

Citation style

Puchner, Walter : recension de : Gonda Van Steen, Stage of Emergency. Theater and Public Performance under the Greek Military Dictatorship of 1967-1974, Oxford : Oxford University Press, 2015, dans : Südost-Forschungen, 73 (2014), p. 737-743, <http://recensio-stag.lorax.syslab.com/r/1b76a366d5894e6d820284c2162f25ea>



copyright

This article may be downloaded and/or used within the private copying exemption. Any further use without permission of the rights owner shall be subject to legal licences (§§ 44a-63a UrhG / German Copyright Act).

- ³ Stylianos ALEXIU, Βασίλειος Διγενής Ακρίτης και τα άσματα του Αρμούρη και του γιου του Ανδρονίκου. Athen 1990; vgl. meine Anzeige im *Jahrbuch für Volksliedforschung* 37 (1992), 192-194.
- ⁴ Georgios THANOPULOS, Το τραγούδι του Αρμούρη. Χειρόγραφη και προφορική παράδοση. Athen 1990.
- ⁵ Grigoris SIFAKIS, Για μια ποιητική του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού. Heraklion 1988.
- ⁶ DERS., Ζητήματα ποιητικής του Διγενή Ε και των „Ακριτικών τραγουδιών“, *Αριάδνη* 5 (1989), 125-139.
- ⁷ Roderick BEATON, Folk Poetry of Modern Greece. Oxford 1980, 82-90; und DERS., Was „Digenes Akrites“ an Oral Poem?, *Byzantine and Modern Greek Studies* 7 (1981), 7-27.
- ⁸ DERS./David RICKS (Hgg.), Digenes Akrites. New Approaches to Byzantine Heroic Poetry. Aldershot, Cambridge 1993.
- ⁹ Roderick BEATON/James KELLY/Tina LENTARI, Πίνακας συμφραζομένων του Διγενή Ακρίτη. Σύνταξη Ε. Heraklion 1995.
- ¹⁰ Zum Beispiel Bernard FENIK, Digenis: Epic and Popular Style in the Escorial Version. Heraklion 1991.
- ¹¹ Zu einer Forschungsübersicht vgl. Walter PUCHNER, Studien zum griechischen Volkslied. Wien 1996, 275-287, zu den Forschungen von Thanopulos 280f.; auf neuerem Stand DERS., Μελέτες για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι. Athen 2013, 344-368, zu den Forschungen von Thanopulos speziell 355-359.
- ¹² Georgios I. THANOPULOS, Ο „Διγενής Ακρίτης“ Escorial και το ηρωϊκό τραγούδι „Του Υιού του Ανδρονίκου“. Κοινά τυπικά μορφολογικά στοιχεία της ποιητικής τους. Athen 1993, 2010, vgl. meine Anzeige in *Südost-Forschungen* 53 (1994), 599-605.
- ¹³ Guy SAUNIER, Is There Such a Thing as an „Akritic Song“? Problems in the Classification of Modern Greek Narrative Songs, in: BEATON/RICKS (Hgg.), Digenes Akrites. New Approaches to Byzantine Heroic Poetry, 139-149.
- ¹⁴ DERS., Perspectives de la recherche sur les chansons populaires grecques, *Revue des Études Néohelléniques* 2 (1993), H. 2, 5-38.
- ¹⁵ Alexis POLITIS, Το δημοτικό τραγούδι. Heraklion 2010, 56-58.
- ¹⁶ I. PROMPONAS, Ακριτικά. Athen 1985.
- ¹⁷ Geoffrey HORROCKS, Greek. A History of the Language and its Speakers. London, New York 1997, Malden/MA, Chichester 2010; in der griechischen Übersetzung Athen 2009, 490-492.
- ¹⁸ F. J. USPENSKIJ/V. V. BENESEVIĆ, Actes de Vezelon. Matériaux pour servir à l'histoire de la propriété rurale et monastique à Byzance aux XIII-XV siècles. Leningrad 1927.

Gonda VAN STEEN, Stage of Emergency. Theater and Public Performance under the Greek Military Dictatorship of 1967-1974. Oxford: Oxford University Press 2015. XVII, 376 S., 11 Abb., ISBN 978-0-19-871832-1, £ 80,–

Die flämische klassische Philologin Gonda Van Steen, heute am Lehrstuhl für Klassische Philologie an der Universität Florida in den Vereinigten Staaten, hat sich intensiv mit der neugriechischen Theatergeschichte befasst und interessante wie materialreiche Artikel und Monographien zur Geschichte der Antikenrezeption im neueren Griechenland vorgelegt.¹ Griechische Diktaturen und politischen Verbannungen auf einsame Ägäisinseln vor und nach

dem 2. Weltkrieg, wo die Exilierten auch antike Tragödien aufführten, standen schon auf dem Themenprogramm ihrer vorletzten Publikation: „Theatre of the Condemned: Classical Tragedy on Greek Prison Islands“, Oxford 2011², ebenso wie Tragödieninterpretation und Publikumswirkung in Phasen staatlich verhängter Präventivzensur³. Zum Arbeitsstil der Verfasserin gehört es auch, Teile größerer Publikationen vorab als Einzelartikel zu publizieren, womit sich die Entstehungsgeschichte der Monographien verfolgen und dokumentieren lässt.⁴ Diese Vorveröffentlichung der Frühfassungen umfasst also einen angemessenen Zeitraum – ein Indiz dafür, dass das Junta-Thema im griechischen Theater auch jenseits der Antikenrezeption die Verfasserin seit geraumer Zeit beschäftigt – und fast alle dieser Studien sind von nicht unbedeutendem Umfang und detaillierter Ausführlichkeit.

Nimmt man alle diese Studien und die vier Monographien zusammen, so ergeben sich gewisse konstante Leitlinien dieser ersten Entwicklungsphase einer wissenschaftlichen Laufbahn, Leitlinien, die sich nicht mehr nur auf die Klassische Philologie und das für die Altertumswissenschaften in den letzten Jahrzehnten so attraktiv gewordene Nachleben des antiken Theaters zurückführen lassen: das Interesse am modernen griechischen Theater seit dem 18. Jh. bis heute (die Kontakte mit dem Theaterwissenschaftlichen Institut in der Univ. Athen waren während ihrer Aufenthalte in Griechenland intensiv) und eine Vorliebe für die Aufführungstätigkeit in schwierigen Zeiten (im Osmanischen Reich, während der Diktaturen im Griechenland des 20. Jh.s, Zensurschwierigkeiten, moralische Restriktionen bei Aristophanes-Inszenierungen). Zum Arbeitsstil Van Steens gehört es auch, über die akribische Faktensammlung und -interpretation hinaus größere Kreise zu ziehen bei der Analyse der kulturhistorischen Situation im Allgemeinen und tief in die internationalen Kulturtheorien hinein, so dass die theatergeschichtliche Ereignisfolge, in der immer auch die Publikumsrezeption und das Presseecho, im Falle der Aufführungen unter der Obristendiktatur 1967-1974 auch Augenzeugenberichte mit einbezogen werden, in einen doppelten Kulturkontext und Referenzbereich integriert werden: einen griechischen, der den Zeitgeist der spezifischen Phase betrifft, und einen internationalen, der die Theoriebildung zu bestimmten Kulturphänomenen in Rechnung stellt. Das ist an der zitierten und diskutierten Bibliographie genau abzulesen. Dies war z. B. beim vorrevolutionären Polit-Theater der griechischen Unabhängigkeitsbewegung im nördlichen Balkan und der Schwarzmeerregion der Nationsbegriff und die Indienstnahme der Künste und Wissenschaften im Sinne der Aufklärung bzw. der theaterfeindliche Kulturkontext des Osmanischen Reiches um 1800⁵, bei den Antikenaufführungen auf den Verbannunginseln der Ägäis der Exilbegriff und die sozialpsychologische Situation der Gefangenschaft und der gewaltsamen Marginalisierung, die sowohl von der Theorie her als auch von Memoiren der Verbannten und ihren mündlichen Erinnerungsberichten her beleuchtet wurde. Im vorliegenden Fall von Theater und Performances in der Junta-Zeit geht es um eine Dokumentation der politischen Ereignisse, aber auch die theatergeschichtliche Situation ist Gegenstand der Untersuchung, die Einflussbildung durch die Nachkriegsdramatiker (absurdes Drama, Brecht-Rezeption), Alternativtruppen, Studententheater, autochthone griechische Protestdramatik, die Anspielungen, die Zensurhürde, die bedeutendsten Aufführungen der Zeit, der Publikumsrespons.

Wie aus der europäischen Theatergeschichte zur Genüge bekannt, wirken Verbote, Kontrollen, Zensurvorschriften, Polizeiüberwachungen, aber auch moralische Normen,

aufklärerisches Nützlichkeitsdenken, Verbot von Improvisationen usw. erfolgsstimulierend beim Publikum. Besonders bei Formen des Volkstheaters ist dies evident von den Pariser *théâtres de la foire* mit den *pièces à la muette* des 17. und 18. Jh.s bis zum Wiener Vorstadtheater von Stranitzky bis Nestroy. Als Augenzeuge so mancher dieser Vorstellungen, die in der Folge zur Sprache kommen, konnte ich oft die Beobachtung machen, dass eine einzige verschlüsselte Anspielung genügt, eine entfernte Assoziation, ein einziger Symbolgegenstand von aktueller Bedeutung, um das Interesse des Auditoriums anzustacheln, zustimmende Reaktionen zu stimulieren und eine Atmosphäre der Spannung zu erzeugen – und das heißt den Erfolg der Aufführung mit minimalen Mitteln zu garantieren –, was in „normalen“ Zeiten (ohne *stage of emergency*) ohne die entsprechende ästhetische Qualität nicht möglich gewesen wäre. Ähnlich wie beim patriotischen Drama des 19. Jh.s⁶ die nationalhistorische Thematik allein schon ein Erfolgsgarant gewesen ist, was zusammen mit den thematisch gelenkten Universitätsausschreibungen für historische Dramatik zu einer Flut ephemerer patriotischer Machwerke geführt hat,⁷ fungierte nun jede auch noch so kleine Anspielung auf die Zwangssituation als begeisterungsauslösend und sicherte dem Ensemble bzw. der Vorstellung den pekuniären Erfolg.

Solche Prozesse auf Seiten der Publikumsrezeption stehen im Zentrum der Ausführungen; es dominiert demnach ein mehr theaterwissenschaftlicher und wirkungssoziologischer Zugang über eine rein philologische Methodik. An dieser Stelle sei auch eine Eigenschaft der Monographien von Van Steen erwähnt, die bei der Lektüre eine nicht unwichtige Rolle spielt: die Präsentation von Ereignissen, Quellen und Gedankengängen sowie die Materialbehandlung im Allgemeinen sind aufgrund des ambitionierten Schreibstils der Verf., trotz der umfangreichen und materialstrotzenden Fußnoten, die der interessierte Leser jedoch zu schätzen wissen wird, ein reiner Lesegenuss, was man bei *native speakers* des Englischen in wissenschaftlichen Arbeiten nicht immer sagen kann. Die integrale Sichtweise einer Epoche, die der älteren Generation noch gut in Erinnerung ist und nach wie vor starke Emotionen auslöst, die in der Diktatur- und Antidiktaturforschung unvermeidlich auch Werturteile enthält, mag in Details auf unterschiedliche Interpretationszugänge stoßen bzw. die Hierarchie der Auslegungsspielräume ist für ein derart rezentes Ereignis noch nicht gänzlich abgeklärt und erlaubt auch unterschiedliche Sichtweisen, doch die Dokumentation aus Presse und zeitgenössischen Quellen sowie die Einbeziehung von Memoiren und Interviews von Schlüsselpersonen der Zeit beschränkt die Einspruchsmöglichkeiten auf ein erträgliches Maß, sobald man von spezifischen Details absieht. Die Verf. hat sich große Mühe gegeben, ein hohes Maß von Vollständigkeit zu erzielen und in der emotional gefärbten Diskussion die Objektivität als Darstellungsziel nicht aus den Augen zu verlieren.

Die Einleitung (1–44) beginnt mit dem „Entfesseln Prometheus“: „Prometheus“ war die Code-Bezeichnung für den NATO-Plan der Abwehr eines möglichen Angriffs des Warschauer Pakts auf einen Staat des westlichen Bündnisses, „Operation Prometheus“ war auch der Name der Putsch-Aktion der Obristen in der Nacht auf den 21. April 1967. Der Titel dieses Abschnittes ist beziehungsreich: „State of Exception, Stage of Emergency: The Greeks Rehearse the Uprising“, wo vom ersten *statement* des selbsternannten Premierministers Papadopoulos bis zu dem bekannten Brechtstück eine Reihe von Anspielungen komprimiert sind. Die Verf. liefert jedoch eine Diskussion des theoretischen Hintergrunds

des Begriffs der Ausnahmesituation (nach Giorgio Agamben, *State of Exception*, Chicago/London 2005), kombiniert ihn allerdings mit einer griechischen Arbeit von Kostis Kornetis, die die Bedeutung und führende Rolle der Jugendbewegung in dieser Zeit hervorhebt⁸. Das Thema des Theaters unter der Junta ist noch lange nicht erschöpft, trotz der Arbeiten von Ph. Hager⁹ und Antonia Karaoglu in ihrer griechischen Dissertation zum Theater in Thessaloniki unter der Sieben-Jahre-Diktatur, Thessaloniki 2009. Zur Revue während der *heptaetia* wird auch in Kürze die Monographie von Kostanza Georgakaki erscheinen. Die Verfasserin konstatiert: „I share the objectives of these two young scholars to provide an in-depth perspective on the theater history of the junta years and add my own study as a complementary one. I have deliberately looked beyond the analytical categories and selections of plays and stage companies that they have adopted. Also, I aim to balance the critical demands of reconstructing theatrical experiments with my attempt to draw up an appropriate cultural-historical framework that relates Greece to the late 1960 youth revolution“ (28f.). In der Diskussion um die Begriffe „politisches“ oder „alternatives“ Theater kommt in Ausführlichkeit ein Aspekt zum Tragen, der die Dinge von der anderen Seite her betrachtet: die öffentlichen Schaustellungen des Regimes selbst. Die Verf. rechtfertigt ihr methodisches Vorgehen, das vorwiegend von der Rezeptions- und nicht von der Produktionsseite ausgeht, indem von den Prinzipien der Theatergeschichtsschreibung nach Postlewait gründlich abgegangen wird:¹⁰ „The reader will, hopefully, bear with me as I introduce newspaper reports and theater reviews, references to scripts, pamphlets, playbills, photographs, posters, and other promotional materials, television blurbs, audio cassettes, and videotapes. I also carefully draw from popular anecdotes, good and bad poetry, speeches and official reports, memoirs, personal accounts, and oral testimonies and microhistories. For an in-depth study of the responses of the contemporary press, I extensively used Greek newspaper archives and the holdings of the Athens Theater Museum and Archive“ (39).

Das 1. Kapitel, „The Theater-Historical Context and the Turn to New Greek Theater“ (45-90) versucht, eine vereinfachte aber faire Übersicht über das griechische Nachkriegstheater zu geben. „Thus Chapter 1 argues that early 1970s Greek theater was situated at the confluence of four factors, some of which overlap: its dialogue with absurdist and Brechtian drama, the function of emerging Greek plays as sites of cultural and political renewal, international youth's dissidence, and the movement of 'occupy' alternative, liberated spaces of rebellion“ (29). Besonders die Faktoren 2 und 4 seien ausschlaggebend gewesen. Hier ergeben sich, je nach Perspektive und Untersuchungsgegenstand, verschiedene Diskussionspunkte. So ist die Brecht-Rezeption fast ausschließlich eine politische gewesen, die ästhetisch-dramaturgische Theorie des Epischen Theaters hat kaum Nachahmer gefunden (Ausnahme „Die Geschichte von Ali Retzo“ von Petros Markaris). Der Zugang der Verf. ist eher ein publikumssoziologischer unter dem Aspekt der verordneten Ausnahmesituation. Die behandelten Themen sind: „Foreign and Domestic Greek Plays, Allied against a State of Tyranny“ (Rezeption internationale Dramatik, Brecht, einheimische Produktion, die Rolle des Nationaltheaters, Koun's „Kunsttheater“), „The Turn to the New Greek Theatre“ („absurdes“ Theater, die Dramatiker und ihre Stücke), „Youth, Dissidence, and the Dtage of Emergency: Breaking down Fences and Defences“ (Studenten- und Jugendtheater, „Beggar's Opera“ von John Gay 1970), „New Theater Launches and Countercultural Spaces: Exploring New Spaces for a

Radical Critique“ (Staatstheater von Nordgriechenland, Vorstadtensembles, die „Stoa“ von Papageorgiu, das „Offene Theater“ von Michailidis, Experimenttheater von Marietta Rialdi), „Stage Troups and the Troops of the Stage: Performing Democracy in a State of Tyranny“.

Das 2. Kapitel ist der Präventivzensur gewidmet: „These Bonds of Freedom Hurt“. The Logos and Silence of Censorship and Self-Censorship“ (91-154). Dies ist ein besonders interessantes Kapitel, das Einblick gibt in die Praktiken und Kriterien der Zensur. Die tangierten Themenkreise sind hier folgende: „Hellas Hellenon Logokrimenon: Greece of the Censored Greeks“, „Silence Against Censorship: the Book Index and Self-imposed Silence“ (Staatstheater und Athener Festival, Minotis und Paxinu treten vom Nationaltheater zurück), „Preventive Censorship Legislation“ (die Kriterien des Gesetzes und die Anwendung), „Hortatory censorship, self-censorship, and censorship unleashed“ (Pressegesetz, teilweise Liberalisierung nach 1969), „Prometheus Bound Again“ (Verbot des „Prometheus“ von Anna Synodinou in der Elliniki Skini durch den EOT), „Prometheus Unbound, Closing Act“ (die Vorstellung von Manos Katrakis 1974 in Epidaurus), „Seferis's First and Last Intervention“ (sein *statement* von 1969), „Plots of Transgression in Plays of the New Greek Theater“ (Gerasimos Stavrou, *Καληνύχτα Μαργαρίτα* 1967, Petros Markaris, *Η ιστορία του Αλή Πέτρου*, Mariette Rialdi, *Publikumsbeschimpfung* von Handke 1972, Ουστ, Michailidis *Εκείνο το βράδυ που παίζαμε το έργο του Σαίξπηρ Ρωμαίος και Ιουλιέτα*, usw.) mit einer *case study* „Το τρομπόνι“ von Marios Pontikas 1973 im Amalia Theater von Thessaloniki usw. Das Kapitel endet mit einer Zusammenfassung über die teilweise Ineffektivität des Zensurwesens und die Strategien der Theaterleute, diese zu umgehen.

Kapitel 3, „Monopolizing National History. Performing Tyranny and Constructing Myths“ (159-226), geht auf das organisierte Spektakelwesen des Regimes selbst ein: „Displays of Order: Constructing Tyrannical Meaning“ (Patriotismus, Vaterland), „Displays of Disorder: Deconstructing Meaning“ (Το μεγάλο μας τσίρκο von Kambanellis), „Spectacle Is Power“ (Parade-performance im Marmorstadion 1967 *Εορταί της Πολιμικής Αρετής των Ελλήνων*), „What Happens in the Arena? Sporting Uniforms and Uniformity“ (Deskription der Schausstellungen von 1967), „Teaching Patriotic Self-sacrifice for the ‚Revolution of April 21, 1967““, „Reflecting Back on Greek History in Rapid Motion“, und es folgt eine inhaltliche Analyse der Historienrevue der griechischen Geschichte seit dem Altertum „Unser großer Zirkus“ von Kambanellis in der Vorstellung von Kostas Kazakos und Tzeni Karezi 1973¹¹. Das Kapitel endet mit dem Studentenaufstand des Polytechnikums 1973, dem Impakt der Aufführung von „Unser großer Zirkus“ (z. B. das Schicksal der einzelnen Lieder) und einer „Conclusion: History as Creed, History as Activism“.

Kapitel 4, „Individual Responsibility before Tyranny as the Capitalist Enemy“ (227-291) geht auf verschiedene Schlüsselstücke der Zeit ein: „The Nannies of Giorgos Skourtes: Money, Materialism, Tramps, and the Capitalist Boss“ (mit übersetztem Dialogbeispiel), „Strates Karras: the Tradecraft of Capitalist Oppression“ (über Οι μπουλουκτζήδες 1972, aufgeführt 1974), „The Story of Ali Retzo: Brechtian Theater in Greece under the Military Dictatorship“ (das Stück von Petros Markaris ist eines der wenigen, das die ästhetische Theorie von Brecht mit dem V-Effekt und seinen Strategien zur Anwendung bringt; sonst wurde Brecht eher unter politischen Vorzeichen rezipiert, schon vor und auch nach der Diktaturzeit), „The Free Theater as Collaborative Action“ (1970 gegründet, die erste Produktion der kollektiven

Regieführung war „The Beggar's Opera“ von John Gay. Es folgt eine Analyse des Stücks von Petros Markaris, der in Deutschland vor allem durch seine Prosa-Werke bekannt geworden ist, und eine Analyse der Sommertheater-Revue „... και συ χτενίζεσαι“ 1973.

Eine „Conclusion“ (293-304) fasst die Ergebnisse zusammen; es folgen noch die überaus reichhaltige Bibliographie (305-360) und ein Generalindex (361-376). Unter den Arbeiten von Gonda Van Steen nimmt diese Monographie eine Sonderstellung ein, denn nun wird der Themenrahmen der Klassischen Philologie und des Nachlebens des altgriechischen Theaters deutlich überschritten und zur theaterwissenschaftlichen Methodologie, die auch in den vorausgegangenen Monographien am Werk war. Indem immer auch die Rezeptionsseite genügend berücksichtigt wurde, tritt nun ihr genuines Interesse für das neugriechische Theater, auch jenseits der klassischen Thematik, und die integrative Neogräzistik. Doch die klassische Dramatik und ihr Einfluss auf die neugriechische Theaterszene, sowohl in Bühneninterpretationen und translatorischen Adaptationen wie auch als Intertext zur originalen neugriechischen Dramatik, ist ein sehr umfassendes Kapitel, in dem junge Wissenschaftler in Zukunft noch viele Lorbeeren ernten können.

Athen, Wien

Walter Puchner

¹ Zur Aristophanes-Rezeption: Gonda VAN STEEN, *Venom in Verse. Aristophanes in Modern Greece*. Princeton 2000; vgl. meine Anzeige in *Parabasis* 5 (2004), 416-419; zum vorrevolutionären Polit-Theater in Bukarest, Jassy und Odessa als Kapitel der Tragödienrezeption: DIES., *Liberating Hellenism from the Ottoman Empire. Comte de Marcellus and the Last of the Classics*. New York 2010; meine ausführliche Anzeige in *Parabasis* 11 (2013), 329-340; dazu auch der Artikel: DIES., *Rehearsing Revolution. Aischylus Persians and the Greek War of Independence*, in: Konstantinos A. DIMADIS (Hg.), *Ο ελληνικός κόσμος ανάμεσα στην εποχή του Διαφωτισμού και στον εικοστό αιώνα. Πρακτικά του Γ' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (EENΣ) Βουκουρέστι, 2-4 Ιουνίου 2006*. Athen 2007, Bd. 2, 131-138.

² Vgl. meine Anzeige in: *Parabasis* 12 (2014), 264-272, dazu auch der Artikel: *Theater of the Forgotten: Classical Theater on Modern Greek Prison Islands*, *Journal of Modern Greek Studies* 23 (2005), H. 2, 335-396.

³ Zum Beispiel *Rolling out the Red Carpet. Power „Play“ in Modern Greek Versions of the Myth of Orestes from the 1960s and 1970s. Part I and II*. *International Journal of the Classical Tradition* 9 (2002), 51-95, 195-235.

⁴ Im vorliegenden Fall waren dies die Studien: *Joining Our Grand Circus*. *Journal of Modern Greek Studies* 25 (2007), H. 2, 301-332 für den 2. Teil des 3. Kapitels; *Playing by the Censors' Rules? Classical Drama Revived under the Greek Junta (1967-1974)*. *Journal of Hellenic Diaspora* 27 (2001), H. 1-2, 133-194 für einen Teil des 2. Kapitels; *Rallying the Nation: Sport and Spectacle Serving the Greek Dictatorships*, *International Journal of the History of Sports* 27 (2010), H. 12, 2121-2154, auch in: (Hgg.) Eleni FOURNARAKI/ Zinon PAPA-KONSTANTINOY, *Sport, Bodily Culture and Classical Antiquity in Modern Greece*. London/New York 2011, 117-150 für den 1. Teil des 3. Kapitels; und *The Story of Ali Retzo. Brechtian Theater in Greece under the Military Dictatorship*, *Journal of Modern Greek Studies* 31 (2013), H. 1, 85-115 für einen Teil des 4. Kapitels.

⁵ Dazu nun auch Walter PUCHNER, *Hellenophones Theater im Osmanischen Reich (1600-1923)*. Zur Geschichte und Geographie einer geduldeten Tätigkeit. Berlin, Wien 2012, 57-82; und DERS.,

Die Literaturen Südosteuropas. 15. bis frühes 20. Jahrhundert. Ein Vergleich. Wien, Köln, Weimar 2015, 153-192.

⁶ Die beliebten Schattentheateraufführungen konnten noch im 20. Jahrhundert die größten Erfolge mit patriotischen Stücken aus der Zeit des Unabhängigkeitskampfes von 1821 verbuchen, vgl. DERS., Das neugriechische Schattentheater Karagiozis. erw. Neuausgabe Wien 2014.

⁷ Vgl. DERS., Το πατριωτικό δράμα, in: DERS., Ανθολογία νεοελληνικής δραματουργίας. 2 Bde. Athen 2006, Bd. 1, 35-75.

⁸ Kostis KORNETIS, Children of the Dictatorship. Student Resistance, Cultural Politics and the „Long 1960s“ in Greece. New York, Oxford 2013.

⁹ Philip HAGER, From the Margin to the Mainstream. The Production of Politically-Engaged Theatre in Greece during the Dictatorship of the Colonels (1967-1974). PhD Diss. London 2008.

¹⁰ Thomas POSTLEWAIT, The Cambridge Introduction of Theatre Historiography. Cambridge 2009; und meine ausführliche Kritik in *Parabasis* 11 (2013), 355-370.

¹¹ Mit einer kurzen Übersetzung eines der Dialoge, vgl. Walter PUCHNER, Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας. Το θεατρικό σύμπαν του Ιάκωβου Καμπανέλλη. Athen 2010, 451-487.

Tanja ZIMMERMANN, Der Balkan zwischen Ost und West. Mediale Bilder und kulturpolitische Prägungen. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2014. 504 S., ISBN 978-3-412-22163-8, € 59,90

Zum Thema „Balkanbilder“ hat sich in den letzten Jahrzehnten ein kleinerer Strom von Veröffentlichungen durch die Lande gewälzt. Wer hier, um im Bild zu bleiben, weitere Wassermassen hinzufügen und dabei nicht sofort mitgerissen werden und untergehen will, muss sich genau über Ziele und Methoden Rechenschaft geben. Tanja Zimmermann weitet in ihrer literaturwissenschaftlichen Konstanzer Habilitationsschrift den Blick auf das Thema insofern aus, als sie sich nicht nur auf ein „westliches“ Textcorpus bezieht, sondern vollwertig auch die russische literarische Produktion heranzieht. Vor allem aber unternimmt sie auch einen Blick von innen, und zwar durch eine Untersuchung Tito-jugoslawischer Balkanbilder. Hervorzuheben ist besonders die Heranziehung neuer Quellentypen wie Massenmedien und vor allem Bildquellen bis hin zum Film.

Dieser Zugang ist sehr zu begrüßen und hebt den Band von den Klassikern im Genre ab. Maria Todorovas viel gefeiertes Buch „Imagining the Balkans“ bezieht sich auf ein Textcorpus, das so zugeschnitten ist, dass sich die Ergebnisse schon vorab abzeichneten. Wer Medienprodukte und Reiseberichte zu einem bestimmten Raum auf Klischeebilder befragt, wird eher selten ein differenziertes Bild des betrachteten Gegenstands erhalten. Dem Rezensenten fiel es, in Übernahme dieser Methode und eines solcherart gestalteten Textcorpus, nicht eben schwer zu beweisen, dass das Alter Ego von EU-Europa nicht etwa der Balkan, sondern seine Heimat, die Schweiz, ist, zu der sich mühelos ebenso inkompetente wie drastische Äußerungen in führenden Medien aller großen europäischen Ländern finden ließen. Mit anderen Worten: Wer Balkanismus sucht, wird ihn in westlichen Medien seit dem 19. Jh. leicht finden. Dass es aber auch starke innerregionale Balkanismen gibt,