzeigen der tragischen Konflikte, die gesellschaftlichen Wandel erfahrbar machen. Die künstlerische Darstellung zeigt Verlust und Gewinn für das Individuum, sie setzt sich noch ein für die Erhaltung der alten Ordnung, gibt aber bereits ihre mythologische Grundlage dem Wesen nach preis, nutzt die neuen Möglichkeiten individualisierender Gestaltung. "Sie wirkte gegen vielerlei Selbstgewißheiten, indem sie Selbstvergewisserung aus In-Frage-Stellungen hervorgehen ließ" (13). Die Frage nach dem Menschengeschick steht wie ein Motto auch über die Identitätssuche des Neugriechen in den gesellschaftlichen Umwälzungen seiner Epoche. Die Kunstkonzeption des progressiven neugriechischen Bürgertums knüpft an das antike Erbe vor allem wegen dessen kritischer Funktion, aber auch wegen dessen einmaliger Weise, Volkskultur und Hochkultur zu vereinen, an.

Die weltanschauliche Basis der antiken Kunst war ein naiver und spontaner Materialismus, der sich in dem "sinnlichen Glanz" (14) der künstlerischen und der beginnenden theoretischen Widerspiegelung der Wirklichkeit ausdrückte. "Große Angelegenheit für die ganze festliche Bürgerschaft" (15), weshalb die Theateraufführung für den Kultus der Polis so herausragend war, will das neugriechische Theater in jedem Fall auch sein. Ganz im Sinne der Mahnung des Dichters Solomos - "Die Nation muß lernen, das als national anzusehen, was wahr ist" (15) - verpflichtet sich das Theater, - gleich ob es ein Werk von Kambanellis oder Sophokles umsetzt -, die "Fabeln" "offen" zu halten: sie in der Kommunikation mit dem Publikum zu vollenden. In diesem Zusammenhang gibt es für den "Nichtgriechen" die meisten Fragen. Das aktuelle griechische Theaterverständnis reibt sich auffallend an westeuropäischen Vermittlungsformen. Was könnten die Ursachen dafür sein?

5.

Die Verbindung von osmanischer Herrschaft und orthodoxer Religion verhindern im griechischen Raum während der Zeit des Byzantinismus eine Erscheinung wie die Renaissance, was sich bei der Gründung des neuen Staates und der Herausbildung der eigenen Nation prägend auswirkte. Ich will hier nur einen Aspekt betrachten: während in Mittel- und Westeuropa ein verstärktes Begreifen des Menschen als produktives Wesen, als Subjekt, das die (brüchig gewordene) Feudal-Weit aus den

Angeln zu heben vermag, dem Bürgertum seine spezifische Anschauung schafft, bleiben in Neugriechenland die Produktivkräfte gebremst und das Land in halbkolonialer Abhängigkeit, worauf für Jahrzehnte die "Megali Idea", der Traum von Groß-Griechenland, einen Ausgleich der der Gesellschaft innewohnenden Gegensätze bewirken sollte. Die so augenfällige philodramatische Beschäftigung mit den Texten der antiken Dramatiker hat vor diesem Hintergrund ihre politische Bedeutung. Koun betont kurz nach dem Sturz der Junta: "Denken wir zurück an die Identität von Individuum und Gemeinwesen in der antiken Polis und an deren Folgen für die Kunst".(16)

Es war seit den dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts bis Mitte der siebziger Jahre dieses Jahrhunderts den verschiedenen Schichten der neuen Gesellschaft immer wieder opportun, die gemeinsame Grundkonstellation zu betonen, die gemeinsame Funktion der Kunst und die gemeinsame Öffentlichkeit ihrer Wirkungsweise als Selbstbestätigung zu bejahen. Eine Parallelisierung von Gegenwart und Mythos, ein Vorschub von Sinnerwartung, eine Regeneration des Sinnkredits legitimierten die antiken Vorbilder. Die unmittelbar erscheinende Einheit von Einzelnen und gesellschaftlichem Fortschritt, die Potenzierung des Einzelnen durch neue Produktivität "wiederholt" in völlig neuer Gestalt die gleichsam naive Identität des Einzelnen mit seinem Gemeinwesen in der Antike. Die Lyrik von Solomos bis Ritsos, von Laskaratos, Palamas, Golfis, Kavafis, Seferis und Elytis, die von Karyotakis, Theros, Drosinis, Kazantzakis und Vassilikos spricht bei unterschiedlichster politischer und gesellschaftlicher Stellungnahme diese Apotheose der Schöpferkraft aus; als sprachlich artikulierte Sinnlichkeit findet sie ihre Bestätigung und Berechtigung in einer realen Machterweiterung sensueller Aktivität. Von dieser Grundlage her entwickeln sich auch die neuen Formen, die Laskaratos, Palamas, Theros und Karyotakis als Wesensmerkmale einer realistischen Kunst vor allem nach 1880 behaupten: Darstellung des Alltagslebens, Formen des Lebens selber. Die andersartige Kunstentwicklung im Westen und in der Mitte Europas wird zwar mit schmerzhafter Deutlichkeit erfahren, es gelingt aber nicht, in ihr den Weg der "freien Menschengemeinschaft" zu sehen.

Charakteristisch wird eine Haltung wie die von Kavafis. Profit- und Machtgier, die alles Kreative im Menschen tötende bürgerliche Geschäftigkeit werden von ihm als das "Barbarische" aufgefaßt, ein Wort, mit dem in der Antike abwertend alles Nicht-Hellenische benannt wurde. "Griechisch", das bedeutet für Kavafis, ausgezeichnet zu sein durch Eigenschaften, die er immer wieder preist: Gerechtigkeit, Mut, Weisheit.

Seine historischen Skizzen behandeln fast ausnahmslos Verfallserscheinungen der hellenistischen, römischen und byzantinischen Zeit.

Auch am Beispiel von Seferis wird deutlich, daß realistische Kunst das historische Selbstbewußtsein des Künstlers voraussetzt, selbst wenn er sich mit seiner Klasse nicht mehr und mit einer anderen noch nicht identifizieren kann. Der Reduktion menschlicher Möglichkeiten auf die Vergangenheit setzt er seine Auffassung von der Identität des Griechen entgegen: Mensch zu sein in jenem Sinne, wie dies das griechische Wort "Anthropia" ausdrückt, das die Eigenschaft des Menschseins mit einem Eigenschaftswort nach dem Muster derer für "Wärme", "Schönheit", "Mut" kennzeichnet und somit viel mehr bedeutet als allgemein "menschlich". Es geht um die von Kazakos erwähnte "Kultur des Widerstandes", um die Bewältigung der Gegenwart also - nicht um die Flucht in eine mystifizierte Antike. Nicht die Entfernung von der Wirklichkeit als Entfernung von den "Formen des Lebens" trennt die romantische "Megali Idea" vom Realismus, sondern die Entfernung von der Wirklichkeit in der Funktion, die die Kunst übernimmt.

Die Zuspitzung der politisch-ökonomischen und kulturellen Krise schließlich während der Junta-Diktatur hat die Beschäftigung mit dem antiken Drama zunehmend zu Sinndeutungen der Wirklichkeit geführt. Die Vermittlungsformen des Theaters selber wurden als "befreiendes Instrumentarium gegenüber den philologistischen Scheuklappen" (17) entdeckt. Ein Beispiel für die Bedeutung der Beschäftigung mit dem antiken Erbe in den achtziger Jahren ist das Internationale Werkstatt- und Studienzentrum für Antikes Drama (IWSC), das 1985 in Agrinion gegründet wurde und sich als Forum internationaler Zusammenarbeit versteht: 1988 findet die Eröffnung eines neuen Festivals auf der archäologisch erschlossenen antiken Bühne von Oiniades mit einer internationalen Produktion von Sophokles "Antigone" statt. Die verstärkte Förderung regionaler kultureller Aktivitäten im internationalen Kontext charakterisiert die Dezentralisierungspolitik der in jenen Jahren von Melina Mercouri vertretenen Kulturpolitik. Mit "Präsenz des Alten und Sicherung des Neuen" kann diese Phase grundlegenden Umbruchs theatralischer Antikereption zusammengefaßt werden.

Gegenwärtig haben sich klare Zielstellungen ergeben: Nicht das Kultische wird zum Zentrum des Interesses, sondern dessen Entwicklung zum Theatralischen; die Suche geht vom in Mythen eingebundenen Konflikt zu Vorgängen, die als geschichtliche und insofern als Bewußtseinsprozeß

begriffen werden können; Experimente streben von der Gebärde der Tragödie (mystische Trance) zur Vermittlungsweise (Funktion gestischer Sprache). Schon 1976 sagt mir Koun, nach seiner Regiemethode befragt, in offensichtlicher Anspielung auf Brecht: "Die Spielweise muß daher den beobachtenden Geist frei und beweglich erhalten, sie muß den Geschehnissen den Stempel des Vertrauten nehmen, dabei muß sie ganz der schauspielerischen Imagination vertrauen" (18).

Angesichts der Herausforderungen und Perspektiven der heutigen Welt bedarf es großer Anstrengungen, in der Vielfalt der "Geschichten" antiker Kultur einige durchgehende, vielleicht neue Päden menschlicher Geschichten wahrzunehmen. Die Schöpfer gegenwärtiger Aufführungen sind - mit ihren besten Köpfen und Beispielen - die Pfadfinder in der Welt selbstbestimmter Identität.

Anmerkungen:

- 1) Kostas Kasakos, Verbunden mit unserer Antike, Sonntag (Berlin) Nr. 50, 1986, S.8
- 2) Elli Lambetti, Weisheit und Erfahrung, Kiklos (Nikosia) Nr. 7, S. 3
- 3) Stelios Tsitsemlis, Einleitungsreferat 2. Internationales Symposium der IWSC "Antike Tragödie und zeitgenössische Lesart", 24. 06. 87, 3. Jahrbuch der IWSC, Agrinio, 1988, S. 34
- 4) Ebenda, S. 22
- 5) Panayiotis Chr. Serghis, Antikerezeption in Griechenland, Vortrag im bat-Studiotheater Berlin, 17. 04. 1980 (nach dem Tonbandprotokoll)
- 6) Ebenda
- 7) Ebenda
- 8) Ebenda
- 9) Ebenda
- 10) Petros Markaris, Rundfunkinterview ERT (Athen), 28. 06. 1987
- 11) Vgl. David Seale, Vision and Stagecraft in Sophocles, Croom Helm, London & Canberra 1982
- 12) Xenophanes, Gedankensammlung, Athen 1958
- 13) Christian Meier, Die politische Kunst der griechischen Tragödie, München 1988, S. 239
- 14) Christopher Caudwell, Illusion and Reality, Berlin o.J., S.42
- 14) Zitiert in. Kavafis/Seferis, Auswahl aus den Gedichten, Eridanos, Athen o.J., S. 143
- 15) H.D.F. Kitto, The Greeks, Baltimore 1951, S. 131
- 16) Karolos Koun im einem Gespräch mit dem Verfasser, 22.12. 1975, Athen
- 17) Panayiotis Chr. Serghis, a.a.O.
- 18) Karolos Koun, a.a.O.