

MARIA OIKONOMOU

Metakropolis

Parthenon-Bilder und ihr Reflex in der neugriechischen Literatur¹

I

James Axton, Amerikaner in Athen und Protagonist in Don DeLillos Roman *The Names*, meidet die Akropolis und wandert lieber durch »die moderne, unvollkommene, lärmende Stadt« zu ihren Füßen. Denn die wuchtige Bedeutungsfülle der behauenen Steine schreckt ihn ab; er zieht sich vor dem übermächtigen Sinn zurück, den die Akropolis verkörpert. Nichtsdestoweniger kontrolliert und lenkt sie seinen Blick: Sie taucht auf, wenn er um eine Häusercke biegt; sie erscheint am Rand seines Sichtfelds, wenn er einem überfüllten Bus ausweicht; und abends schwebt sie als angestrahelter Block »in der Dunkelheit wie ein weißes Feuer« oder wie ein »Positionslicht« (DeLillo 1996, 13).

Nicht anders als Axton ergeht es seit je dem Besucher Athens: Stets ist sein Blick von der Akropolis in Bann geschlagen. Ihre topographische und architektonische Anlage – der Fels, auf dessen Plateau der Parthenon, der in die Wirkung einkalkulierte Hintergrund, die Stadt, die sich um den Berg drängt – all das ergibt gleichsam ein gerahmtes Bild. Das gesamte Ensemble ist auf das Visuelle ausgerichtet, es ist »für das Auge konzipiert, das Sinnesorgan der Distanzen und Objektivierungen« (Meurer 2006, 225), so daß es dem Betrachter leichtfällt, die Akropolis einmal als Postkartenmotiv wiederzuerkennen, ein andermal zum humanistischen Ideal-Bild zu (v)erklären. Darüber hinaus verläuft diese Visualität zugleich in zwei Richtungen, in ihr verschränken sich Gesehenwerden und Sehen, Panorama und Panoptikon. Einerseits nämlich ist die Akropolis – ganz wie die gesamte Metropole Athen in Perikleischer Zeit – darauf angelegt zu beeindrucken. In ihr konzentriert sich der machtpolitische und kulturelle Anspruch des antiken Stadtstaates,² den Plutarch als »eine eitle Frau« beschreibt, »die sich mit edlen Steinen und Statuen und Tempeln im Wert von tausend Talenten behängt.«³ Andererseits ist die Akropolis als religiöser und administrativer Komplex zugleich der omnipräsente Beobachter, das Auge der Macht. So gehorcht alles an der Akropolis einer dominierenden Optik, die schließlich sogar das Unsichtbare umfaßt: In ihr ist letzten Endes weniger die Tempelanlage selbst zu sehen als vielmehr die Diachronie ihrer Erscheinungsformen, die im Visuellen aufgehobene und durch die

1 Für Hinweise und Unterstützung danke ich besonders Herrn Prof. Alexander Papageorgiou-Venetas.

2 Nicht zufällig orientiert sich die Architektur zahlreicher Regierungs- und Bankgebäude bis in unsere Tage häufig an der jenes antiken »Geldtempels«, dessen Ausstattung durchaus als Goldreserve und ökonomische Staatsbasis betrachtet werden kann.

3 »ὡσπερ ἀλαζόνα γυναῖκα, περιπτομένην λίθους πολυτελεῖς καὶ ἀγάλματα καὶ ναοὺς χιλιτοαλάντους.« (Plutarch: *Das Leben des Perikles*, XII)

Geschichte unaufhörlich changierende Instrumentalisierung des Bauwerks durch ideologische Diskurse.

»Wenn das Merkmal der Echtheit die Verbindung von Hier und Jetzt ist«, so heißt es in Aleida Assmanns Studie zum kulturellen Gedächtnis, »dann ist der Erinnerungs-ort als Hier ohne Jetzt halbierte Echtheit« (Assmann 2003, 338). Und betrachtet man die Architektur im allgemeinen als Ausdruck und *simeion*, als Zeichen im Raum, so ist darüber hinaus jedes Gebäude dem zunehmenden Verblässen seines Signifikats und damit der zunehmenden »Falschheit« anheimgegeben. Denn nachdem seine ursprüngliche Funktion mit der Zeit verschwimmt, nachdem die mit der Architektur verbundene Idee obsolet wird, bleibt vom Bauwerk ein »sonderbares Gespinnst aus Raum und Zeit«, aus anwesendem Raum und abwesender Zeit. In ihm sind Präsenz und Absenz verschränkt: Zum einen vermittelt es die Erfahrung von Diskontinuität; es ist, sowohl baulich als auch gedanklich, etwas Abgebrochenes, das »in Überresten erstarrt ist und beziehungslos zum örtlichen Leben der Gegenwart steht, [die] nicht nur weitergegangen, sondern über diese Reste auch achtlos hinweggegangen ist« (ebd., 308). Zugleich aber sammelt sich in ihm die gänzlich subjektive Erinnerung an das Abwesende als ein Kontinuum. Der Mangel an Sinn setzt die Sinnproduktion in langen historischen Traditionslinien in Gang: Gerade aufgrund seiner »halbierten Echtheit« und »blassen Signifikanz« kondensieren Konzepte von Geschichte und aktuelle Diskurse an der Architektur. So meint Sehen hier vor allem, das fossile Objekt mit einer neuen und eigenen Ideologie zu *ver-sehen*.

Nach dem Ende der klassischen Ära widerfährt der Akropolis eben dies. Fungierte sie über lange Zeit als Verkörperung eines bestimmten Staates und seiner polytheistischen Religion, so bemüht sich die Rezeption in der Folgezeit, den Signifikanten (zusammen mit seinem Signifikat) willentlich zu verstellen. Man löst die Akropolis bewußt aus ihren ursprünglichen Bindungen und stellt sie in einen anderen Horizont; man macht sie zum Bestandteil neuer Machtdiskurse, indem man den alten Bedeutungskomplex zu modifizieren und zu »verdecken« sucht: Inmitten der Tempelanlage der olympischen Götter wird zunächst eine byzantinische Basilika eingerichtet. Dieser Bau erscheint gleichsam als die architektonische Umsetzung und Fortführung des Gedankens Paulus', der in Athen vor dem Altar des unbekanntes Gottes predigt und damit den ideologischen Funktionswandel der Akropolis initiiert. Hier, so ließe sich behaupten, nimmt ein Prozeß seinen Anfang, der später immer öfter das gedankliche Substrat des Tempelbezirks und auch dessen Gesicht ändern wird: Während der Kreuzzüge residiert Othon de la Roche in Athen und verwandelt den christlichen Tempel seinerseits in die Kirche *Notre Dame*, dabei angeleitet vom offiziellen Postulat des Papstes Innozenz III., der schreibt: »Der Stadt ist es gelungen, die Lehren vom heidnischen Wissen gegen die Liebe der heiligen Weisheit zu tauschen, die Burg der berühmten Pallas Athene in eine bescheidene Wohnstatt unserer Madonna zu verwandeln und Kenntnis über den wahren Gott zu erlangen, nachdem sie für lange Zeit am Altar des unbekanntes Gottes gebetet hatte« (Baelen 1956, 70). Und als weitere Bedeutungsschicht richten daraufhin die Osmanen, die neuen Sieger, eine prachtvolle Moschee im Parthenon ein, die Evliya Celebi 1667 als ein Bauwerk preist, »das seinesgleichen auf dem Weltatlas nirgendwo findet« (Kontaratos 1994, 32). In all diesen Fällen bedeutet der bauliche Eingriff einen Herrschaftsanspruch des jeweiligen Souveräns; die Akropo-

lis symbolisiert den Triumph der jeweiligen religiös-politischen Position über die alte Ordnung. Sie repräsentiert einen Repräsentationswechsel. Dabei geht es um eine Reflexion in doppeltem Sinne, um die gedankliche Neudefinition und die Änderung der Perspektive, um die prismatische Brechung von Ideologie und Erscheinungsbild durch die Einführung neuer Baulichkeiten und Umbauten.

Dann aber beginnt eine »Rekonstruktionsarbeit«, die bis heute andauert. Sie ist dem Bestreben geschuldet, die willkürlich verstellte Akropolis wieder in ihre vermeintlich ursprüngliche Bedeutung einzusetzen. Man scheint sich um ihre neuerliche »Sichtbarkeit«, um die Freilegung der untersten Palimpsestschicht zu bemühen. Doch fraglos zielen derlei Projekte eines erwachenden humanistischen Interesses weniger auf die tatsächliche Entbergung als vielmehr darauf, eine Antike und ihren Blick und Anblick neuerlich zu phantasieren. Die materiellen Relikte werden zu Elementen einer großen Erzählung und damit wiederum zum Kristallisationspunkt eines historisch bedingten, das heißt ins jeweilige Jetzt eingebundenen kulturellen Gedächtnisses. Die neue Semantisierung setzt mit der Renaissance ein, in der sich die Wahrnehmung von Ruinen besonders aus den Diskursen humanistischer Gelehrsamkeit und der Hinwendung zur Antike ergibt. Vielleicht kann man den Wendepunkt in unserem Fall im Jahr 1436 ausmachen, in dem Ciriaco de 'Pizzicoli die erste Bildungsreise nach Athen unternimmt, dabei die auf dem Akropolisfelsen errichtete Kirche der Heiligen Mutter übersieht und den Tempel der antiken Athene in den Blick nimmt, »das göttliche Werk des Phidias, die 58 prachtvollen Säulen [...] die edelsten Plastiken, die je durch die Kunst und den Meißel eines Bildhauers entstanden« (ebd., 30). Neben den überlieferten Texten antiker Autoren leistet diesem Renaissance-Menschen also auch die konkrete historische Stätte »Wiedergeburtshilfe«. Fraglos jedoch sind auch hier Fabrikation, Erfindung und Fälschung im Spiel. Er gibt sich jener Konstruktionsarbeit hin, die allem kulturell bedingten Sehen zugrundeliegt, so daß etwa Pallas Athene in der Skizze, die er vom Parthenon anfertigt, als eine Dame der Renaissance dargestellt ist.

Sie ist umgeben von denselben geflügelten Putten, denen man in den Werken italienischer Maler des Cinquecento begegnet – ein anschauliches Beispiel für den überwiegenden Anteil an kreativer Imagination in der vorgeblichen Wiedergeburt und Wiederherstellung der Vergangenheit, wie sie zahlreiche Darstellungen der Akropolis betreiben. Wiederum ist es Aleida Assmann, die jenes antikisierende Projekt auf den Punkt bringt: »Je endgültiger die Vergangenheit als vergangen und abgeschlossen erkannt wurde, desto intensiver wurden die Bemühungen der Phantasie, sich dieses Vergangenen auf anderem Wege zu versichern« (Assmann 2003, 321).

Allerdings bleibt Ciriaco de 'Pizzicolis durch die Zerlinse der Geschichte gelenkter Blick vorerst ein einsamer Blick. Denn zum einen stützt sich die Renaissance weniger auf die empirische Begegnung mit der Antike als vielmehr auf die über das Manuskript vermittelte, zum anderen studiert sie statt der griechischen vornehmlich römische Quellen. Das Pantheon und nicht der Parthenon ist ihr Emblem. So vergehen noch über zwei Jahrhunderte, bevor sich das Bild der Akropolis neuerlich grundlegend ändert: Seit ihrem Erscheinen im Jahr 1762 findet die Schrift *The Antiquities of Athens measured and delineated by James Stuart and Nicholas Revett* weite Verbreitung, nachdem die beiden Autoren zuvor in einer Art klassizistischem Manifest die Rhetorik von der »logischen« Architektur des Parthenon und den Normen einer Schönheit von

überzeitlicher Dauer etabliert haben, die wesentlich auf Begriffen der Regelmäßigkeit, Einheitlichkeit und Proportion beruht (vgl. Mallouchou-Tufano 1994, 171). Die neu entdeckte »Harmonie« des Parthenon dient fortan als Leitfigur im Streit um die Überlegenheit griechischer beziehungsweise römischer Antike, eine Auseinandersetzung, die parallel zur *Querelle des Anciens et des Modernes* geführt wird. Während etwa der Architekt Julien David Le Roy, der schottische Maler Allan Ramsay und die ganze französische Revolution die Einfachheit und Würde der griechischen Kunst vorzogen, vertreten Piranesi und andere die »romanità«. Schließlich setzt sich jedoch das Hel-lenentum durch; ein Zeichen dafür sind spätestens 1755 Winckelmanns *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauer-Kunst*. Hier nun scheinen »die edle Einfachheit und die stille Größe« der griechischen Kunst, von deren Nachahmung sich Winckelmann eine zweite Renaissance erhofft, endgültig als Denk- und Redefigur etabliert zu sein (und doch ist dieser Perspektivenwechsel auch die Umkehrung der Renaissance - der Parthenon und nicht das Pantheon).

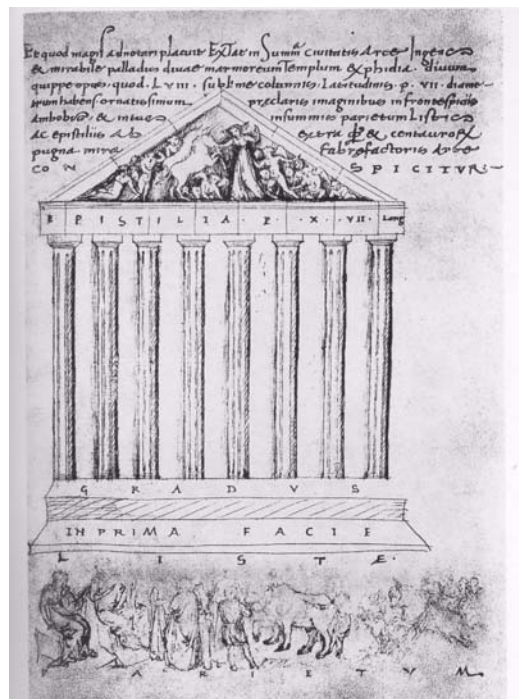


Abb. 1: Ciriaco de 'Pizzicoli: *Westfassade des Parthenon*,
Zeichnung aus dem Hamilton-Kodex (Parthenon 1994, 165)

Zuerst das weithin sichtbare Symbol der Macht des antiken Stadtstaates; dann das Fundament, auf dem die Herrschaftskomplexe der Spätantike und des Mittelalters ihre eigenen Bauten und Bilder errichteten; dann Projektionsfläche für die Anschauungen, die eine humanistisch-imaginierende Renaissance mit dem Tempel verbindet; und danach Schaubild erhabener Ordnung, wie sie die Ästhetik des 18. Jahrhunderts prokla-

miert: Die Akropolis gerät durch die Geschichte und die wechselnden Blicke, die auf ihr ruhen, zum Vexierbild, nimmt eine proteische Gestalt an und kann niemals auf eine grundlegende Visualität festgelegt werden. Nun also versteht man die Akropolis als Paradigma mathematischer Ordnung und der Präzision des Linienverlaufs; sie ist hellenischer Nomos, regulierendes und reguliertes Prinzip und Merkmal und Leitbild für ein seinem Selbstverständnis nach griechisch geprägten Abendland. Vor allem diese Rhetorik erweist sich als langlebig. Noch der junge Architekt Charles Edouard Jeanneret, später bekannt unter dem Namen Le Corbusier, besichtigt 1911 die Akropolis und preist in seinem *L'Esprit Nouveau* betitelten Aufsatz den Parthenon. Er läßt sich aus über das »regelrechte Spiel der Masse unter dem Licht«, nennt die »Geraden so absolut wie eine Theorie« und empfindet »mathematische Rührung«, die ihn veranlaßt, den Parthenon mit einem modernen Automobil zu vergleichen. Die Akropolis habe sein Inneres eingegriffen, sie habe ihn in einen Revolutionär verwandelt (vgl. Kontaratos 1994, 22) – ein weiteres Moment der Verwandlung der Akropolis in ideologische Meta-Architektur, in eine »Metakropolis«.

Im ästhetischen Postulat des Regelmaßes und der Ordnung, das als Basis des klassizistisch Erhabenen operiert, findet sich jedoch zugleich der Keim einer nicht nur architektonischen und künstlerischen, sondern wiederum auch derjenige einer politischen Inanspruchnahme. Die klassizistische Überhöhung durch den Philhellenismus des frühen 19. Jahrhunderts, in der die Akropolis als Protagonistin auftritt, findet ihre Entsprechung in der Formulierung einer nationalen griechischen Identität und ihres kollektiven Gedächtnisses. Der Tempel wird zum Symbol der politischen Erneuerung, so daß die Restauration des modernen Griechenland nicht zufällig mit den von deutschen Architekten und Archäologen durchgeführten Restaurierungsarbeiten auf der Akropolis zusammenfällt. Sie gilt als Ikone, die zwischen einer glorreichen Vergangenheit und einer schon gegenwärtigen Zukunft siedelt, wie 1834 die Ansprache Leo von Klenzes an König Otto anlässlich des »Festlichen Beginns der Restaurations-Arbeiten« belegt:

Eurer Majestät Fuß hat heute nach vielen Jahrhunderten der Barbarei zum erstenmale wieder diese hohe Burg auf dem Wege des Themistokles, Aristeides, Kimon und Perikles betreten, und dieses wird und muß in den Augen der Welt ein Symbol der gesegneten Regierungs-Periode Eurer Majestät und desjenigen sein, was Sie über diese Felsenburg beschlossen haben. Die Spuren einer barbarischen Zeit, Schutt und formlose Trümmer werden, wie überall in Hellas, auch hier verschwinden, und die Überreste der glorreichen Vorzeit werden als die sichersten Stützpunkte einer glorreichen Gegenwart und Zukunft zu neuem Glanze werden. (Klenze, zitiert nach Papageorgiou-Venetas 1994, 353)

Nach diesen ideologischen Vorgaben bewegen sich nun – unter der Ägide der 1837 neu gegründeten »Archäologischen Gesellschaft zu Athen« – auf der Akropolis die Epigraphiker, Archäologen und Historiker, die sich dem mühseligen Geschäft der Spurensicherung in den Monumenten des fünften Jahrhunderts verschrieben haben. Die Ruine ist dabei nicht nur der archäologische Schauplatz einer Rekonstruktion, in ihr verbinden sich im Sinne der Romantik das *memento mori* einer vergangenen Größe, die zu melancholischer Selbstreflexion Anlaß gibt, und die gedankliche Grundlage einer idealen Zukunft der eigenen Kultur. Von Chateaubriand und Lamartine, der 1832 den Parthenon als »das größte Gedicht« bezeichnet, »das je auf der Erdoberfläche in Stein

verfaßt wurde« (Lamartine 1978, 95) bis Ernest Renan, dessen begeistertes *Gebet auf der Akropolis* (1883) ihn in Griechenland berühmt macht, bleibt der Tenor beim Anblick der Akropolis stets derselbe: Hier manifestiert sich der unausweichliche Untergang einer Zivilisation, ebenso jedoch das Bild der eigenen Zukunft.

Noch bis zu DeLillos Postmoderne bleibt die Akropolis ein »Schauplatz« erster Güte; sie besteht aus einer Vielzahl komplex miteinander verbundener und gegeneinander verschobener Facetten und Reflexionsflächen. So drängt sich beharrlich die Frage auf, ob hinter den Fassaden und Kulissen, auf dem Grund all der Blicke und Visualisierungen, tatsächlich eine Akropolis existiert, ob es dort etwas gibt, auf das fortwährend projiziert wird, oder ob man es mit einem Bild zu tun hat, dem selbst die materielle Grundlage einer Leinwand fehlt. Eine Antwort darauf scheint ein Brief Sigmund Freuds an Romain Rolland anzudeuten. Freud berichtet darin über seine »Erinnerungsstörung auf der Akropolis«, die in ihm ein eigentümliches Gefühl hervorruft: »Was ich dort sehe, ist nicht wirklich« (Freud 1975, 290). Für ihn gründet diese Befremdung in einer Mischung aus Glück und Schuldgefühl; er hat es so weit gebracht, auf dem berühmten Felsen zu stehen, unbewußt ein Triumph über den Vater, der es »so weit« nie gebracht habe, und damit die Einlösung des uralten Traums, der engen Welt des Vaters zu entkommen. Allerdings läßt sich dieses Erklärungsmuster nicht nur durch die Brille der Psychoanalyse lesen. Es ist ebenso eine Allegorie für all die Aspekte, die historisch auf der Akropolis konvergieren und zusammenlaufen: lückenhaftes Gedenken, Einflüsse der Phantasie, Gefühlsbeteiligung, Wunsch und Abwehr. Denn wo könnte die Erinnerungsstörung und Neuformulierung von Vergangenheit deutlicher hervortreten als auf der Akropolis, die unwiderruflich hinter ihre eigene Ikonizität zurücktritt und ihre physische Realität in deren immer neuer Ideologisierung auflöst?⁴

II

Die wuchernden Anschauungen und Inbesitznahmen, die den Bau fortwährend zum Bild und zum Behälter unterschiedlichster Inhalte machen, werden nicht zuletzt in der griechischen Literatur thematisiert. Ist die Akropolis dem Griechen allgemein das hehre Symbol seiner Abkunft und Vergangenheit, so läßt sich – vor allem im 20. Jahrhundert – das wachsende Unbehagen nicht übersehen, mit dem mancher diesem Monstrum des nationalen Sinns begegnet. Daher etwa der den Futuristen geschuldete Ausruf: »Unser Ziel ist die Sprengung der antiken Monumente, wir betreiben Propaganda gegen die

4 Wie sie allen möglichen Ideologien und Blicken offensteht, so ist sie auch für eine Vielzahl humanwissenschaftlicher Diskurse empfänglich – es läßt sich nicht übersehen, daß selbst dieser kurze Abriss über die Akropolis (ebenso wie alle Ansätze etwa der Geschichts- und Kulturwissenschaft oder der Psychoanalyse) darauf hinauslaufen muß, ein weiteres Bild von ihr zu erschaffen; der »Abriss« als Bautätigkeit. Die Akropolis dürfte mit gleichem Recht etwa als Simulakrum im Sinne Baudrillards bezeichnet werden, desgleichen wäre sie nach Pierre Nora ein »lieu de mémoire« – kein Ort innerhalb eines bestimmten Diskurses, sondern ein Zeichen, das neue Diskurstypen hervorbringt – oder eine Ruine im Sinne Benjamins, die das Ende der Bindung zwischen Signifikat und Signifikant, des einen Sinns und der einen Repräsentation darstellt (vgl. hierzu Yalouri 2001, 73 f.).

Antike [...]. Als ersten Anschlag planen wir die Zerstörung und den perfekten Zusammensturz des Parthenon, von dem wir mittlerweile die Nase voll haben« (Makris 1986, 251). Desgleichen begegnet man Werken, welche die Mechanismen, die ununterbrochen an der Verwandlung der Akropolis in eine geistig erzeugte *Meta*-Architektur arbeiten, auf ihren ideologischen Gehalt hin prüfen und sich mit den ihr anhaftenden Diskursen auseinandersetzen. Beispielhaft leistet dies ein Gedicht von Nikitas Rantos, das in dadaistisch-collagierender Manier die (vor allem mediengestützte) Ikonisierung der Akropolis nachzeichnet:

Akropolis⁵
 Erste Einstellung
 der Parthenontempel
 der vergiftet wurd von psycharischer Tinte
 der leblose Krempel
 der mit der Linse gemordet wurd auf edlem Papier
 von Boissonas
 dem Totengräber Griechenlands –
 als Hintergrund gefaltete Hände
 verschränkt
 in der Haltung des Gebets
 des innigen Gebets
 die Hände geschwätzig und fad
 so überaus fad
 an den Fingern als Ringe
 elektrischer Draht
 da flackert das Wort
 R e n a n
 – der Akropolis offizieller
 Kerzenanzünder –
 auf den Marmorsteinen
 Beine Bauch Busen Arme
 der gelöste Schopf
 von Dalila
 ansonsten aber enthaart
 eine Balletteuse die der Bühne müde wurd
 nun hüpf sie über
 alten Marmor
 anzüglich
 hüpf zwischen den Säulen
 phantastisch angeordnet
 vom steten hochsinnigen Poeten
 Herrn Karl Baedeker –
 und alles dies
 schlägt sadistisch
 der Scheinwerfer einer Zappio-Schau
 Reklame vom französischen Haus
 mit Fäusten gegen unsere Ohren

5 Griechisches Original in Rantos 1933, 21 f.; s. Anhang zu diesem Artikel.

er will bilden, der Unverschämte
 ein Reimgedicht mit dem Mondeslicht
 während in Vollmondnächten
 der Steuereintreiber die Küsse kassiert
 die der Rock einer falschen Karyatide birgt
 er beschert die Fräuchen
 mit Kugelbäuchen
 die andern mit Tuben von sechshundertsechs
 nur Zylinder sieht man hier
 Säulen aufrecht gestürzt
 aus Marmor und anderem
 Rollfilme Agfa Kodak
 Münzen – der Rest
 gewechselter Dollars und Sterlings
 zylindrisch auch diese Worte
 die saftig fallen
 Worte inspiriert
 vom Schrecken der uns erfüllt
 bei den Kanonaden von Morozini –
 die Kanonen, auch sie zylindrisch
 stürzen jeden Tag die Akropolen
 die andere wieder errichten auf Negativplatten
 Es ruft das Klicken des Kodak
 Worte, die Frau Schauspielerin
 im Rhythmus einer Adler Maschine
 mit schwacher Kehle rezitiert
 und unsere Ohren prostituiert
 mit der Gosse ihrer Seele
 die sich schließlich
 in Applaus ergießt
 – schwarze Schäume des venezianischen Meers.

(Nikitas Rantos: Ακρόπολη, Übersetzung von Maria Oikonomou und Ulrich Meurer)

Zum einen zählt das Gedicht zahlreiche der Facetten auf, aus denen sich das Bild der Akropolis zusammensetzt, zum anderen benennt es die Abbildverfahren, die das Bild entstehen lassen. Es zitiert zunächst das filmische Dispositiv – die erste »Einstellung«, den »Hintergrund« – und reiht wie der Film optische und akustische Elemente als Szenen aneinander (die den Text gliedernden Gedankenstriche wirken hier wie eine Schnittfolge). Desgleichen beruft es sich auf bekannte photographische Darstellungen der Akropolis, etwa auf die zu Beginn des 20. Jahrhunderts von Frédéric Boissonas aufgenommenen Lichtbilder oder auf diejenigen der Photographin Nelly, die die Tänzerin Mona Paiva (1927) oder die russische »Balletteuse« Nikolska (1929) inmitten der Ruinen zeigen und in ihrem ästhetischen Formwillen den Tempel nicht als *physis*, sondern als künstlerische *thesis* inszenieren.



Abb 2: Nelly's (Elli Sougioultzoglou-Seraidari): *Nikolska, Die ungarische Tänzerin*, Athen 1929 (Parthenon 1994, 293)

Zugleich weist der Text explizit auf die technische Reproduzierbarkeit der Akropolis im Medium hin. Indem sie – auch und nicht zuletzt – als beliebtes touristisches Photomotiv dem fortwährenden »Klicken« der Kameras und der Bannung auf »Rollfilme Agfa Kodak« unterworfen ist, widerfährt ihr die unaufhaltsame Verdrängung ihres Kultwerts durch den Ausstellungswert. Daneben scheint die Instrumentalisierung der Akropolis durch die Werbung auf, die nie um die Produktion von Symbolen, Metasymbolen und Mythen des Alltags verlegen ist und der Kapitalisierung des Bauwerks auf eine Weise Vorschub leistet, welche der Text eng mit dem Bild der (Ver-)Käuflichkeit und Prostitution verknüpft.⁶ Ob als Konsumgut, als eine für den und vom Touristen aufbereitete Geschichte und Ästhetik, als eine im Baedeker aufgeführte Sehenswürdigkeit, als pathetisch-kontemplative Haltung eines Renan, als romantische Schamlosigkeit in Vollmondnächten – die Akropolis in Rantos Gedicht ist geschminkte Fassade und Schutthalde der in ihren Bildern versammelten Anschauungen, zu denen der Text allerdings durchaus auch sich selbst zählt. Zugleich Metadiskurs und neues konstitutives Element im Erscheinungsbild der Akropolis ist auch er wie die Säulen des Tempels, die Rollfilme und Münzstapel »zylindrisch« gebaut. Das Gedicht versteht sich als Kritik des ideologischen Konstrukts und trägt – in seiner Säulenform – nichtsdestoweniger zu seiner Architektur bei.

Auch Vasilis Gurogiannis' Roman *Der profane Flug* wählt die Akropolis – diesmal ganz konkret – als Angriffsziel:

6 Ähnlich verfährt der experimentelle »Dokumentarfilm« *Akropolis* (2001) der griechischen Regisseurin Eva Stefani, der bei seiner Aufführung in Athen einen Skandal auslöste. Er kombiniert und schichtet historische Wochenschaubilder des Parthenon, Bilder von plastischen Operationen und Szenen aus Amateurpornofilmen der 60er und 70er Jahre (die die Regisseurin auf einem Flohmarkt buchstäblich am Fuße der Akropolis entdeckte). Indem der Film die Akropolis mit dem sexuellen »Nutzwert« des weiblichen Körpers assoziiert, kritisiert er die Prostitution und den (ideologischen) Mißbrauch, dem die Akropolis als Fetisch einer kollektiven Phantasie immer wieder ausgesetzt ist.

Ein Militärflugzeug vom Typ F-16 der letzten Generation gelangte vermutlich aus Richtung Euböa in den attischen Luftraum, ohne daß es von den luftgestützten oder im Gebirge, auf den Flughäfen und den Inseln stationierten Radarstationen bemerkt wurde, passierte dann im Tiefflug die niedrige Landmarke zwischen den Bergen Parnitha und Penteli, stieg über dem Vorort Kifissia wieder höher und flog dann mit Kampfgeschwindigkeit dicht und in unmittelbarer Nähe über den Parthenon.⁷

Zwar haben schon zahlreiche Flugzeuge den Parthenon überflogen – etwa die futuristische Maschine Marinettis, von der aus gesehen die historische Stätte all ihre Pracht einbüßt,⁸ das Flugzeug, das in dem 1929 von Georg Theotokas verfaßten Manifest *Der freie Geist* mit dem Tempel ein modernes Ensemble bildet,⁹ oder auch die deutsche Junkers, die 1930 während eines Schauflugs über Athen kreist und auf die Gurogiannis' Text explizit Bezug nimmt.

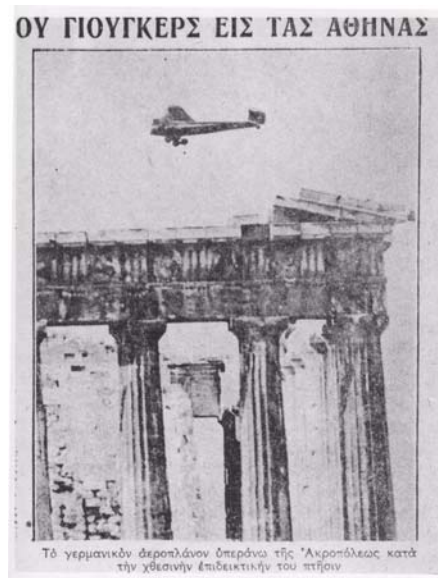


Abb. 3: Werbeanzeige: *Schauflug der deutschen Junkers über der Akropolis*, Athen 1930 (Parthenon 1994, 295)

- 7 Gurogiannis 2003, 8, Übersetzung von Maria Oikonomou; Original: : »Όταν μαχητικό αεροσκάφος, αναβαθμισμένο Φ-16, χωρίς να γίνει αντιληπτό από τα ραντάρ των αιθέρων, των κορυφών, των αεροδρομίων, των νησιών, πετώντας σε χαμηλή πτήση όψεως / εισήλθε στην Αττική, μάλλον από τη μεριά της Εύβοιας, πέρασε από τη χαμηλή σμίξη των βουνών Πάρνηθας και Πεντέλης, πήρε ύψος πάνω από την Κηφισιά και αφού ανέπτυξε ταχύτητα αερομαχίας πέρασε ξυστά πάνω από τον Παρθενώνα.«
- 8 »Wenn der Parthenon auch hübsch aussieht, wie er da auf dem Gipfel der Akropolis steht, wird er für den griechischen Piloten aus einer Höhe von 3.000 Fuß genauso prächtig wirken?« (Marinetti, zitiert nach Yalouri 2001, 39)
- 9 »Ein Flugzeug im griechischen Himmel über dem Parthenon zeugt eine neue Harmonie, die noch niemand je wahrgenommen hat.« (Theotokas 1988, 70)

Doch es bedarf erst jener F-16, um die »treffliche optische Illusion« des Parthenon, die auf den präzisen Effekt bedachte Neigung der Säulen, buchstäblich ins Wanken zu bringen. Nachdem der Tempel über zweieinhalb Jahrtausende als »gigantisches, absichtlich schräg aufgehängtes Gemälde auf seinem Felsen thronte« (Gurogiannis 2003, 11), werden die Säulen durch die Erschütterung der Triebwerke in die absolut geometrische Gerade gerückt, wodurch alle wohlkalkulierte Wirkung verloren ist: Endlich senkrecht, erscheint die Säulenflucht nicht mehr harmonisch, sondern schief und unregelmäßig.

Die dadurch notwendigen Restaurierungsarbeiten nimmt der Autor zum Anlaß, die kulturelle Biographie der Akropolis auszubreiten, um dadurch aufzudecken, wie sie als Projektionsfläche dient, wie sich fortwährend Konzepte in sie einschreiben. Hierfür eröffnet zudem die Hauptfigur des Romans, der Professor der Technischen Universität M.N., ein neues Metaphernfeld – das der Sprache: Indem M.N. die Vielzahl der Akropolis-Diskurse reflektiert, schildert er den Bau als sagbares (und oft gesagtes), aber sinnleeres Zeichen, als eine Darstellung, die sich auf einen realen Referenten zu beziehen scheint, diesen in Wahrheit aber nur noch simuliert. Er setzt daher die Akropolis in Analogie zum Turm von Babel, da beide Orte das Arbiträre verkörpern und der Konnex zwischen der Bezeichnung, die sie sind, und dem Bezeichneten, auf das sie verweisen wollen, verloren sei.¹⁰ Ähnlich dem biblischen Schauplatz der Sprachverwirrung falle die Akropolis der traumatischen *confusio* anheim; und diese tiefe Wunde veranlasse das Monument, auf die ehrgeizige Restaurierung (die Wiederherstellung des Sinngelhalts) wie ein irritierter Körper zu reagieren, wie ein »Tausendfüßler«, den man auf den Rücken gedreht hat (vgl. Gurogiannis 2003, 81).

Darüber hinaus gerät sie unversehens zum Objekt einer ideologischen Auseinandersetzung, als die Arbeiter und Archäologen, die die Wirkung des »profanen Flugs« beheben sollen, die eigenen Physiognomien in den Figuren des Parthenonfrieses zu entdecken suchen. Nicht nur die Griechen unter ihnen, auch die albanischen und osteuropäischen Gastarbeiter wollen sich in einer Art Lacanscher Spiegelszene jubilatorisch ihrer Nationalität, kulturellen Identität und Kontinuität versichern. Auf diese Weise zeigt der Text, wie die Akropolis immer wieder neu ausgehandelt, vermittelt und als Keimstätte allen abendländischen Denkens beliebig in Anspruch genommen wird. Und indem der Roman ihre Fiktionalität und Funktionalität offenlegt, gibt er sich – wie Rantos' Gedicht – nicht lediglich als eine weitere in der langen Reihe der Erzählungen und Verbildlichungen der Akropolis zu erkennen, sondern arbeitet durch seinen autoreflexiven Gestus wiederum auch an der *Metaisierung* dieser Erzählungen.

In derlei Texten ist die Lust an der Schändung zu spüren, am Herunterreißen der Bilder. Einerseits zeigen die angeführten Beispiele, aus wie vielen solcher Bilder die Akropolis gebaut, wie dick sie mit unzeitgemäßen Phototapeten beklebt ist, andererseits aber können auch sie nicht mehr ausmachen, auf welchem Ur- und Untergrund all diese Schichten angebracht wurden. Als Konstrukt der unterschiedlichsten ästhetischen, politischen und kulturellen Haltungen des Fremden und des Autochthonen ist

¹⁰ »Der Parthenon und der Babelturm sind mythische Gebäude und es gibt einen und denselben Grund ihrer Katastrophe: die Sprache.« (Gurogiannis 2003, 108)

die Akropolis Export- und zugleich Importartikel – auf alle Fälle jedoch umsatzfördernd, wie Asimakis Panselinos in seiner *Hymne an den Parthenon* bemerkt:¹¹

Des Absoluten und des Schönen Krone,
dein Marmor unbefleckt und lilienrein ...
(Schrieb ich, o Parthenon, Gedichte ohne
dich drin, was sollt ich für ein Dichter sein?)

Das hohe, göttergleiche Griechenland
betrachtet dich, dann wieder seinen Nabel,
da all der Mächt'gen Heuchelei befand,
du dienst so gut als Bild und als Parabel.

In deinem Marmor hat das Götterblut Bestand,
das sagen auch die Amis, deren Geistesquellen
so klar sind, ebenso die Wichtigen im Land
und all die internationalen Kriminellen.

Mein Lehrer schon war auf dich ganz versessen,
auch der Soldat im Feld kann dir vertraun,
und jeder Dichter braucht nach reichem Essen
stets deinen Anblick, um gut zu verdaun.

Wenn Herr Giannakos mit dem Karren naht,
um Greise, Jugend, Mädchen zu bedienen,
dann macht er Umsatz, denn ein Bildplakat
von dir klebt auf dem Faß mit den Sardinen.¹²

(Asimakis Panselinos: 'Υμνος στον Παρθενώνα,
Übersetzung von Maria Oikonomou und Ulrich Meurer)

Bibliographie

- Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München 2003. [Assmann 2003]
- Baelen, Jean: La Chronique du Parthénon, Paris 1956. [Baelen 1955]
- Böhme, Hartmut: Die Ästhetik der Ruinen, in: Der Schein des Schönen, hg. von Dietmar Kamper u. Christoph Wulf, Göttingen 1989, 287–304.
- Bouliotis, Christos: Die Antike in der Werbung (Η αρχαιολογία στη διαφήμιση), in: Archäologie (Αρχαιολογία) 27 (1988), 22–29. [Bouliotis 1988]
- DeLillo, Don: Die Namen, Hamburg 1996. [DeLillo 1996]
- Gurogiannis, Vasilis: Der profane Flug (Βέβηλη πτήση), Athen 2003. [Gurogiannis 2003]
- Foucault, Michel: Überwachen und Strafen, Frankfurt/Main 2004. [Foucault 2004]
- Freud, Sigmund: Brief an Romain Rolland (Eine Erinnerungsstörung auf der Akropolis), in: Studienausgabe, Bd. 4: Psychologische Schriften, hg. von Alexander Mitscherlich, Frankfurt/Main 1975, 283–293. [Freud 1975]

11 Griechisches Original in Panselinos 1964, 16 f.; s. Anhang zu diesem Artikel.

12 Übersetzung von Maria Oikonomou und Ulrich Meurer. Original s. Anhang zu diesem Artikel.

- Kontaratos, Savas: Der Parthenon als kulturelles Vorbild. Die Chronik seiner Erhebung zum ausgezeichneten Monument ewigen Glanzes (Ο Παρθενώνας ως πολιτισμικό ίνδαλμα. Το χρονικό της ανάδειξής του σε κορυφαίο μνημείο αιώνιας ακτινοβολίας), in: Parthenon, hg. vom Melissa-Verlag, Athen 1994, 20-53. [Kontaratos 1994]
- Korres, Manolis: Der Parthenon von der Antike bis zum 19. Jahrhundert (Ο Παρθενώνας από την αρχαία εποχή μέχρι τον 19ο αιώνα), in: Parthenon, hg. vom Melissa-Verlag, Athen 1994, 138-161. [Korres 1994]
- Lamartine, Alphonse: Voyage en Orient, Paris 1978 (zuerst: 1835). [Lamartine 1978]
- Makris, Giorgos: Manifest 1, Athen, 18.11.1944, in: Estia (1986), 251. [Makris 1986]
- Mallouchou-Tufano, Fani: Schilderungen, Forschungen und Darstellungen des Parthenon von Ciriaco de 'Pizzicoli bis Frédéric Boissonas (Περιγραφές, έρευνες και απεικονίσεις του Παρθενώνα από τον Κυριακό της Αγκώνας ως τον Φρόδώριχ Βουισσονας), in: Parthenon, hg. vom Melissa-Verlag, Athen 1994, 164-199. [Mallouchou-Tufano 1994]
- Meurer, Ulrich: Topographien. Raumkonzepte in Literatur und Film der Postmoderne, Konstanz 2006. [Meurer 2006]
- Noutsos, Panagiotis: Über eine Literatur der Andersheit (Για τη λογοτεχνία της ετερότητας), in: Το Βήμα (20.06.2004), B 52. [Noutsos 2004]
- Panselinos, Asimakis: Reisen mit vielen Winden (Ταξίδια με πολλούς ανέμους), Athen 1964. [Panselinos 1964]
- Papageorgiou-Venetis, Alexander: Hauptstadt Athen. Ein Stadtgedanke des Klassizismus, München u. a. 1994. [Papageorgiou-Venetis 1994]
- Parthenon, hg. vom Melissa-Verlag, Athen 1994. [Parthenon 1994]
- Rantos, Nikitas: Gedichte (Ποιήματα), Athen 1933. [Rantos 1933]
- Renan, Ernest: Prière sur l'Acropole; Souvenirs d'enfance et de jeunesse, in: ders.: Œuvres Complètes, Bd. 2, Paris 1948, 752-759.
- Theodosopoulou, Mari: Der verletzte Parthenon (Ο πληγωμένος Παρθενώνας), in: Το Βήμα (20.04.2003), S 09. [Theodosopoulou 2003]
- Theotokas, Georg: Der Freie Geist (Ελεύτερο πνεύμα), Athen 1988. [Theotokas 1988]
- Verein der Freunde der Akropolis (Hg.): Es schrieben über die Akropolis ... (1850-1950), Athen 2002. [Verein 2002]
- Yalouri, Eleana: The Acropolis. Global Fame, Local Claim, Oxford 2001. [Yalouri 2001]

Abbildungsverzeichnis

1. Ciriaco de 'Pizzicoli: Westfassade des Parthenon, Zeichnung aus dem Hamilton-Kodex, entnommen aus: H. Omont: Athène au XVII siècle (Original: Paris 1898, Athen, Genne-deios-Bibliothek), in: Parthenon, hg. vom Melissa-Verlag, Athen 1994, 165.
2. Nelly's (Elli Sougioultzoglou-Seraidari): Nikolska, Die ungarische Tänzerin (Original: Athen 1929, Photo-Archiv des Benaki-Museums), in: Parthenon, hg. vom Melissa-Verlag, Athen 1994, 293.
3. Werbeanzeige: Schauflug der deutschen Junkers über der Akropolis (Original: Athen 1930), in: Parthenon, hg. vom Melissa-Verlag, Athen 1994, 295.

Anhang

Ακρόπολη¹³

Στο πρώτο πλάνο
 ο Παρθενός
 ο δηλητηριασμένος με ψυχαρική μελάνη
 ο ψεύτικος ο νεκρός
 ο σκοτομένος με φακό σε πλούσιο χαρτί
 από τον Μπουασονά
 νεκροθάπτη της Ελλάδας -
 για φόντο χέρια σταυρομένα
 μπλεγμένα
 σε θέση προσευκής
 εντατικής προσευκής
 τα χέρια φλύαρα χοντρά
 στα δάχτυλα για δαχτυλίδια
 σύρματα ηλεκτρικά
 που τρεμοσβούν τη λέξη

P ε ν ά ν

- ο επίσημος της ακρόπολης
 κανδηλανάφτης -
 πάνου στα μάρμαρα
 πόδια κοιλιά στήθια χέρια
 μαλλιά ξέπλεξα
 της Νταλιλάς
 αλλά οι τρίχες κομμένες
 είναι χορεύτρα που βαρέθηκε τα παρκέτα
 και πηδά
 σε παλιά μάρμαρα
 προκλητικά
 πηδά ανάμεσ' σε κολόνες
 τοποθετημένες φανταστικά
 από ποιητή μεγαλόπνοο πολύ
 τον Χερ Καρλ Μπέντεκερ
 κι' όλα αυτά
 κάποιας έκθεσης Ζαπείου ο προβολέας
 ρεκλάμα οίκου γαλλικού
 τα χτυπάει σαδικά
 με μπουνιές στ' αυτιά μας
 έχει απόφαση ο αθεόφοβος
 να ριμάρει με το φεγγάρι
 ενώ σε νύχτες πανσελήνου
 ο φορατζής εισπράττει τα φιλιά
 που κρύβει ψεύτικης καρυάτιδας η φούστα
 κι αφίνει σ' αυτές
 χοντρές κοιλιές
 σ' αυτούς σωληνάκια εξακόσια εξ
 μόνο κύλινδροι φαίνονται εδώ πέρα
 κολόνες ίσιες πεσμένες
 μαρμάρινες και άλλες

13 Die Rechtschreibung des Originals wurde beibehalten.

ρολ-φιλμ άγκφα κόντακ
 νομισμάτων - τα ρέστα
 αλλαγμένων δολλαρίων και στερλινών
 κυλινδρικά επίσης οι λέξεις ετούτες
 ζουμερά πέφτουν
 λέξεις εμπνευσμένες
 από τη φρίκη που μας προξενούν
 οι κανονίες του Μοροζίνη -
 τα κανόνια κι' αυτά κυλινδρικά
 κάθε μέρα γκρεμίζουν τις ακρόπολες
 που αναστηλώνουν άλλοι σε πλάκες αρνητικές
 φωνάζουν τα κλικ των κόντακ
 λέξεις που απαγγέλει
 με ρυθμό μηχανής άντλερ
 κυρία ηθοποιός
 εκπορνεύει τ' αυτιά μας
 μ' αδύναμο λάρυγγα
 οχετό της ψυχής της
 που χύνει τελικά
 σε χειροκροτήματα
 - μαύροι αφροί θάλασσας ενετικής.
 (Rantos 1933, 21 f.)

Ύμνος στον Παρθενώνα

Του απόλυτου του ωραίου εισαι κορόνα,
 το μάρμαρό σου είν' άσπιλο σαν κρίνο ...
 (κάτι αν δε πω για σένα, ω Παρθενώνα,
 σπουδαίος ποιητής πώς θες να γίνω;)
 Η Ελλάδα η ιερή κι η θεσπεσία
 κοιτάει μια εσένα μια τον αφαλό της,
 όλη των Δυνατών η υποκρισία
 έχει ανεβάσει εσένα σύμβολό της.
 Στο μάρμαρο σου ρέει θείος ιχώρας:
 το λεν οι Αμερικάνοι που 'ναι ωραίοι
 στο νου και στην ψυχή, οι τρανοί της χώρας
 και όλοι οι διεθνείς κατεργαράιοι.
 Ο δάσκαλός μου σ' έβρισκε κολάι,
 ο γαλονάς για σένα θριαμβεύει
 κι ο ποιητής, λεν, όταν καλοφάει,
 μονάχα εσένα βλέπει και χωνεύει.
 Κι ο μπαρμπα-Γιαννακός σα φέρει πράμα,
 τραβάει πελάτες γέρους, νιους, κοπέλες,
 γιατί σ' έχει κολλήσει για ρεκλάμα
 σ' ένα βαρέλι επάνω με σαρδέλες.
 (Panselinos 1964, 16 f.)