

Anastasia Antonopoulou (Athen)

„Bei den Ruinen finde ich keine Spur von Trost mehr“. Akropolis-Darstellungen in der deutschen und griechischen Lyrik.

[In: Anastasia Antonopoulou, Michael Hofmann und Theano Traka, *Deutsche Griechenland-Diskurse und Griechisch-Deutscher Kulturtransfer*, Königshausen und Neumann, 2024, im Druck]

Die Akropolis gehört mit ihren Tempeln und Bauten zu den emblematischen Stätten der Antike, zu den erkennbarsten Wahrzeichen der Welt, selbst für diejenigen, die sie nicht besucht haben. Die Akropolis hat, wie alle berühmten Kunstwerke¹, im Laufe der Jahrhunderte die Aura des Mythischen erhalten, sie ist zu einem literarischen *Topos* geworden², geprägt von den Anschauungen der Schriftsteller, Künstler und Denker, wie z.B. Flaubert, Freud, Hofmannsthal, Woolf, Durrell, Malraux, Heidegger, Derrida, Le Corbusier u.a., die sie besucht haben, aber auch von den Anschauungen derjenigen, die sie nur imaginiert haben. Als materielle Hinterlassenschaft, als Monument, das die klassischen Ideale visuell verdichtet, wird die Akropolis zum Symbol der nationalen Identität im neugriechischen Staat seit 1830, und als solches fungiert sie bis heute noch als Teil des kollektiven Imaginären; gleichzeitig wird sie von den Europäern des 18. und 19. Jahrhunderts zum absoluten Ideal erhoben und als genealogischer Ursprung der europäischen Kultur glorifiziert.³ In den periegetischen Texten der Zeit wird die Symbolkraft der Akropolis mit der europäischen Identität in Verbindung gebracht.⁴ Es erhebt sich die Frage inwieweit die Akropolis immer noch Dichter im 20. und 21. Jahrhundert inspirieren kann, inwieweit sie einem zeitgenössischen Besucher den Zugang zum alten Hellas bietet, also als „Kontaktzone“⁵ zwischen Gegenwart und Antike fungieren kann. Schon Hugo von Hofmannsthal thematisiert 1908 in seinem griechischen Reisetext die Schwierigkeit echten Kontakt mit der Antike auf dem Hügel zu erleben: „Ein Gefühl der

¹ Παναγιώτης Τουρνικιώτης: Ο Παρθενώνας και η ακτινοβολία του στα νεότερα χρόνια [Panagiotis Tournikiotis: Parthenon und seine Ausstrahlung in der neueren Zeit], Athen 1994, S. 20f.

² Vasilis Lampropoulos: Unbuilding the Acropolis in Greek Literature, in: *Classics and National Culture*, hg. von Susan Stephens und Phiroze Vasunia, Oxford 2010, S. 182-198.

³ Yannis Hamilakis: *The Nation and its Ruins. Archaeology and National Imagination in Greece*, Oxford 2007, S. 57-124.

⁴ Dazu vor allem Nafsika Mylona: *Griechenlands Gedenkort der Antike in der deutschsprachigen Reiseliteratur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Würzburg 2014, S. 41-159.

⁵ Aleida Assmann erklärt die Magie der Gedenkort aus ihrem Status als „Kontaktzonen“ zwischen Gegenwart und Vergangenheit, vgl. Ders.: *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999, S. 337.

Enttäuschung fiel mich an [...]. Diese Griechen, fragte ich in mir, wo sind sie? Ich versuchte mich zu erinnern, aber ich erinnerte mich nur an Erinnerungen, wie wenn Spiegel einander widerspiegeln, endlos“.⁶ Das ist charakteristisch für die zahllosen und aufeinanderfolgenden Anschauungen, Konzeptionen und Semantisierungen, die einem kulturellen Gedenkort wie der Akropolis anhaften. Im Folgenden werden wir anhand von zwei Akropolis-Gedichten, einem deutschen und einem griechischen, versuchen, die Frage nach der Bedeutung der Akropolis als Inspirationsquelle in der Lyrik der Moderne und Postmoderne zu diskutieren. Das erste Gedicht ist Durs Grünbeins *Auf der Akropolis* (2007) und das zweite stammt von dem Dichter des griechischen Modernismus Nikolaos Calas, mit dem Titel *Akropolis* (1933).

I. Durs Grünbein: *Auf der Akropolis*

„Aber bist du mir jetzt näher und bin ich es dir?“

Friedrich Schiller

Er war nie hier. Auch diese nicht, und der und jener –
Die Kleinstaatdeutschen mit dem Herz in Griechenland.
Bis nach Sizilien kamen sie, Bordeaux. In Jena
Durchdachte einer, was er seit der Schulzeit kannte,
Und blieb doch fern. Wie Diener tuschelnd vor der Tür,
Berieten sie, die Kenner, sich in Philosophensprache.
Die Steine, von Touristen, Kodakjägern heut berührt,
Sie sind noch da, streng numeriert [sic!], gefallne Pracht,
Und schweigen doch, die Säulen, abgewetzt, die Stufen.
Nur einer hat ihn noch gespürt im Leib, Apollons Schlag.
Ein Andres immer suchend, darbt er, an fernen Ufern.
Ein Tempelberg, und ringsum Reisebusse, Tag für Tag.
Die Väter schwärmten, heimatlos, und der verlorne Sohn,
Vom Zufall hergeweht, kommt eines Tages dort oben an.
Was er da sieht, verstört, ist das von alters her Gewohnte:
Den Müll, ein blaues Kleid, die Biene überm Thymian.

⁶ Hugo von Hofmannsthal: Augenblicke in Griechenland, in: Erzählungen – Erfundene Gespräche und Briefe – Reisen, hg. von dems., Frankfurt a. Main 1978 (= Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, hg. von Bernd Schoeller in Zusammenarbeit mit Rudolf Hirsch, Bd. VII], S. 603-628, hier S. 618.

*Auf der Akropolis*⁷ gehört zu den Reisegedichten Grünbeins, da eine Autopsie, ein realer Besuch also auf der Akropolis, dem Entstehen des Gedichts vorausgegangen ist. Die Akropolis als Gedächtnisort aktiviert die Erinnerung des reisenden Dichters und im Gedicht wird ein Dialog mit der Vergangenheit geführt, nicht jedoch direkt mit der Epoche, aus der die Relikte stammen, d.i. das klassische 5. Jahrhundert v. Chr., sondern mit den verschiedenen Antike-Anschauungen von den Dichtern der deutschen Klassik und Romantik. Gegenwärtige Autopsie und literarische Erinnerung durchdringen einander, der Besuch auf der Akropolis erweist sich als ein Besuch an einem stark literarisierten Ort. Das Gedicht wimmelt von intertextuellen Bezügen und Anspielungen; das Verständnis derer ist Voraussetzung für seine Entschlüsselung.⁸ Motto des Gedichts ist ein Vers aus Schillers Gedicht *Die Antike an den nordischen Wanderer* (1795): „Aber bist du mir jetzt näher und bin ich es dir?“⁹ Die Frage wird von der Antike an den Wanderer gestellt, der über Ströme, Meere und über der *Alpen Gebirg* reiste, um die Nähe der Antike zu erleben. Die Frage des Schiller'schen Gedichts gilt auch für den heutigen reisenden Dichter, der sich nun – nach der *Überquerung der Alpen*¹⁰ – auf dem Heiligen Hügel befindet, und sich nach der Bedeutung der eigenen Präsenz auf dem bekanntesten Monument der Antike fragt. Das Gedicht, das folgt, könnte als Antwort auf die Frage des Mottos verstanden werden. Der erste Satz – „Er war nie hier“ – verweist noch auf den deutschen Klassiker. Schiller, genauso wie die zwei anderen poetischen Ahnen, auf die das Gedicht weiter Bezug nimmt, Goethe und Hölderlin – alle drei Dichter „mit dem Herz in Griechenland“ – haben nie Griechenland besucht. Schiller hatte, wie bekannt, nie in

⁷ Das Gedicht ist im Jahr 2007 im Band *Strophen für übermorgen* veröffentlicht worden, vgl. Durs Grünbein: *Strophen für übermorgen*, Frankfurt a. Main 2007, S. 173. Zur Interpretation des Gedichts vgl. die grundlegende Arbeit von Eva Kocziszky: *Das fremde Land der Vergangenheit. Archäologische Dichtung der Moderne*, Köln/Weimar/Wien 2015, S. 239-237 sowie David Mirsky: *Auf der Suche nach dem Land der Griechen. Zu Durs Grünbeins Gedicht *Auf der Akropolis**, in: *Tiefenwärts. Archäologische Imaginationen von Dichtern*, hg. von Eva Kocziszky und Jörn Lang, Mainz 2013, S. 85-88.

⁸ Dass Grünbein ein belesener poeta doctus ist und ein sehr guter Kenner der Antike, ist bekannt. Zum Verhältnis Grünbeins zur griechischen und römischen Antike, vgl. Michael von Albrecht: *Nach den Satiren. Durs Grünbein und die Antike*, in: *Mythen in nachmythischer Zeit: Die Antike in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart*, hg. von Bernd Seidensticker und Martin Vöhler, Berlin/New York 2002, S. 101-116; Aniela Knoblich: *Antikenkonfigurationen in der deutschsprachigen Lyrik nach 1990*, Berlin 2014; Marek Gross: *Bruch und Erinnerung: Durs Grünbeins Poetik. In den Straßen Roms: ein Gespräch mit Durs Grünbein*, Berlin 2011, S. 22-110.

⁹ Friedrich Schiller: *Sämtliche Werke*, historisch-kritische Ausgabe in 20 Bänden, hg. von Otto Guntter und Georg Witkowski, Bd. 2., Leipzig 1911, S. 88.

¹⁰ *Überquerung der Alpen* (Grünbein [Anm. 7], S. 117) lautet der Titel eines anderen Gedichts der Sammlung *Strophen für übermorgen*, aus der das Gedicht stammt, der ebenfalls intertextuell auf Schiller verweist: *Den Wanderer des Schiller'schen Gedichts trug der schwindligte Steg über der Alpen Gebirg*, vgl. Schiller [Anm. 9].

seinem Leben Deutschland verlassen, Goethe ist bei seiner italienischen Reise bis Sizilien gereist, und Hölderlin hat den Süden, oder eine Ahnung des Südens, bei seinem Aufenthalt in Südfrankreich, in Bordeaux, erlebt: „Bis nach Sizilien kamen sie, Bordeaux“.¹¹ Diese Tatsache, dass die Generation der poetischen Väter nie in Griechenland gewesen war, wird oft in der Literatur der Moderne zu Beginn des 20. Jahrhunderts konstatiert, von Autoren wie Hugo von Hofmannsthal etwa, die doch eine griechische Reise realisiert haben. So wird das Gedicht indirekt intertextuell auch mit diesen Texten verbunden.¹² Schiller, Goethe und Hölderlin bleiben große Verehrer der Antike, sie sind die poetischen „Väter“¹³, denen gegenüber und dem Gegenstand ihrer Begeisterung, der Antike, gegenüber der spätgeborene Dichter als „verlor[e]ne[r] Sohn“ steht: „Die Väter schwärmten, heimatlos, und der verlorne Sohn, / Vom Zufall hergeweht, kommt eines Tags dort oben an. / Was er da sieht, verstört, ist das von alters her Gewohnte“.¹⁴ Das Wort „verstört“ in Verbindung mit der Väter-Söhne-Thematik führt uns zu Sigmund Freud und zu seiner Akropolis-Schrift mit dem Titel *Eine Erinnerungsstörung auf der Akropolis*.¹⁵ Freud hatte Athen und die Akropolis im Jahr 1904 mit Erwartungen und großem Respekt besucht.¹⁶ Es handelte sich eigentlich um keine geplante Reise, sie ergab sich eher durch *Zufall*.¹⁷ Freud schreibt viele Jahre nach dem Besuch einen Text darüber, in dem er eine Selbstanalyse vornimmt. Sein Unbehagen auf der Akropolis, neben der Begeisterung, erklärt er mit dem Schuldgefühl des Sohnes gegenüber dem Vater:

¹¹ Grünbein [Anm. 7], S. 173.

¹² Wir lesen z.B. bei Hugo von Hofmannsthals Aufsatz „Griechenland“: „Bis vor kurzem noch, als das Schiff sizilisches, »großgriechisches« Gewässer befuhr – war Goethe mit uns. Er bleibt zurück, wie der italische Strand hinter uns zurückbleibt. Mit einem Mal fühlen wir ihn als Römer. Der große Kopf der Juno Ludovisi steht zwischen uns und ihm. Wir erinnern uns, daß er nie eine wirkliche Antike, nie ein Bildwerk des fünften Jahrhunderts gesehen hat, und die Serenität, in die er mit Winckelmann sein Altertum tauchte, ist uns die Verfassung eines bestimmten Augenblicks der deutschen Seele, nichts weiter“, in: Ders.: [Anm. 6], S. 629.

¹³ Grünbein [Anm. 7], S. 173.

¹⁴ Ebd., S. 173.

¹⁵ Sigmund Freud: Brief an Romain Rolland (Eine Erinnerungsstörung auf der Akropolis), in: Ders.: Psychologische Schriften, Frankfurt am Main 1969 (= Freud-Studienausgabe, Bd IV.), S. 283-293.

¹⁶ Vgl. dazu die Briefe, die er an seine Frau aus Athen schickt, in: Sigmund Freud: Unser Herz zeigt nach dem Süden. Reisebriefe 1895-1923, hg. von Christfried Tögel unter Mitarbeit von Michael Molnar, Berlin 2003, S. 190ff.

¹⁷ Der ursprüngliche Plan Freuds, der zusammen mit seinem Bruder reiste, war von Italien aus nach Korfu zu fahren. Erst in Triest wurde ihnen von einem Bekannten vorgeschlagen, statt nach Korfu lieber nach Athen zu reisen, vgl. Freud [Anm. 15], S. 285f. Der Vers *Vom Zufall hergeweht*, in Grünbeins Gedicht könnte auf dieses Ereignis verweisen. Auf den Freud'schen Text verweist auch die Wendung „das alters her gewohnte“, vgl. Freud [Anm. 15]: „was von alters her verboten“.

Es muß so sein, daß sich an die Befriedigung, es so weit gebracht zu haben, ein Schuldgefühl knüpft; es ist etwas dabei, was unrecht, was von alters her verboten ist. Das hat mit der kindlichen Kritik am Vater zu tun, mit der Geringschätzung, welche die frühkindliche Überschätzung seiner Person abgelöst hatte. Es sieht aus, als wäre es das Wesentliche am Erfolg, es weiter zu bringen als der Vater, und als wäre es noch immer unerlaubt, den Vater übertreffen zu wollen. Zu dieser allgemein gültigen Motivierung kommt noch für unseren Fall das besondere Moment hinzu, daß in dem Thema Athen und Akropolis an und für sich ein Hinweis auf die Überlegenheit der Söhne enthalten ist. Unser Vater war Kaufmann gewesen, er besaß keine Gymnasialbildung, Athen konnte ihm nicht viel bedeuten. Was uns im Genuß der Reise nach Athen störte, war also eine Regung der Pietät. Und jetzt werden Sie sich nicht mehr verwundern, daß mich die Erinnerung an das Erlebnis auf der Akropolis so oft heimsucht, seitdem ich selbst alt, der Nachsicht bedürftig geworden bin und nicht mehr reisen kann.¹⁸

Grünbein identifiziert sich mit dem Kern der Freud'schen Schrift: „Ich meine, seit die Antike nicht mehr Leitkultur ist in Europa, geht es uns allen sowie dem verlorenen Sohn, als den Freud sich erkannte“, sagt er in einem Athener Interview.¹⁹ Der Dichter kommt als verllorener Sohn in das väterliche Haus zurück, er besucht die geistige Heimat der sonst „heimatlosen“²⁰ Väter, die sie – und das ist die Ironie dabei – nie in Wirklichkeit besucht haben. Das stellt keinen Grund für den Sohn dar, sich überlegen zu fühlen, im Gegenteil akzeptiert er, mit Selbstverständlichkeit, dass für ihn, als Sohn, die Antike nur durch ihre Anschauungen wahrnehmbar ist. Ein Gedicht über die Akropolis im 21. Jh. ist notwendigerweise ein Gedicht der literarischen Erinnerung und des künstlerischen Erbes. Der neue Dichter spricht mit der Sprache der Väter, verwendet gezielt konkrete Anspielungen und Zitate, am Ende jedoch entsteht ein neues Gedicht, das die Ruinen-Dichtung thematisch erweitert und erneuert. Besonders von den deutschen poetischen Vätern wird die Haltung Hölderlins hervorgehoben:

¹⁸ Freud [Anm. 15], S. 292.

¹⁹ Im gleichen Interview sagt er noch dazu: „Ich denke an die berühmte ‚Erinnerungsstörung‘ auf der Akropolis, von der Sigmund Freud uns berichtet. Freud hatte als junger Mann spontan mit dem Schiff von Venedig nach Griechenland übersetzt, und nun stand er plötzlich dort ob auf der Akropolis. In diesem Moment fiel ihm sein Vater ein, der als assimilierter Jude, kaufmännischer Kleinbürger mit humanistischen Idealen immer von Griechenland geträumt hatte. Der Vater ist nie an das Ziel seiner Träume gelangt, und der Sohn, der nun unverdient im Zentrum der klassischen Antike steht, fühlt sich schuldig“, in: Kostas Kalfopoulos im Gespräch mit Durs Grünbein, Goethe-Institut Athen, November 2012, online abrufbar unter der URL: <https://www.goethe.de/resources/files/pdf8/pk10127975.pdf> [zuletzt abgerufen am 18.03.2018].

²⁰ „Heimatlos“ werden sie bezeichnet. Man könnte das Wort in Verbindung mit der Bezeichnung die „Kleinstaatdeutschen“ als Verweis auf die damalige politische Zersplitterung verstehen. Gleichzeitig aber ist Heimatlosigkeit für Grünbein die Existenzform des Dichters schlechthin. Vgl. Knoblich [Anm. 8], S. 146 u. S. 343. Tatsache bleibt, dass Hellas die geistige Heimat der drei Dichter gewesen ist.

Nur einer hat ihn noch gespürt im Leib, Apollos Schlag.
Ein Andres immer suchend, darbt er, an fernen Ufern.

Der Vers bezieht sich auf Hölderlins Brief an Casimir Böhlendorff, in dem der Dichter ein künstlerisches Erweckungserlebnis mit dem Bild, von Apoll geschlagen zu sein, beschrieb.²¹ Mit Apollo ist „das gewaltige Element, das Feuer des Himmels“²² gemeint, das bei Hölderlin mit den Griechen assoziiert wurde. Hölderlins Erkenntnis des Griechischen war kein intellektuelles Konstrukt, sondern ein tiefes, starkes, ja körperliches Erlebnis, das ihn zum Dichter-Seher verwandelte. Diese Aussage Hölderlins mag den neuen Dichter stark berührt haben. In Bezug darauf sowie überhaupt über die Antikenerkenntnis Hölderlins äußerte sich Grünbein im Athener Interview wie folgt:

Hölderlin, der größte Vertreter des Neugriechentums in der deutschen Dichtung, hatte die Erfahrung der Ekstase gemacht. Überliefert ist, wie ihn auf einer Landstraße in Südfrankreich der Schlag des Apollon getroffen habe. Es ist ein Bild für seine Verwandlung zum Dichter-Seher, aber es muss auch ein körperliches Erlebnis gewesen sein. Er hat einen hohen Preis dafür bezahlt. Und gilt seither als unerreichbares Muster dafür, was in der Dichtung sich mit der deutschen Sprache anfangen lässt.²³

Hölderlins Sehnsucht nach dem Griechischen – so das Gedicht – ist Ausdruck seiner ständigen Suche nach dem Anderen: „Ein Andres immer suchend, darbt er, an fernen Ufern“. Der Vers verbindet das Gedicht mit dem berühmten Anfang der Hölderlinschen Hymne *Der Einzige* (1801-1804).²⁴

Was ist es, das
An die alten seeligen Küsten
Mich fesselt, daß ich mehr noch
Sie liebe, als mein Vaterland?

²¹ „und wie man Helden nachspricht, kann ich wohl sagen, dass mich Apollo geschlagen“, in: Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke, Große Stuttgarter Ausgabe, hg. von Friedrich Beissner und Adolf Beck, Bd. 6.1, Stuttgart 1954, S. 432f.

²² Ebd.

²³ Kostas Kalfopoulos im Gespräch mit Durs Grünbein, [Anm. 19].

²⁴ Friedrich Hölderlin: *Der Einzige* (Dritte Fassung), in: Ders. [Anm. 21], Bd. 2.1, S. 161.

Schiller und Hölderlin vertreten entgegengesetzte Haltungen. Schiller mit seiner rein intellektuellen, philosophischen Haltung vertritt einen abstrakten, blutlosen Idealismus, dem das körperliche Erlebnis Hölderlins gegenübergestellt wird.

Neben der literarischen Reflexion, registriert das Gedicht die gegenwärtigen visuellen Eindrücke:

Die Steine, von Touristen, Kodakjägern heut berührt,
sie sind noch da, streng nummeriert, gefallne Pracht,
Und schweigen doch, die Säulen, abgewetzt, die Stufen.
[...]
Ein Tempelberg, und ringsum Reisebusse, Tag für Tag.

Dabei ist kaum Begeisterung zu spüren, registriert werden eher Momente der Verlegenheit und der Enttäuschung – vor allen Dingen Bilder des Tourismus. Das unaufhörliche Klicken von den Kameras der Touristen, die massenweise auf die Akropolis hinaufsteigen mit dem einzigen Ziel Fotos aufzunehmen – *Kodakjäger* werden sie im Gedicht genannt –, und Reisebusse rings um den Hügel, die die Akropolis wie ein gigantisches Karussell erscheinen lassen.²⁵ Welchen Eindruck hinterlassen aber dem Besucher die Ruinen selbst? Steine sind noch da, „streng nummeriert“ und heute „von Touristen berührt“. Mit dem Verb ‚berühren‘ ist ein weiterer Bezug auf Schiller hergestellt. „Und nun stehst du vor mir, du darfst mich Heilge berühren“, sagt die personifizierte Antike zum Wanderer im Gedicht des Mottos.²⁶ Die nummerierten Steine verweisen auf die fortwährenden Restaurations- und Erhaltungsarbeiten auf dem Hügel. Das ist die Arbeit der Archäologen, die ordnen und nummerieren, das ist also die Arbeit der Wissenschaft, die die Bewahrung des Alten, die Musealisierung der Vergangenheit pflegt. Eine solche Annäherung scheint den Dichter gar nicht zu interessieren. Schon Nietzsche kritisiert in seiner Schrift *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* (1875) einen Umgang mit der Geschichte, der allein im Archivieren und Bewahren besteht, ohne dem Leben zu nützen. Grünbein konstatiert: „[...] die Antike ist heute hauptsächlich ein Feld für Spezialisten – Archäologen, Philologen, Kulturhistoriker“.²⁷ Im Allgemeinen scheint

²⁵ Vgl. dazu Kocziszky [Anm.7], S. 245.

²⁶ Vgl. Schiller [Anm. 9].

²⁷ Vgl. Kostas Kalfopoulos im Gespräch mit Durs Grünbein [Anm. 19]. Vollständig ist seine Aussage wie folgt: „Bis in die Moderne hinein ist die Antike in immer neuen Wellen wiedergekehrt, mit der Regelmäßigkeit einer Sinuskurve. Renaissance und Klassizismus sind zwei der Gipfelpunkte in dieser Kurve, aber auch noch die klassische Moderne – mit Werken wie dem Ulysses von James Joyce, dem

der Eindruck des Verfalls zu herrschen. Dem Ton, obwohl Grünbein es nüchtern registriert, sind melancholische Züge zu entnehmen. Von einer „gefallenen Pracht“ ist die Rede, und von *schweigenden, abgewetzten Säulen* und *Stufen*.²⁸ Mit einer Sprache, die an den Ton des Schiller'schen Gedichts *Die Götter Griechenlands* erinnert, wird das Gefühl der Leere und des Endes wiedergegeben. Mit den *schweigenden Säulen* wiederholt das Gedicht ein konventionelles Bild der Spätklassik und der Romantik für das Ende der antiken Welt und verweist explizit auf das Sonett von Emmanuel Geibel²⁹ *Auf der Akropolis zu Athen* (1840): „Bei euch, ihr hohen Säulen, lasst mich weilen / ihr stummen Zeugen...“³⁰. Die Verbundenheit zu Geibel, die auch durch den direkten und unverdeckten Verweis des Titels hervorgehoben wird, erweitert die Reihe der poetischen Väter. Nicht nur die berühmten Klassiker, sondern auch weniger bekannte deutsche Dichter gehören gleichwertig zum literarischen Erbe des Dichters. Der Umgang mit dem geistigen Erbe, mit dem *Archiv*, wie Grünbein dies in seiner wichtigen poetologischen Schrift *Mein babylonisches Hirn* nennt³¹, spielt für seine Dichtung eine essentielle Rolle. In der gleichen Schrift verwendet er die Metapher der *Schichtung*, des *Palimpsests* und des überlieferten *Fragments*, um das Verhältnis zwischen dem Entstehen von Poesie und der literarischen Erinnerung zu beschreiben. Nach Grünbein seien im Grunde alle Gedichte „Bruchstücke einer früheren Erinnerung“.³² An anderer Stelle nennt er sich selber einen Sammler von Fundstücken aller Art, die aus der Ferne winken, und die er ins Gedicht wie ins Gebet einschleife.³³ So entsteht eine intertextuelle Schreibweise, die ,wie bekannt, zu den Hauptmerkmalen seiner Dichtung gehört.³⁴ Der Dichter

Roman der Epoche, oder den Zeichnungen aus dem Minotaurus-Zyklus des Picasso, um nur zwei Beispiele zu nennen. Im Moment scheint die Sinuskurve sich wieder einmal dem Nullpunkt zu nähern, die Antike ist heute hauptsächlich ein Feld für Spezialisten – Archäologen, Philologen, Kulturhistoriker“, ebd.

²⁸ Vgl. Grünbein [Anm. 7], S. 173.

²⁹ Zu Geibels Verhältnis zu Griechenland, vgl. den Aufsatz von Konstantina Tsonaka in diesem Band.

³⁰ Emmanuel Geibel: Gedichte, Berlin 1840, S. 173.

³¹ Durs Grünbein: *Mein babylonisches Hirn*, in: Ders.: *Galilei vermisst Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen*. Aufsätze 1989-1995, Frankfurt a. Main 1996, S. 30f.

³² Ebd., S. 26. Zur Poetik Grünbeins in Bezug auf die Frage ‚Fragment und Erinnerung‘, vgl. unter anderem: Sonja Klein: ‚Denn alles, alles ist verlorne Zeit‘: Fragment und Erinnerung im Werk von Durs Grünbein, Bielefeld 2008 und Gross [Anm. 8].

³³ Vgl. Martin Doerry / Volker Hage: Tausendfacher Tod im Hirn. Martin Doerry und Volker Hage im Gespräch mit Durs Grünbein, in: *Spiegel*, 41/1995, S. 221-230, hier S. 230.

³⁴ Vgl. dazu Stefan Matuschek: Assoziativ, konsekutiv, parasitär: Formen und Funktionen der Intertextualität bei Durs Grünbein, in: *Authentizität und Polyphonie: Beiträge zur deutschen und polnischen Lyrik seit 1945* [Festschrift für Gerhard R. Kaiser zum fünfundsiebszigsten Geburtstag], hg. von Jan Röhnert, Jan Urbich, Jadwiga Kita-Huber [u.a.], Heidelberg 2008, S. 237-244; Knoblich [Anm. 8], S. 24-66.

beschreibt diesen Prozess als ein neues Weben der alten Materie: „In Gedichten wird aus Verweisen und Vergleichen die ganze Materie noch einmal gewebt, in Sprüngen durch Raum und Zeit“.³⁵ Die Sprünge durch Raum und Zeit ermöglichen den Effekt der Überzeitlichkeit bzw. der Kopräsenz der Zeiten.³⁶ Die zwei letzten Verse verdichten das eben Gesagte und formulieren gleichzeitig eine neue Einstellung. Bruchstückhafte Bilder, die das sprechende Ich impressionistisch wahrnimmt, werden parataktisch gesetzt: „Den Müll, ein blaues Kleid, die Biene überm Thymian“. In einem Grünbein-Gedicht kann der Begriff „Müll“ nicht nur seine erste konkrete Bedeutung haben. Zunächst ein biographischer Hinweis: Grünbein erzählt selber, dass er am Rande des größten Müllbergs von Dresden aufwuchs, wo er mit anderen Kindern spielte und „auf der Suche nach allem möglichen brauchbaren Zeug, [...] Schrott, irgendwelchen Fundstücken, die man zu Geld machen oder tauschen konnte“ umherstreifte.³⁷ In seinem Essay *Vulkan und Gedicht*³⁸, in dem Grünbein erneut von dieser Kindheitserfahrung erzählt, blendet er zwei unterschiedliche Bilder übereinander, den Vesuv bei Pompeij und den Müllberg von Dresden, und reflektiert über die Themen Kultur, Gedächtnis, Vergessen und Abfall.³⁹ So vollzieht sich hier eine Umwertung des Mülls, eine „Poetisierung des Mülls“⁴⁰, da der Müllberg wie „ein künstlicher Vesuv“, zur Konservierung des zivilisatorischen Auswurfes beiträgt. Müll wird daher zur Metapher der Aufbewahrung der Vergangenheit und in diesem Sinne steht sie der poetologischen Metapher des Archivs sehr nah. Das worauf später „die Spitzhacke stößt, die Pinsel des Ausgräbers, die Schaufel des Müllsammlers, das ist der Stoff, aus dem die Gedichte sind“.⁴¹ Mit Müll können also hier im Akropolis-Gedicht die vergangenen, vergessenen Antiken-Anschauungen der literarischen Tradition assoziiert werden, die der Dichter in Erinnerung ruft. Der Tempelberg – übrigens keine übliche Bezeichnung für die Akropolis – kann in der gleichen Reihe,

³⁵ Michael Eskin im Gespräch mit Durs Grünbein: Von Augenmenschen und Ohrenmenschen. Über die Bildlichkeit dichterischer Sprache, in: *Bildlichkeit im Werk Durs Grünbeins*, hg. von Christoph auf der Horst und Miriam Seidler, Berlin/Boston 2015, S. 15-27, hier S. 17. Zum Thema an anderer Stelle äußert sich der Dichter: „Das Gedicht als Ding hat mich beschäftigt [...] als textuelle Netzflickerei“, vgl. Durs Grünbein: „Poetry from the Bad Side“. Gespräch mit Thomas Naumann, in: *Sprache im technischen Zeitalter*, 30 (1991), S. 442-449, hier S. 442.

³⁶ Vgl. dazu Alexander Müller: *Das Gedicht als Engramm: Memoria und Imaginatio in der Poetik Durs Grünbeins*, S. 36 und Knoblich [Anm. 8], S. 35.

³⁷ Grünbein [Anm. 31], S. 442.

³⁸ Durs Grünbein: *Vulkan und Gedicht*, in: Ders.: *Galilei vermisst Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen*, [Anm. 26], S. 34-39.

³⁹ Vgl. dazu Assmann [Anm. 5], S. 404-407.

⁴⁰ Daniele Vecchiato: *Ausgraben und Aufbewahren. Durs Grünbeins Poetisierung des Mülls als Erinnerungsträger*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 133 (2014), S. 219-238.

⁴¹ Grünbein [Anm. 38], S. 39.

neben dem Vesuv und dem Müllberg bei Dresden mitgedacht werden. Auf diesem Berg gedeiht noch Dichtung, neues Leben ist da. Die zwei letzten optischen Eindrücke, die das Gedicht registriert, „ein blaues Kleid“ und „die Biene überm Thymian“⁴², verweisen auf das Lebendige und stellen klare Gegenbilder zur seelenlosen Musealisierung des Tempels dar. Das letzte Bild, „die Biene überm Thymian“, ist poetologisch aufgeladen, da die Biene schon in der Antike als Symbol für die Dichtung galt.⁴³ So werden Vergangenes und Neues, Totes und Lebendiges, Erinnerung und gegenwärtiger optischer Eindruck miteinander in einem Bild verbunden, das auf die immerwährende Entstehung von Dichtung verweist.

II. Die Akropolis in der griechischen Literatur: Destruktion des Ideals

Es ist festgestellt worden⁴⁴, dass sich die griechischen Schriftsteller der zwei letzten Jahrhunderte kaum mit dem kolossalen Symbol Akropolis auseinandergesetzt haben. Die Akropolis erscheint nur selten in der neugriechischen Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts und wenn sie als Thema vorkommt, dann keinesfalls als Ideal, sondern eher, und „mit wachsendem Unbehagen“⁴⁵, als Destruktion des Ideals. Diese Tradition beginnt mit dem avantgardistischen Dichter Nicolas Calas (1907-1989)⁴⁶ in seinem Gedicht *Akropolis* (1933)⁴⁷, das im Folgenden vorgestellt und diskutiert wird:

*Akropolis*⁴⁸

Erste Einstellung
der Parthenontempel

⁴² Grünbein [Anm. 7], S. 173.

⁴³ Jan Hendrik Waszink: Biene und Honig als Symbol des Dichters und der Dichtung in der griechisch-römischen Antike, Opladen 1974.

⁴⁴ Vgl. dazu Lampropoulos [Anm. 2].

⁴⁵ Maria Oikonomou: Metakropolis. Parthenon-Bilder und ihr Reflex in der neugriechischen Literatur, in: Visual Culture, hg. von Monika Schmitz-Emans und Gertrud Lehnert, Heidelberg 2008, S.135-149, hier zitiert nach:

http://www.byzneo.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/i_byzneo/vortraege_oegns/Oikonomou_M._M_etakropolis.pdf [zuletzt abgerufen am 23.03.2018], S. 6.

⁴⁶ Nicolas Calas wird heute als ein wichtiger Dichter des griechischen Modernismus angesehen. Seine Dichtung hat Charakteristika des Futurismus, Expressionismus, vor allen Dingen aber des Surrealismus. Er lebte für einige Jahre in Paris, wo er Mitglied der surrealistischen Gruppe um André Breton war. Calas ging 1940 nach New York und blieb dort bis zu seinem Tod.

⁴⁷ Das Gedicht stammt aus der ersten Sammlung Calas' mit dem Titel *Gedichte* (1933), S. 21f..

⁴⁸ Übersetzung von Maria Oikonomou und Ulrich Meurer, in: Oikonomou [Anm. 45], S. 7f.

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 hüpfst sie über
alten Marmor
anzüglich
hüpfst 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
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.

Das Gedicht bleibt dem stereotypen idealisierten Bild der Akropolis gegenüber, zu dem philhellenische Dichter und Künstler nach der Gründung des griechischen Staates (1830) beigetragen haben, kritisch. Kritisch bleibt das Gedicht auch dem schon damals angefangenen Massentourismus und der Kommerzialisierung der Akropolis gegenüber. Es schöpft seine Thematik aus der Bombardierung der Akropolis bei ihrer Belagerung durch die Venezianer unter Francesco Morosini 1687, die katastrophale Folgen für die Bauten des Hügels hatte. Die Ironie bei dem Gedicht von Calas ist, dass das Monument nicht durch die Bombardierung zerstört wird⁴⁹, sondern durch seine immer neue Errichtung durch den Fotoapparat. Die berühmteste Ruine der Welt wird durch die mechanische Reproduzierung und durch die touristische und künstlerische Kapitalisierung zu einem modernen Gut, wird zum Motto, zur Ikone, zum Schauspiel. Das Gedicht setzt sich eben mit den Mechanismen und Diskursen, die zu diesem Ergebnis geführt haben, auseinander. Es beginnt mit

⁴⁹ „Ich bin gar nicht sicher, ob zu der Schönheit der Akropolis Morosini beigetragen hat“, konstatiert Calas in seinem Essay „Über die moderne Kunst“ [Γύρω στην μοντέρνα τέχνη], in: *Orizontes* 2 (1931), S. 54-55, hier S. 54f.

Fred Boissonnas und seinen berühmten idyllischen Photographien am Anfang des 20. Jahrhunderts. Der Schweizer Fred Boissonnas (1858-1946), einer der größten und bekanntesten Photographen des 20. Jahrhunderts, besuchte zwischen 1903 und 1930 mehrmals Griechenland und publizierte 13 künstlerische Fotoalben, wodurch er berühmt wurde, machte aber zugleich Athen und die Akropolis wieder weltweit attraktiv und bereitete die neue touristische Welle vor. In dieser Zeit war die erste Phase der Rekonstruktionsarbeiten auf dem Hügel vollendet, die darin bestand, die Akropolis durch die Entfernung aller Überbleibsel der späteren Epochen in ihrem vermeintlich ursprünglichen Zustand zu zeigen. Die Fotos von Boissonnas bringen diesen neuen Idealismus, den Calas in seinem Gedicht ironisiert, auf prägnante Weise zum Ausdruck. Das Medium Photographie führt nicht zur Verewigung des Monuments, sondern – so das Gedicht – zu seiner Ermordung: *der mit der Linse gemordet wurd auf edlem Papier / von Boissonas*. Der Photograph selbst wird als *Totengrüber* des Parthenon charakterisiert.⁵⁰

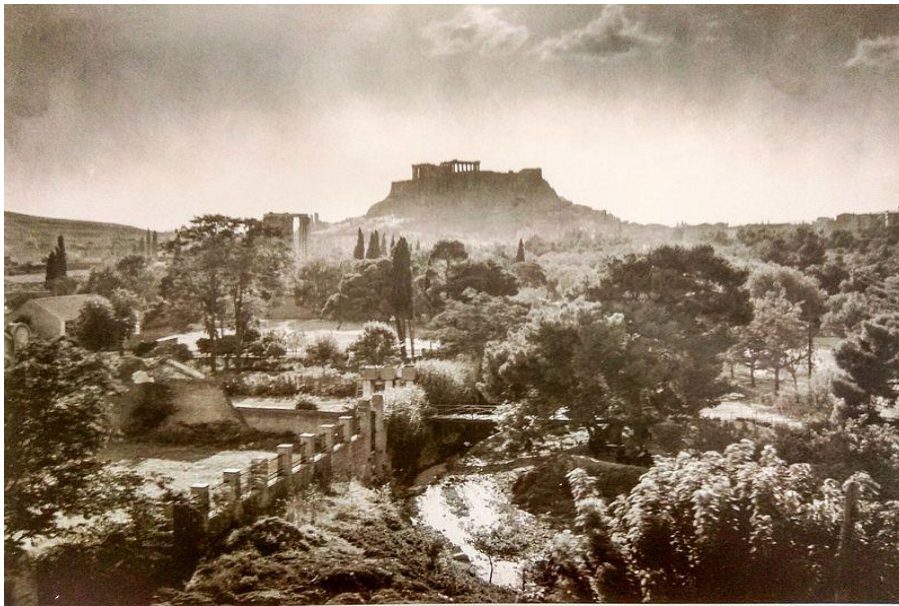


Abb. 1 Fred Boissonnas, Athen 1910

Im Bereich der Photographie bleibend, fokussiert das Gedicht dann die Kunstphotographien der berühmten griechischen Photographin Nelly (1899-1998). Nellys Lichtbilder zeigen nackte Tänzerinnen – die Pariser Primaballerina der Comedie Francaise Mona Paiva und die ungarische Tänzerin Nikolska – zwischen

⁵⁰ Oikonomou [Anm. 45], S. 7.

den Ruinen der Akropolis. Die Bilder, sehr kühn und im modernistischen Geist der Epoche,⁵¹ lösten einen großen Skandal aus, haben jedoch entscheidend zum weiteren Ruhm des Monuments beigetragen. Das Gedicht ironisiert den Versuch der Photographin den nackten weiblichen Körper in Analogie mit der Harmonie und Symmetrie der klassischen Linien der Säulen von der Akropolis zu zeigen. Der Vers *Beine Bauch Busen Arme*⁵², der bruchstückhaft Körperteile aufzählt, zeigt eben dieses Scheitern.⁵³ Destruiert wird auch die Tanzkunst. Die Tänzerin tanzt nicht, sondern – so wird abwertend formuliert – sie *hüpft* zwischen den Säulen. Trotz der Provokation der Fotos von Paiva (1927) wiederholt Nelly ihren Versuch zwei Jahre später (1929) mit Nikolska. Die neue Bildserie zeigt die Tänzerin mit einem transparenten Schleier und mit dem Haar wie einer Karyatide im Tempel tanzend. Die Bilder versuchen die glorreiche Vergangenheit des Monuments mit der Gegenwart zu verbinden und bieten zahlreiche Konnotationen für den Einfluss der Antike auf die europäische Kultur. Der Parthenon wirkt dabei wie eine museale Kulisse und wie ein konventionelles Symbol für das ewige Hellas⁵⁴, so bleiben die Fotos eigentlich ein Instrument in den Händen des Tourismusministeriums⁵⁵, das trotz der Provokation die Aufnahmen genehmigt; später sogar lässt es sie den griechischen Stand bei der Pariser Weltmesse 1936 schmücken.

⁵¹ Nelly (Elli Sougioultzoglou-Seraidari) hatte Photographie in Dresden studiert. Ihr photographischer Blick ist stark vom Expressionismus beeinflusst, vgl. Dimitris Damaskos: *The Uses of Antiquity in Photographs by Nelly: imported Modernism and home-grown ancestor worship in inter-war Greece*, in: *A Singular Antiquity: Archaeology and Hellenic Identity in Twentieth-Century Greece*, hg. von Dimitris Damaskos und Dimitris Plantzos, Athen 2008, S. 321-336, hier S. 323f.

⁵² Oikonomou [Anm. 45], S. 7.

⁵³ Liana Giannakopoulou (Λιάνα Γιαννακοπούλου): *Ο Παρθενώνας στην Ποίηση. Μια Ανθολογία* [Der Parthenon in der Poesie. Eine Anthologie]: Athen 2009, S. 72.

⁵⁴ Damaskos [Anm. 51], S. 325.

⁵⁵ Anastasia Hassiotis: *NELLY'S: From Mona Paiva to Nikolska -photoshoot on the Akropolis*, online abrufbar unter der URL: https://www.academia.edu/8343977/NELLYS_FROM_MONA_PAIVA_TO_NIKOLSKA-photoshoot_on_the_Akropolis [zuletzt abgerufen am 25.03.2018].



Abb. 2 Nellys (Elli Sougioultzoglou-Seraidari): Die ungarische Tänzerin Nikolska, Athen 1929

Die Kritik von Calas gilt allen, die Parthenon als Gelegenheit genutzt haben, um sich selbst zu zeigen und ihre künstlerischen Ambitionen voranzutreiben. Jenseits der Frage nach der künstlerischen Qualität der Kunstprodukte – Tatsache bleibt, dass der Tempel instrumentalisiert wird. Die *gefalteten Hände in der Haltung des Gebets* verweisen eindeutig auf Ernest Renan und auf seinen Text *Gebet auf der Akropolis*. Der französische Schriftsteller und Denker besuchte Athen im Jahr 1875. Der Akropolis-Besuch war für ihn ein Offenbarungserlebnis, das er auf pathetische Weise in seinem *Gebet* zum Ausdruck bringt. Entrückung, religiöse Überhöhung und Verherrlichung des Tempels als materieller Ausdruck unsterblicher Schönheit in unvorstellbarer Perfektion stellen die Hauptelemente des Textes dar. Die Haltung Renans, die stellvertretend für die maßlose Bewunderung der westeuropäischen Kultur für das antike Ideal steht, ironisiert das Gedicht als *geschwätzig und fad* und verleiht dem französischen Schriftsteller die Rolle des *Kerzenanzünders*.⁵⁶ Als utopische Konstruktion des ‚westlichen Hellenismus‘⁵⁷ und zugleich als erfundener Bestandteil des nationalen Imaginären⁵⁸ muss die Akropolis entmythisiert werden. Scharfe Kritik übt das Gedicht an der Ausbeutung der Akropolis durch

⁵⁶ In einer späteren theoretischen Schrift charakterisiert Calas die Anschauung Renans epigonenhaft und fruchtlos: „It is because Renan was not inspired that his prayer on the Acropolis does not move us and that his image of Parthenon adds nothing to the image that his predecessors and the authors of antiquity bequeathed to us“, in: Nicolas Calas: *Confound the Wise*, New York 1942, S. 107.

⁵⁷ Hamilakis [Anm. 3], S. 57-124.

⁵⁸ Dimitris Tziouvas: *Reconfiguring the past: Atiquity and Greekness*, in: *A Singular Antiquity* [Anm. 51], S. 287-298, hier S. 295.

Massentourismus und Werbung, indem es explizit auf *Karl Bedecker*, auf die Fremdwährung (*gewechselte Dollars und Sterlings*), auf die Fotoaufnahmen (*Rollfilme Agfa Kodak*) Bezug nimmt, sowie auf Hauptcharakteristika der Werbung⁵⁹ (*Scheinwerfer, Reklame, Zappio*⁶⁰). All dies deutet auf die Umwertung des Parthenon von einem ästhetischen zu einem kommerziellen Wert hin, welchen der Text eng mit der Szenerie der (Ver)Käuflichkeit und Prostitution⁶¹ verknüpft. In der Zeit der osmanischen Herrschaft fungierte das Erechtheion als Harem und heute: „in Vollmondnächten / der Steuereintreiber kassiert die Küsse“.

Die Kritik des Gedichts zielt keinesfalls auf die Aktualisierung und Rekonstruktion der Ideale, die die Akropolis im perikleischen Zeitalter verkörperte. Vielmehr will Calas diese ferne griechische, glanzvolle Vergangenheit, die eher als Last wahrgenommen wird, abschütteln. Als avantgardistischer Dichter und den Grundthesen des Futurismus sehr nah stehend, die eine klare Distanzierung von der Vergangenheit erklärten, ja sogar die Zerstörung von Monumenten und Bibliotheken forderten, will Calas die Symbolkraft, die im Laufe der Jahrhunderte durch verschiedene ideologische Annäherungen und Vereinnahmungen des Tempels angehäuft ist, sprengen. Das Ideal, das die Europäer konstruiert und die Griechen sich kritiklos zu eigen gemacht haben, ohne es zu verarbeiten, will das Gedicht destruieren. Das wäre –so Calas – Aufgabe der Poesie, das Alte, Falsche, Konstruierte nämlich zu sprengen und an die Stelle des Alten das Neue zu setzen. Die Kunst ist „ein Pulvermagazin“, schreibt Calas in einem Essay, „und Beweis dafür ist die Akropolis“.⁶² Die *Akropolen* als die verschiedenen konventionellen Anschauungen des Monuments, müssen durch die neue Poesie gestürzt werden. Die poetische Komposition hat den Charakter der Collage. Beeinflusst von der Kunst der Photographie und des Films strukturiert der Avantgardist Calas sein Gedicht wie ein Foto, das mit Parthenon im Hintergrund zahlreiche fragmentarische Einzelheiten und Bilder der Akropolis zeigt, die ihr modernes Profil zusammensetzen. Das Gedicht führt eine bahnbrechende Bildlichkeit ein und eine stark modernistische, normabweichende Schreibweise (Ellipsen, syntaktische Anarchie, fehlende Interpunktion). So untergräbt es die emblematische Rolle von Parthenon als Ideal der

⁵⁹ Giannakopoulou betont die Schreibweise des Namens Renan im Gedicht, der allein auf eine Zeile mit gesperrten Buchstaben gesetzt ist; in Verbindung mit dem Verb „flackern“ im vorherigen Vers verweist er auf die leuchtenden Neon-Schilder der Werbung. Giannakopoulou [Anm. 53], S. 73.

⁶⁰ Damals wie heute noch ein Ort für Industriemessen und Ausstellungen.

⁶¹ Oikonomou [Anm. 45], S. 9.

⁶² Nikolaos Calas: *Odos Nikita Rantou*, Athen 1977, S. 73f.

klassischen Harmonie und Vollkommenheit.⁶³ Die geometrische Figur des Zylinders herrscht im Gedicht vor und lässt Analogien zwischen Säulen, Rollfilmen, Münzstapeln und Kanonen entstehen. Die Rollfilme zerstören die Säulen, die zylindrisch sind, wie einst die Kanonen von Morosini. Das heutige unaufhörliche Klicken der Photographen wird dem einstigen Klang der Kanonen gleichgesetzt. Philhellenen, Antikeschwärmer und neugierige Touristen verletzen das Monument schlimmer noch als die Bomben von Morosini. Zylindrische Erscheinungsform wie die Säulen des Tempels hat aber auch das Gedicht selbst, so gehört es auch unvermeidbar zu der Reihe der verschiedenen Anschauungen, die es kritisiert.

Die Akropolis bietet auch im Fall von Nicolas Calas Anregungen für das Entstehen von Poesie. Beide Dichter machen die verschiedenen tradierten Akropolis-Semantisierungen zum Thema ihrer Gedichte. Eine reflektierende (kommentierende Vergegenwärtigung der Antike) Anschauung der poetischen Väter herrscht bei Grünbein vor, eine polemische Kritik im Gedicht von Calas. Beide liefern jedoch mit ihren Gedichten eine neue Akropolis-„Erzählung“, die auf die vorherigen Erzählungen Bezug nimmt.⁶⁴ So tragen beide zum Fortbestehen und Weitergelten des Gedenkortes Akropolis weiter. Charakteristisch bei beiden Gedichten ist es, dass keines von beiden sich direkt auf die Athener Klassik bezieht. Die Rolle der Akropolis als „Kontaktzone“⁶⁵, als Vermittler zwischen Nun und Einst, scheint verblasst zu sein.⁶⁶ Nach einem solchen Kontakt mit der Antike wird in den Gedichten gar nicht gefragt. Ein späteres Gedicht von Calas thematisiert dies zugespitzt:

Auf Spaziergänge in meinen bekannten archäologischen Stätten
habe ich verzichtet-
Bei den Ruinen finde ich keine Spur von Trost mehr
Auf diesen selben Steinen saß ich selber gestern noch.
Daran denke ich, nicht an die Athener des fünften Jahrhunderts vor Christus.⁶⁷

Ein letzter Berührungspunkt ist, dass beide die illusorische Realität, die der Tourismus inszeniert, thematisieren. Die Warnung des Modernisten Calas ist im 21.

⁶³ Tziouvas [Anm. 58], S. 295.

⁶⁴ Ein Gedenkort, schreibt Aleida Assmann „hält materielle Relikte fest, die zu Elementen von Erzählungen und damit wiederum zu Bezugspunkten eines neuen kulturellen Gedächtnisses werden.“, vgl.: Ders. [Anm. 5], S. 309.

⁶⁵ Ebd. S. 337.

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ Calas [Anm. 62], S. 21. Übersetzung von der Verfasserin.

Jahrhundert zur Gewissheit geworden. *Kodakjäger* aus aller Welt, Protagonisten heute auf dem mit unzähligen Bedeutungen und Bildern beladenen Tempelberg, verleihen ihm ein weiteres Bild, dasjenige eines „perversen Vergnügungsparks“⁶⁸, indem sie die Akropolis in den Augen des reisenden Dichters wie ein Karussell erscheinen lassen: „Ein Tempelberg, und ringsum Reisebusse, Tag für Tag.“⁶⁹

⁶⁸ Vgl. Kocziszky: Das fremde Land der Vergangenheit [Anm. 7], S. 245.

⁶⁹ Grünbein [Anm. 7], S. 173.