

Walter Puchner

**Beiträge zur
Theaterwissenschaft
Südosteuropas und
des mediterranen Raums**

Böhlau



1998

Handlungstheorie und Sozialwissenschaft
Sozialwissenschaftliche Grundlagen der Handlungstheorie

ISBN 3-7089-1000-0

[The text in this section is extremely faint and illegible. It appears to be a large block of text, possibly a list or a series of paragraphs, but the characters are too light to transcribe accurately.]

Walter Puchner

Beiträge zur Theaterwissenschaft
Südosteuropas und des mediterranen Raums

1. Band

BÖHLAU VERLAG WIEN · KÖLN · WEIMAR

Gedruckt mit der Unterstützung durch:
Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek:
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

ISBN 3-205-77505-8

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere die der Übersetzung, des Nachdruckes, der Entnahme von Abbildungen, der Funksendung, der Wiedergabe auf fotomechanischem oder ähnlichem Wege, der Wiedergabe im Internet und der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen, bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verwertung, vorbehalten.

© 2006 by Böhlau Verlag Ges.m.b.H. und Co.KG, Wien · Köln · Weimar
<http://www.boehlau.at>
<http://www.boehlau.de>

Gedruckt auf Munkenbook creme

Druck: Börsedruck, 1230 Wien

Printed in Austria

Für Wolfgang Greisenegger

Handwritten text at the top of the page, possibly a title or header.

Handwritten text in the middle section of the page.

Handwritten text in the middle section of the page, appearing as a list or series of notes.

Handwritten text in the middle section of the page.

Handwritten text in the middle section of the page, possibly a paragraph or a detailed note.

Handwritten text in the middle section of the page.

Handwritten text in the middle section of the page.

Handwritten text in the middle section of the page.

Handwritten text in the middle section of the page.

Handwritten text in the middle section of the page.

Handwritten text in the middle section of the page.

Handwritten text in the middle section of the page.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	9
-------------------	---

Teil I: KOMPARATIVE STUDIEN

Kapitel 1

Typologische Entwicklungsstrukturen der Theatergeschichte im südosteuropäischen Raum (unter besonderer Berücksichtigung der griechischen Verhältnisse)	13
--	----

Kapitel 2

Vergleichende Beiträge zum traditionellen Volkspuppenspiel auf der Balkanhalbinsel	73
--	----

Kapitel 3

Schwarzauge Karagöz und seine Geschichte auf der Balkanhalbinsel zur Zeit der Türkenherrschaft	97
--	----

Kapitel 4

Die <i>repraesentatio figurata</i> der Präsentation der Jungfrau Maria im Tempel von Philippe de Mézières (Avignon 1372) und ihre angebliche zypriotische Herkunft . . .	133
--	-----

Kapitel 5

Skenderbey in der europäischen und balkanischen Dramatik	163
--	-----

Teil II: STUDIEN ZUM GRIECHISCHEN THEATER

Kapitel 6

»Abgestiegen zur Hölle«. Der <i>descensus ad inferos</i> als Keimzelle eines inexistenten orthodoxen Auferstehungs-Spiels	191
---	-----

Kapitel 7

Rezeptionsstrukturen frühneugriechischer Dramatik	227
---	-----

Kapitel 8	
Barockes Ordensstheater bei Fronleichnamprozessionen auf den Kykladen im 17. Jahrhundert	245
Kapitel 9	
Barocke Ordensfestivitäten auf Ägäisinseln zur Zeit der Türkenherrschaft (Kapuziner, Chios 1673)	259
Kapitel 10	
Wiener Griechendrucke von Gluck bis Kotzebue. Das Theaterleben der Donau-Metropole in griechischen Übersetzungen 1780–1820	265
Kapitel 11	
Literatur- und Theaterwesen Griechenlands von 1827 bis 1888	275
Kapitel 12	
Konstantinos Christomanos und das Theater des <i>fin de siècle</i> in Österreich und Griechenland	307
Schlußwort	319
Quellennachweis	321
Literaturverzeichnis	323
Personenregister	327
Ortsregister	347
Sachregister	353

Vorwort

Zu den Forschungsschwerpunkten des Wiener Theaterwissenschaftlichen Instituts, das nun sein 60jähriges Bestehen feiern kann, zählten einst die Nachfolgestaaten der k. u. k. Österreich-Ungarischen Monarchie und im Zuge des kulturräumlichen Denkens bzw. der gravierenden kulturellen Interferenzen auf der Balkanhalbinsel der weitere Raum Südosteuropas überhaupt. Dies bedeutete in den langen Jahren der Nachkriegszeit und des Kalten Krieges einen für die Theaterwissenschaft wohl einmaligen Übergriff über den Eisernen Vorhang hinweg und eine wissenschaftliche Öffnung nach dem Osten und Südosten, Gebiete, die für das Theater der Geschichte und Gegenwart weithin eine *Art terra incognita* darstellten, und einen Zustand, dem eigentlich nur das Wiener Institut bewußt entgegenarbeitete. Nach dem Fall aller Vorhänge, der europäischen Einigung und der Erweiterung des Europa-Begriffes auf seine natürlichen geographisch-historischen Grenzen (unter Einbeziehung von Byzanz und der orthodoxen Länder) hat sich diese Situation grundlegend geändert, doch folgte auf die politische und wirtschaftliche Einigung kaum auch eine wissenschaftliche, im Sinne der gezielten kulturellen Komparation. Auf dem Gebiet der Theaterwissenschaft und Theatergeschichte sind nur wenige Schritte über Kindermanns Theatergeschichte hinweg getan worden, und eine vergleichende »Theatologia europaea« (in Anlehnung an den Begriff der »Ethnologia europaea«), für die nun der institutionelle Rahmen gegeben wäre, als Grenzen, Kulturen, Sprachen und Konfessionen überschreitende Komparation im Sinne des Vereinten Europas, zeichnet sich noch kaum ab. Allerdings ist die unterprivilegierte Stellung Südosteuropas in einem solchen Unterfangen schon jetzt abzusehen, was künstlerisch und ästhetisch kaum gerechtfertigt ist.

Dieser Tatsache will die vorliegende Studiensammlung entgegenarbeiten. Komparative Studien im Südosteuropäischen Raum stoßen auf spezifische Schwierigkeiten, die mit den Sprachkenntnissen und der Bibliographieerstellung beginnen und bei Rezeptionsmechanismen und Ideologiekritik enden. Diese Studiensammlung ist auf zwei Bände angelegt und kann eine systematische komparative Darstellung der Theaterwissenschaft und Theatergeschichte, die in diesem Kulturraum besonders unterschiedlich verlaufen ist, natürlich nicht ersetzen. Sie kann aber einen Vorgeschmack bieten auf ein künftiges Handbuch der südosteuropäischen Theaterwissenschaft, als einem Kompendium über historische und gegenwärtige Dramen- und Theaterproduktionen, die spezifisches Interesse beanspruchen dürfen. Kulturgeographisch ist Südosteuropa freilich vom Ostmittelmeerraum kaum abzugrenzen, was auch im EU-Beitritt Zyperns und der Beitrittsperspektive der Türkei seinen geopolitischen Ausdruck gefunden hat.

Unter methodischen Gesichtspunkten reicht die Vielfalt der Studien weit über eine Theatergeschichte hinaus: neben spezifisch theatertheoretischen kommen strukturelle Gesichtspunkte

zur Sprache, ethnologische Theoriebildung, Volksschauspielfragen, Dramentheorie und Dramenkomparatistik, theologische Fragenkomplexe der Ost- und Westkirche werden tangiert, Theorien der Kunstgeschichte und Ikonologie, Rezeptionsmechanismen und Spielarten der Intertextualität werden analysiert, kulturhistorische Quellen ausgewertet, philologische und textkritische Fragen angeschnitten sowie historische Überblicke gegeben. Insofern ist es richtiger von einer Theaterwissenschaft Südosteuropas zu sprechen und nicht nur von einer Theatergeschichte. Es liegt in der Natur solcher Sammelbände, daß sich manche Beiträge an dem einen oder anderen Punkt überschneiden; dies läßt sich nicht immer ganz vermeiden.

Beide Bände umfassen Studien, die z. T. entlegen oder in anderen Sprachen erschienen sind, sich an ein anderes Leserpublikum richten und im Rahmen anderer Wissenschaftszweige geschrieben sind; manche der Beiträge dürfen für Wien als Tor zum Südosten eine besondere Bedeutung beanspruchen. Es wurde davon Abstand genommen, Studien, die in *Maske und Kothurn* erschienen sind, wiederabzudrucken, und sei es auch in überarbeiteter Form. Dies gilt übrigens für sämtliche vorliegende Beiträge: sie erscheinen durchwegs in überarbeiteter Form und mit bibliographischen Ergänzungen und Nachträgen. Über Erstveröffentlichungen und die Form der Bearbeitung gibt der Quellennachweis am jeweiligen Bandende Auskunft. Von einer Übersetzung der bibliographischen Studientitel ins Deutsche wurde aus Respekt vor der Eigenständigkeit und Eigenwertigkeit der Kleinsprachen abgesehen, das kyrillische Alphabet wurde ins Lateinische übertragen. Griechisches wird im Original, allerdings in der nun gültigen monotonischen Akzentsetzung, gebracht. In beiden Bänden widmet sich der Erste Teil vorwiegend komparativen Aspekten, der Zweite Teil speziell griechischen Thematiken, obwohl auch hier die komparativen Ausblicke nicht fehlen.

Der Erste Band umfaßt im Ersten Teil, den komparativen Studien, fünf Kapitel. Das erste Kapitel, »Typologische Entwicklungsstrukturen der Theatergeschichte im südosteuropäischen Raum (unter besonderer Berücksichtigung der griechischen Verhältnisse)«, bringt eine gedrängte Übersicht zu den großen Entwicklungslinien von Drama und Theater im südosteuropäischen Raum von der Renaissance bis zur Zwischenkriegszeit, die trotz ihrer Unterschiedlichkeit doch auch gemeinsame Merkmale aufweisen. Das zweite Kapitel, »Vergleichende Beiträge zum traditionellen Volkspuppenspiel auf der Balkanhalbinsel«, gibt erstmalig eine umfassende Komparation der traditionellen Puppenspielformen, die sich in Südosteuropa sehr unterschiedlich gestalten und verschiedene Herkunftsräume haben können (rituelle Idolhandhabung, Primitivformen, mitteleuropäischer oder italienischer Einfluß bei Berufsspielern). Das dritte Kapitel, »Schwarzauge Karagöz und seine Geschichte auf der Balkanhalbinsel zur Zeit der Türkenherrschaft«, widmet sich einer komparativen Beschreibung der Entwicklung des Schattentheaters in den europäischen Provinzen des Osmanischen Reiches bzw. der Adaptationsschritte der Anpassung an lokale kulturelle Gegebenheiten (Rumänien, Griechenland). Das vierte Kapitel, »Die *repraesentatio figurata* der Präsentation der Jungfrau Maria im Tempel von Philippe de Mézières (Avignon 1372) und ihre angebliche zypriotische Herkunft« führt nach Zypern und untersucht die angebliche orthodoxe Herkunft der berühmten theatralischen Symbolprozession von Mézières, die zu

den ausführlichsten Aufführungsbeschreibungen religiösen Theaters im Mittelalter gehört, während das fünfte Kapitel, »Skenderbey in der europäischen und balkanischen Dramatik« der komparativen Dramaturgie gewidmet ist und die Theaterstücke um den legendären Türkenkämpfer des 15. Jahrhunderts in der europäischen Dramatik von der Renaissance bis zur philhellenischen Bewegung im 19. Jahrhundert und in der Balkandramatik noch bis ins 20. Jahrhundert hinein untersucht.

Der Zweite Teil, der spezifischer Griechenland gewidmet ist, umfaßt sieben Studien. Im sechsten Kapitel, »Abgestiegen zur Hölle«. Der *descensus ad inferos* als Keimzelle eines inexistenten orthodoxen Auferstehungs-Spiel« geht es um die Dokumentation des *tollite portas*-Ritus in Byzanz, dem türkenzeitlichen und heutigen Griechenland (und Zypern), der den Kern eines nicht entstandenen Auferstehungsspiels bildet, ähnlich wie die Szene der Drei Marien am Grabe im lateinischen Westen, die zur Ausbildung der Auferstehungs- und Passionsspiele geführt hat; aus theologischen Gründen konnte sich in Byzanz aber kein religiöses Theater entfalten, so daß der Osterritus, der den Anfang einer Entwicklung zum geistlichen Schauspiel hin hätte bilden können, noch heute in derselben Form weiterbesteht wie im ersten Jahrtausend. Das siebente Kapitel, »Rezeptionsstrukturen frühneugriechischer Dramatik«, ist der Intertextualität in der griechischen Dramentradition seit der kretischen Renaissance gewidmet; es geht um »Einflüsse«, unbewußte und bewußte Zitierungen, Anklänge usw., die die Lebendigkeit des dramatischen Erbes noch bis ins 19. Jahrhundert hinein dokumentieren. Das achte Kapitel, »Barockes Ordens theater bei Fronleichnamspzessionen auf den Kykladen im 17. Jahrhundert«, ist den Manifestationen des Jesuitentheaters im griechischen Inselbereich zur Zeit der Gegenreformation gewidmet, wie auch das neunte Kapitel, »Barocke Ordensfestivitäten auf Ägäisinseln zur Zeit der Türkenherrschaft (Kapuziner, Chios 1673)«, wo vergleichbare Aktivitäten auch für den Kapuzinerorden nachgewiesen werden können. Das zehnte Kapitel, »Wiener Griechendrucke von Gluck bis Kotzebue. Das Theaterleben der Donau-Metropole in griechischen Übersetzungen 1780–1820«, analysiert die griechischen Dramenübersetzungen, die in der Josefinischen Ära bzw. der Biedermeier-Zeit in Wien in Druck gegangen sind. Das elfte Kapitel, »Literatur- und Theaterwesen Griechenlands von 1827 bis 1888«, gibt einen Überblick über die Literatur- und Theatergeschichte des Kleinstaates Griechenland im 19. Jahrhundert, in dem fast ausschließlich die heute nicht mehr gebrauchte Reinsprache (*katharevousa*) benutzt wurde, während das zwölfte Kapitel wiederum nach Wien führt und komparativ angelegt ist: »Konstantinos Christomanos und das Theater des *fin de siècle* in Österreich und Griechenland«, in dem die faszinierende Gestalt des österreichischen Barons und Griechischlehrers der Kaiserin Elisabeth in seiner literarischen und theatralischen Produktivität in Wien und Athen verfolgt wird.

Für den freundlich gewährten Druckkostenzuschuß habe ich dem Fonds zur Förderung der Wissenschaftlichen Forschung in Wien zu danken, für die gefällige Aufmachung und den sorgfältigen Druck dem Böhlau Verlag.

Athen, Januar 2006

Typologische Entwicklungsstrukturen der Theatergeschichte im südosteuropäischen Raum

(UNTER BESONDERER BERÜCKSICHTIGUNG DER GRIECHISCHEN
VERHÄLTNISSE)

Die Dynamik der Theatergeschichte im Balkanraum weist trotz aller Differenzen zwischen den Einflußzonen von Venedig, der Habsburger Monarchie und der Hohen Pforte, den für die Theaterentwicklung entscheidenden konfessionellen Unterschieden zwischen Katholizismus, Orthodoxie, Protestantismus und anderen religiösen Reformbewegungen der Neuzeit, und dem Islam, sowie den kulturellen Einflußräumen zwischen italienischer und österreichischer Kulturhegemonie und der die Urbanzentren im Osten und Südosten prägenden griechischen Aufklärung gewisse Gemeinsamkeiten auf, die einen typologischen Vergleich, nach dem sukzessiven Verlust der venezianischen Provinzen und dem Fall der Serenissima in den napoleonischen Wirren vor allem zwischen den Ländern des Doppeladlers und des Halbmonds, erlauben und sich im wesentlichen auf die sogenannte »Wiedergeburtzeit«, chronologisch etwas gestaffelt und im Völkerverband der Österreich-Ungarischen Monarchie, zuerst in den Kämpfen um Kultur- und Sprachautonomie manifestierend, beziehen¹. Die Gründung der Nationaltheater ist in Slowenien, Kroatien, Serbien (Novi Sad und Belgrad), Ungarn, Rumänien, Bulgarien, Griechenland und in der Türkei selbst (nach der jungtürkischen Revolution und der Umwandlung des theokratischen Großreiches in einen modernen Nationalstaat) ein Ereignis von historischer Symbolik, das die kulturelle, bei den Ländern des Halbmonds auch

1 Der Studie wird der erweiterte Südosteuropa-Begriff, als sprachlichem, politischem und kulturhistorischem Oberbegriff, wie er in den institutionalisierten Südosteuropa-Forschungszentren geläufig ist, zugrundegelegt (vgl. das *Biographische Lexikon zur Geschichte Südosteuropas*, 4 Bde., München 1972–81 und die vom Südost-Institut in München herausgegebene Südosteuropa-Bibliographie). Albanien und die ehem. jugoslawische Republik Makedonien bleiben ausgeklammert, da sich ihre Nationalliteratur erst im 20. Jahrhundert bzw. nach dem Zweiten Weltkrieg konsolidiert. Ähnliches gilt auch für Zypern, das eine eigenständige Theaterentwicklung erst nach 1880 aufweist (zu den Anfängen des zypriotischen Theaters unter dem britischen Protektorat vgl. G. Katsouris, »Το παλιό θέατρο, ο συγγραφέας, η παράσταση, το κοινό«, in: *Κυπριακή Λογοτεχνία. Οι ρίζες*, Nicosia 1980, S. 71–83 und P. Ch. Moustieris, *Χρονολογική ιστορία του κυπριακού θεάτρου. Από των αρχαιστάτων χρόνων μέχρι και του 1986*, Limassol 1988, S. 25 ff. Die deutschsprachigen Teile der Habsburger-Monarchie sind für die Ziele der Untersuchung irrelevant, bedingt durch den landessprachigen Nationalismus. Anders verhält sich die Sache beim Volksschauspiel und Volkstheater, wo Ost- und Südostösterreich in die Untersuchung miteinzubeziehen sind (vgl. W. Puchner, *Λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια. Συγκριτική μελέτη*, Athen 1989).

territoriale Unabhängigkeit von den Hegemonialkulturen und den beiden Vielvölkerreichen markiert². Unter dem Aspekt der phasenweisen Autonomisierung von fremden Hegemonialkulturen und der Loslösung aus dem von der Donaumetropole und dem Bosphorus bestimmten Völkerverbänden sind die Nationalitätsbestrebungen der Balkanvölker im 19. Jh.³, trotz aller Unterschiede im Zeit- und Geschehnisablauf und der gewählten kulturellen oder militärischen Methoden, durchaus parallel zu sehen⁴. Mit dem richtigen historischen Instinkt hatte der österreichische Konsul in Griechenland, Prokesch von Osten, aus Anlaß der griechischen Revolution von 1821 vorausgesehen, daß der Zerfall des Osmanischen Reiches nur das Vorspiel zur Auflösung des zweiten Vielvölkerreiches der Region sei, der Habsburger Monarchie⁵. Die historisch-politischen und kulturellen Ereignisse der Autonomiebestrebungen und der Nationsgründungen geben den feststehenden Rahmen für die Vergleichbarkeit der Theatergeschichte der einzelnen Völker des südosteuropäischen Raums in einem längeren Zeitraum ab⁶; diese Vergleichbarkeit ist weder vor der Phase der Nationsgründung noch nach der Phase

- 2 Im Detail: Slowenen 1879/92 (19. 4. 1867 Legalisierung des slowenischen »Dramatischen Vereins«; 29. 9. 1892 feierliche Eröffnung des neuen Landestheaters in Ljubljana und zugleich die 478. Vorstellung des Dramatischen Vereins), Kroaten 1861, Serben (Novi Sad) 1861, im Fürstentum Serbien (Beograd) 1868, Ungarn (Eröffnung des Nemzetiszínház in Pest) 1837, Rumänen 1852, Bulgaren 1904, Griechen 1901 (Aufführungen mit national-theaterartigem Charakter allerdings schon vor 1821 in Jassy, Bukarest und Odessa), Türken 1916 («Darülbenday Osmanî», schon 1914 als Konservatorium, eigentliches Nationaltheater erst ab 1927).
- 3 Zur Nationalismus-Forschung in Südosteuropa in Auswahl: F. Valjaveč, *Geschichte der europäischen Aufklärung*, Wien / München 1961; ders., »Die politischen Wirkungen der Aufklärung«, *Ostdeutsche Wissenschaft* 2 (1955) S. 276–296; F. Maass, *Der Josephinismus. Quellen aus seiner Geschichte in Österreich. 1760–1850*. Bd. 1–5, Wien / München 1951–61; R. A. Kann, *Das Nationalitätenproblem der Habsburger-Monarchie. Geschichte und Ideengehalt der nationalen Bestrebungen vom Vormärz bis zur Auflösung des Reiches im Jahre 1918*, 2 Bde. Graz/Köln 1964; St. Pollo, »Les contradictions dans la formation de la conscience nationale du peuples de Sud-Est européen«, In: *Société, Conscience Nationale et États dans les Balkans (XVIII-XIX^e)*, Sofija 1985, S. 116–146; P. Kitromilides, »The Enlightenment East and West: A Comparative Perspective on the Ideological Origins of the Balkan Political Traditions«, *Revue Canadienne des Études sur le Nationalisme* X/1 (1983) S. 51–68; L. S. Stavrianos, *The Balkans since 1453*, New York / Chicago / London 1958; K. D. Grothusen (ed.), *Ethnogenese und Staatsbildung in Südost-Europa*, Göttingen 1974 usw.
- 4 Vgl. in Auswahl: G. Stadtmüller, *Geschichte Südosteuropas*, München/Wien 1976; B. Jelavich/C. Jelavich (eds.), *The Balkans in Transition: Essays on the development of Balkan life and politics since the 18th century*. Berkeley, California U.P. 1963; E. Stavrianos, »Antecedents of the Balkan revolutions of the 19th century«, *Journal of Modern History* 29 (1957) S. 333–348; D. Djordjević, *Revolutions nationales des peuples balkaniques. 1804–1914*. Beograd 1970; *Nationalismus – Staatsgewalt – Widerstand*. Festgabe für R.G. Plaschka. Wien 1985.
- 5 Zur Frühphase des Wirkens von Prokesch von Osten in Griechenland vgl. Fr. Engel-Janosi, *Die Jugendzeit des Grafen Prokesch von Osten*, Innsbruck 1938. Mit weiterer Literatur auch die neuere Studie von G. Pfligersdorffer, »Philhellenisches bei Prokesch von Osten«, in: E. Konstantinou (ed.), *Europäischer Philhellenismus. Die europäische philhellenische Literatur bis zur ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt/M. etc. 1992, S. 73 ff.
- 6 Dazu W. Puchner, *Historisches Drama und gesellschaftskritische Komödie in den Ländern Südosteuropas im 19. Jahrhundert. Vom Theater des Nationalismus zum Nationaltheater*, Frankfurt/M. etc. 1993, S. 8–18 (und in erweiterter griechischer Fassung ders., *Η ιδέα του Εθνικού θεάτρου στα Βαλκάνια τον 19^ο αιώνα. Ιστορική τραγωδία και κοινωνιοκριτική κωμωδία στις εθνικές λογοτεχνίες της Νοτιοανατολικής Ευρώπης*, Athen 1994, S. 25–42).

der nationalen Konsolidierung wieder in diesem Ausmaße gegeben: sowohl vor der »Wiedergeburtszeit« sowie nach der kulturellen und staatlichen Verselbständigung überwiegen im wesentlichen die Unterschiede⁷.

In der Phase der Nationswerdung ist das gesamte geistige Leben, Wissenschaft und Künste, auf die Stärkung des Nationalbewußtseins und die Festigung der Nationalideologie in Geschichte und Gegenwart abgestellt⁸. Der historischen Tragödie, dem nationalen Drama und Schauspiel fällt dabei die Aufgabe der Heroisierung und Didaktik der glorreichen nationalen Vergangenheit zu, sei diese nun in Antike, Mittelalter oder Neuzeit zu suchen, wobei im retrospektiven Blickwinkel die mythischen Wurzeln der Nation in einer möglichst weit zurückreichenden Vergangenheit aufzuspüren sind und die Gegenwart als Abglanz und Fortsetzung der vergangenen Herrlichkeit zu sehen ist, die sich bis in die ferne Zukunft fortsetzen wird⁹; der sozialkritischen und politischen Komödie fällt die Rolle des Scherbengerichts über die unmittelbare Gegenwart zu, da allzu oft die aufklärerischen Ideale von Patriotismus, Selbstaufopferung, Gerechtigkeit, Freiheit und Selbstbestimmung, die die Nationalideologie in ihrer Gründungsphase bestimmten, zu sehr und zu schmerzhaft von der gelebten Realität abweichen¹⁰. Die innenpolitische Situation von Serbien, Rumänien, Bulgarien und Griechenland ist fast auswechselbar: fremde Fürstenhäuser in den meisten dieser Kleinstaaten, labile, teilweise chaotische innere Zustände, Einmischung der Großmächte, moralische Degeneration ganzer Populationsschichten, Nepotismus, Korruption, Beamtenarroganz, Bestechlichkeit, egozentrisches Klein- und Spießbürgertum, skrupellose Karrieremacher und Postenjäger, geheuchelter Patriotismus der Führungsschichten, Nachahmungssucht westlicher Moden usw.¹¹. Die Komödien von Bronislav Nušić, Ion Luca Caragiale, Ivan Vazov und Michail Chourmouzis sind in ihrer Thematik fast auswechselbar, nehmen die gleichen Phänomene aufs Korn und beschreiben ähnliche soziale Zustände¹².

Chronologisch gesehen bewegen sich die Nationswerdungsprozesse, die den Hintergrund der Theaterentwicklungen bilden, von den letzten Jahrzehnten des 18. Jh.s (Ungarn) bis zur jungtürkischen Revolution 1908, dem Ersten Weltkrieg und der Auflösung der k. u. k. Monarchie¹³. Stilistisch und geistesgeschichtlich bewegt sich die nationale Dramatik der Balkanvölker in verschiedenen Stilschichten, beginnend mit der Aufklärung und Romantik, über Realismus, Naturalismus und Symbolismus bis hin zur Moderne der Jahrhundertwende und

7 *Ibid.* S. 19 ff., 123 ff.

8 Vgl. z. B. für Griechenland G. Veloudis, »J. Ph. Fallmerayer und der neugriechische Historismus«, *Südost-Forschungen* 29 (1970) S. 43–90 und W. Puchner, »Ideologische Dominanten in der wissenschaftlichen Beschäftigung mit der griechischen Volkskultur im 19. Jahrhundert«, *Zeitschrift für Balkanologie* 35/1/ (1999) S. 46–62.

9 Puchner, *Historisches Drama*, *op. cit.*, S. 77 ff.

10 *Ibid.*, S. 97 ff.

11 Mit weiterer Literatur Puchner, *op. cit.*, S. 8 ff.

12 Vgl. M. Mladenov, *Meisterwerke der Komödiendichtung von J. L. Caragiale, B. Nušić und L. Kostov*, Diss. Wien 1965.

13 Puchner, *Historisches Drama*, *op. cit.*, S. 8 ff.

der Zwischenkriegszeit, wobei verschiedene Stilstufen ganz unterschiedliche Legierungen eingehen können, die nicht mehr mit den mittel- und westeuropäischen Analoga vergleichbar sind und den unreflektierten Gebrauch von solchen Stilbegriffen in Südosteuropa überhaupt problematisch machen (in jedem Fall nach Maßgabe der nationalen Eigengeprägtheit zu neuen Definitionsfassungen zwingen), und auch bei den einzelnen Nationalliteraturen ziemlich unterschiedliche chronologische Placierungen einnehmen können¹⁴.

Das Gedankengerüst der ideologischen Ausgangskonstellation der »Wiedergeburt«-Phasen der einzelnen Balkanvölker ist wesentlich vom humanistischen Gedankengut der Aufklärung bestimmt¹⁵, von Herders Begriff der »Sprachnation«¹⁶ und dem Recht auf Selbstbestimmung der politischen Romantik und des deutschen Idealismus, von den Leitideen der josephinischen Reformen¹⁷ und den Parolen der Französischen Revolution¹⁸. In den Ländern des Doppeladlers äußern sich die Nationalbestrebungen in einem Kulturkampf gegen die deutsche Hegemonialsprache, gegen die präventiven Zensureinrichtungen und die von den Behörden privilegierten deutschen Wandertruppen und deutschen Theater¹⁹, die allerdings mit ihrem modifizierten Burgtheaterrepertoire die einzelnen Nationalbühnen noch lange indirekt und nachhaltig beeinflussen²⁰; die Auseinandersetzung wird vorwiegend auf der Sprachebene geführt, nationalsprachige Literatur und die Nationalbühne als Pflegestätte und Lehrkanzel dieser Literatur und ihrer nationalen Thematik bilden den weithin sichtba-

14 Zum historischen Romantizismus in Südosteuropa vgl. in Auswahl: Nic. Iorga, »La pénétration des idées de l'Occident dans le Sud-Est de l'Europe aux XVII^e et XVIII^e siècles«, *Revue Historique de Sud-Est Européen* 1 (1924) S. 1–36 und ders., »Le Romantisme dans le Sud-Est de l'Europe«, *ibid.* Vgl. auch Z. Dumitrescu-Bușiuenga, »Les sources de l'Exotisme dans le Romantisme Sud-Est Européen«, *Actes des II^{ème} Congrès Int. des Études Sud-Est Européennes* Bd. 1, Athen 1978, S. 919–924; G. Castellan, »Le romantisme historique: une des sources de l'idéologie des états balkaniques aux XIX^{ème}–XX^{ème} siècles«, *Société, Conscience Nationale et États dans les Balkans (XVIII^e–XIX^e ss.)*, Sofija 1985, S. 147–164; J. Matl, »Romantik und Realismus in den südslawischen Literaturen des 19. Jahrhunderts«, *Südslawische Studien*, München 1965, S. 310–325 usw.

15 F. Valjaveč, *Geschichte der deutschen Kulturbeziehungen zu Südosteuropa*, 5 Bde., München 1953–70 (bes. Bd. 3: *Aufklärung und Absolutismus*, München 1958); E. Turczynski, *Die deutsch-griechischen Kulturbeziehungen bis zur Berufung Königs Ottos*, München 1959; G. Veloudis, *Germanograecia. Deutsche Einflüsse auf die neugriechische Literatur 1750–1944*, 2 Bde., Amsterdam 1983; F. Thierfelder, *Ursprung und Wirkung der französischen Kultureinflüsse in Südost-Europa*, Berlin 1943 usw.

16 H. Sundhaussen, *Der Einfluß der Herderschen Ideen auf die Nationsbildung bei den Völkern der Habsburger Monarchie*, München 1973; K. Th. Dimaras, »O J.-G. Herder και η παρουσία του στη διαμόρφωση του ελληνικού πνεύματος«, in: *Νεοελληνικός Διαφωτισμός*, Athen 1983, S. 283–299, 476–481.

17 M. Bernath, *Habsburg und die Anfänge der rumänischen Nationsbildung*, Leiden 1972; E. Turczynski, *Von der Aufklärung zum Frühliberalismus. Politische Trügergruppen und deren Förderungskatalog in Rumänien*, München 1985.

18 P. M. Kitromilides, *Η Γαλλική Επανάσταση και η νοτιοανατολική Ευρώπη*, Athen 1990 (mit weiterer Literatur).

19 Dazu viel Material in der Monographie von M. Dietrich, *Die Wiener Polizeiakten von 1854 bis 1867 als Quelle für die Theatergeschichte des österreichischen Kaiserstaates*, Wien 1967. Ein charakteristisches Beispiel beschrieben bei E. Mályusz-Császár, »Theater in der zweisprachigen Hauptstadt Ofen-Pest, 1790–1815«, *Maske und Kothurn* 14 (1968) S. 239–259.

20 Dazu Puchner, *Historisches Drama*, *op. cit.*, S. 23 ff. mit umfangreicher Literatur.

ren Markstein der Institutionalisierung der erkämpften Kulturautonomie. In den Ländern des Halbmonds sind diese kulturellen Autonomiebestrebungen bloß vorbereitende Phasen von nationalen Erhebungen mit militärischen Operationen und der Erringung territorialer Unabhängigkeit; die Abschüttelung der Fremdherrschaft wird von vornherein nicht auf die Sprachebene lokalisiert, sondern zielt gleich auf politische Selbstbestimmung; zur Sprachdifferenz gesellt sich hier als gravierendes Element die religiöse Differenz²¹. Erst sekundär kommt es in den transdanubischen Fürstentümern und in Bulgarien zur Auseinandersetzung mit der griechischen Hegemonialkultur und -sprache, die während der Türkenzeit in weiten Teilen des östlichen und südlichen Balkanraums eine ähnliche Rolle gespielt hat wie das Deutsche im Norden und Nordwesten²².

Im Prozeß der Konsolidierung und Normierung der nationalen Literatursprache spielt die nationale Dramatik und die Nationalbühne mit ihrem Prestige eine wesentliche Rolle. Die meisten südosteuropäischen Nationalsprachen befinden sich in den Ausgangsphasen der »Wiedergeburt« noch in einem gewissen flüssigen Zustand zwischen Oralität und Schriftlichkeit, kirchensprachlicher Kodifizierung und dialektaler Differenzierung, oder zwischen literarischen Traditionen, die auf die Renaissance- und Barockzeit zurückgehen, und puristischen Tendenzen der Aufklärung bzw. nationalromantischen Rückbesinnungen auf die Sprache der Volkslieder²³.

Die Entstehung und Entwicklung der einzelnen nationalsprachigen Bühnen ist in jenen Ländern erleichtert, die bereits eine Theatertradition aufweisen bzw. in den deutschen Wandertropen und Lokalbühnen der K. u. K. Monarchie ein organisatorisches Vorbild haben. Das Schul- und Ordentheater der Katholiken und Protestanten stellt ebenfalls eine bestimmende

21 Zur Rolle der Konfession (vor allem der Orthodoxie) bei der Konstituierung von Nationalbewußtsein vgl. in Auswahl: G. Zach, *Orthodoxie und rumänisches Volksbewußtsein vom 16.–19. Jahrhundert*, Wiesbaden 1977; E. Turczynski, *Konfession und Nation. Zur Frühgeschichte der serbischen und rumänischen Nationsbildung*, Düsseldorf 1974; H. F. Schmid, »Konfession und Nationalität in Südost-Europa«, *Österreichische Osthefte* 5 (1963) 2, S. 92–108; ders., »Funktion und Organisation der orthodoxen Kirchen in Südost-Europa«, *Südosteuropa-Jahrbuch* 3 (1959) S. 34–46 usw.

22 Dazu G. Stadtmüller, »Aufklärung und »Europäisierung«. Als Entwicklungsbruch bei den Völkern Südosteuropas«, *Neues Abendland* 7 (1952) S. 434–439; P. Mackridge, »The Greek Intelligentsia 1780–1830: a balkan perspective«, R. Clogg (ed.), *Balkan Society in the Age of Greek Independence*, London 1981, S. 63–84; A. Vakalopoulos, *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού*. Bd. 4, Thessaloniki 1973, S. 236–288 (mit weiterer Bibliographie); A. Daskalakis, »Le rôle de la civilisation grecque dans les Balkans«, *Ier Congrès Intern. des Études Balkaniques et Sud-est-Européennes*, Bd. 3, Sofija 1969; L. Papacostea-Danielopolu, *Intellectualii români di Principate și cultura greacă 1821–1859*, București 1969; St. Maslev, »Die Rolle der griechischen Schulen und der griechischen Literatur für die Aufklärung des bulgarischen Volkes zur Zeit seiner Wiedergeburt«, J. Irmischer / M. Mineemi (eds.), *Über die Beziehungen des Griechentums zum Ausland in neuerer Zeit*, Berlin 1968, S. 339–396.

23 Die weitreichende Literatur zu dieser Frage sei hier ausgespart; die griechischen Zustände überblicksartig aufgerollt bei G. Hering, »Die Auseinandersetzungen über die griechische Schriftsprache. Sprachen und Nationen im Balkanraum«, Chr. Hannick (ed.), *Die historischen Bedingungen der Entstehung der heutigen Nationalsprachen*, Wien / Köln 1987, S. 125–174 (Nachdruck in G. Hering, *Nostos. Gesammelte Schriften zur südosteuropäischen Geschichte*, hg. v. M. A. Stassinopoulou, Frankfurt/M. etc. 1995, S. 189–264).

Tradition von Laientheateroutine dar, die die ersten Schritte der nationalen Theaterpflege erleichtern, die üblicherweise Schwierigkeiten mit dem nationalsprachigen Repertoire, mit der Auffindung ausgebildeter Schauspieler, vor allem für die Frauenrollen, geeigneter Säle und Spielstätten, mit der Herstellung spezieller Kostüme und Ausstattung, mit der Finanzierung durch Mäzene und Lokalbehörden, und im allgemeinen mit der Organisation der Aufführung und der Koordination der Spieler haben. Die traditionell feindliche Einstellung der Orthodoxie gegenüber den Schauspielen ist nur in wenigen Fällen überwunden²⁴ und erweist sich nur da nicht als Hemmschuh der Entwicklung, wo die Venezianerherrschaft bzw. der allgemeine italienische Einfluß Kulturbilder vermittelt hat, die Theateraufführungen als selbstverständlichen Bestandteil der Bildungsaktivität bzw. der Machtrepräsentation beinhalten²⁵, bzw. wo die aufklärerische Funktion der Theaters als Schule der Nation und der Menschlichkeit die seit den ersten Jahrhunderten bestehende Theaterfeindlichkeit der Kirche und im 19. Jh. noch weithin konservativer Kreise als nationale Institution mit unmittelbar patriotischer Zweckdienlichkeit und allgemein humanistischer Zielsetzung überdecken kann²⁶. Das islamische Abbildungsverbot und die übliche Vermeidung größerer Ansammlungen von ungläubigen Untertanen im südosteuropäischen Teil des Osmanischen Reiches führt dazu, daß in den Ländern der Turkokratia ein organisiertes Theaterleben von vornherein unterbunden ist; die einzige Ausnahme bildet hier das Schattentheater, das in allen größeren Balkanstädten, anfangs als Unterhaltung der lokalen türkischen Statthalter, später als bei breiten Populationsschichten beliebte Kaffeehausunterhaltung noch bis tief ins 20. Jh. hinein nachzuweisen ist²⁷. Eine bemerkenswerte Ausnahme bildet hier auch das griechischsprachige Schul- und Ordens theater der katholischen Mission in der Ägäis, an dem sich fallweise auch orthodoxe Priester beteiligt haben²⁸.

24 Z.B. auf Chios im 17. Jh., wo unter dem Druck der jesuitischen Theatererfolge auch orthodoxe Seminare beginnen, Theateraufführungen zu organisieren (W. Puchner, »Griechisches Schul- und Ordens theater der Gegenreformation und der Orthodoxie in der Ägäis (1580–1730). Ein Forschungsbericht«, *Orientalia Christiana Periodica* 53, 1993, S. 511–521).

25 Dies bezieht sich wesentlich auf die venezianischen Besitzungen im Mittelmeerraum (vgl. in Übersicht W. Puchner, »Kretisches Theater zwischen Renaissance und Barock [zirka 1590–1669]. Forschungsbericht und Forschungsfragen«, *Maske und Kothurn* 26, 1980, S. 85–120).

26 Zur Theaterfeindlichkeit der griechischen Kirche im ersten Jahrtausend zusammenfassend W. Puchner, »Zum Theater in Byzanz. Eine Zwischenbilanz«, G. Prinzing / D. Simon (eds.), *Fest und Alltag in Byzanz*, München 1990, S. 11–16, 169–179 und ders., »Byzantinischer Mimos, Pantomimos und Mummenschanz im Spiegel griechischer Patristik und ekklesiastischer Synodalverordnungen. Quellenkritische Anmerkungen aus theaterwissenschaftlicher Sicht«, *Maske und Kothurn* 29 (1983) S. 311–317.

27 Die einschlägige Literatur zusammengefaßt bei W. Puchner, *Οι βαλκανικές διαστάσεις του Καραγκιόζη*. Athen 1985.

28 Dazu M. I. Manousakas, »Πέντε άγνωστα στιχουργήματα του ορθόδοξου θρησκευτικού θεάτρου από τη Χίο (17^{ος} αι.), ξαναφερμένα στο φως από αφανισμένο χειρόγραφο«, *Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών* 64 (1989) S. 316–334.

VOLKSSCHAUSPIEL UND VOLKSTHEATER

Eine etwas differente typologische Vergleichbarkeit ergibt sich auf dem Sektor des Volkstheaters und des Volksschauspiels, die hier jedoch nur übersichtsartig gestreift werden kann²⁹. Neben den gemeinsamen agrarmythologischen und magisch-religiösen Grundlagen darstellender Brauchhandlungen zeigt sich hier eine stärkere konfessionelle Abhängigkeit der komplexeren Volkstheaterformen, da das religiöse Volksschauspiel vor allem in den katholischen Regionen³⁰ und weniger in den orthodoxen gepflegt wird. Gemeinsame Grundlagen des Jahreslaufes, wie die Zwölftenperiode mit dem Glauben an die Anwesenheit der »Seelen« auf der Oberwelt³¹, die Karnevalszeit der »Verkehrten Welt«³², die christlich-heortologisch bestimmten Feste des Weihnachtszyklus und des Osterkreises, Frühlingsfeste wie der Erste Mai und die Lazarusumzüge³³, umstandsgebundene Umzüge wie das »Regenmädchen« (*dodola, perperuna*)³⁴, die auf ekklesiale Litaneiprozessionen zurückgehen, erlauben in dieser Primitivschicht erster Theaterformen eine gewisse Kommensurabilität³⁵. Vor allem im Bereich der Orthodoxie, wo differenzierende und nivellierende Bewegungen wie Reformation, Gegenreformation und Aufklärung im wesentlichen fehlen, gehen solche Braucherscheinungen manchmal direkt auf das Erste Jahrtausend zurück³⁶.

Konfessionell noch stärker gebunden sind die komplexeren Formen des Volksschauspiels. Auch bei den Maskierungen und Verkleidungen sind balkanweit kommensurable Formen zu beobachten: von der phytomorphen Grünverkleidung des Frühlingsabschnittes, dem slowe-

29 Eine umfassende Übersicht zu diesem Forschungsbereich steht noch aus. Vgl. vorläufig W. Puchner, *Λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια. Συγκριτική μελέτη*. Athen 1989 (mit Zusammenstellung der gesamten Bibliographie S. 255–351) und ders., »Δρώμενα και λαϊκό θέατρο στα Βαλκάνια«, *Βαλκανική Θεατρολογία*, Athen 1994, S. 151–200 (erweiterte Fassung aus *Λογογραφία* 32, 1979–81, S. 304–369). An älteren Arbeiten ist nur R. Wildhaber (ed.), *Masken und Maskenbrauchtum aus Ost- und Südosteuropa*, Basel 1968 und L. Schmidt (ed.), *Le théâtre populaire Européen*, Paris 1965 zu erwähnen (letztere umfaßt auch Teile von Südosteuropa).

30 Puchner, *Λαϊκό θέατρο*, *op. cit.*, S. 13–36.

31 Dazu W. Puchner, *Brauchtumserscheinungen im griechischen Jahreslauf und ihre Beziehungen zum Volkstheater. Theaterwissenschaftlich-volkskundliche Querschnittstudien zur balkan-mediterranen Volkskultur*, Wien 1977, S. 110 ff. (mit einschlägiger Literatur).

32 Dazu jetzt mit der gesamten älteren Literatur D.-R. Moser, *Fastnacht – Fasching – Karneval. Das Fest der »verkehrten Welt«*, Graz/Köln/Wien 1986.

33 W. Puchner, »Lazarusbrauch in Südosteuropa«, *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* 32/81 (1978) S. 17–40 und ders., »Südosteuropäische Versionen des Liedes von »Lazarus redivivus««, *Jahrbuch für Volksliedforschung* 24 (1979) S. 81–126.

34 W. Puchner, »Zur Typologie des balkanischen Regenmädchens«, *Schweizer. Archiv für Volkskunde* 78 (1982) S. 98–125 und ders., »Liedtextstudien zur balkanischen Regenlitanei mit spezieller Berücksichtigung der bulgarischen und griechischen Varianten«, *Jahrbuch für Volksliedforschung* 29 (1984) S. 100–111.

35 Puchner, *Λαϊκό θέατρο*, *op. cit.*, S. 27 ff., 61 ff.

36 Z. B. auf das römische Rosalienfest (vgl. W. Puchner, »Zum Nachleben des Rosalienfestes auf der Balkanhalbinsel«, *Südost-Forschungen* 46, 1987, S. 197–278).

nischen »Želeni Juraj«³⁷ bis zum berittenen Hl. Georg im Raum Serres³⁸, dem mit Wasser begossenen, grünverkleideten Regenmädchen von Ungarn bis nach Kreta³⁹, über die zoomorphen und theriomorphen Verkleidungen von Zwei- und Vierbeinern, zusammengefaßt unter dem sehr weit gefaßten Begriff »Equidenmasken«⁴⁰, wozu »Kamele« (von der Untersteiermark bis Athen)⁴¹, Tanzbären mit dem Zigeuner⁴², die Habergeiß⁴³ (in Rumänien mit dem »Alten«, bis nach Kleinasien)⁴⁴ und anderes zählen, bis zu den anthropomorphen Verkleidungen⁴⁵, wo die Braut und der Bräutigam, der »Araber« (als dämonische, »schwarze« Schreckgestalt), die »Alten«, Arzt, Richter, Priester usw.⁴⁶ ihre improvisierten Parodien von Hochzeiten⁴⁷, Scheinbegräbnissen⁴⁸, Brautraub⁴⁹, Tötung und Auferweckung⁵⁰, Gerichtsspielen⁵¹, Arztuntersuchungen⁵² usw. in mehr oder weniger elaborierten Varianten zum besten geben. Vorformen des im Balkanraum so weit verbreiteten Puppenspiels⁵³ (vom Wiener Kasperl⁵⁴, seinem ungarischen Pendant »Gáspár«, »Kis Bohóc«, »Jancsi Paprika«⁵⁵ über das kroatische »Šante i

37 W. Huziak, *Želeni juraj*, Zagreb 1957, N. Kuret, »Masken aus Slowenien«, *Schweizer. Archiv für Volkskunde* 63 (1967) S. 203 ff.

38 G. N. Aikaterinidis, »Ο εορτασμός του Αγίου Γεωργίου εις Νέον Σούλι Σερρών«, *Σερραϊκά Χρονικά* 5 (1969) S. 129–148.

39 Puchner, »Regenmädchen«, *op. cit.*

40 L. Kretzenbacher, »Rusa- und »Gambela« als Equiden-Masken der Slowenen«, *Lares* 1965, S. 49–74.

41 Puchner, *Brauchtumserscheinungen*, *op. cit.*, S. 203, 206 ff., 218, 241, 259 f., 263 ff.

42 Puchner, *ibid.*, Index »Bär(in)« und »Tanzbär«. Vgl. auch die Photographien in W. Puchner, »Die »Rogatsiengesellschaften«. Theriomorphe Maskierung und adoleszenter Umzugsbrauch in den Kontinentalzonen Südosteuropas«, *Südost-Forschungen* 36 (1977) S. 109–158.

43 Beschrieben schon bei Dimitrie Cantemir, *Beschreibung der Moldau*. Faksimiledruck der Originalausgabe von 1771, Bukarest 1973, S. 316 ff.

44 Chr. Samouilidis, *To laïkó paradoisiakó théatro tou Póntou*, Athen 1980, S. 237.

45 Puchner, *Laïkó théatro*, *op. cit.*, S. 94 ff. (mit der gesamten Literatur).

46 Vgl. die jeweiligen Stichwörter im Index von Puchner, *Brauchtumserscheinungen*, *op. cit.*, ferner N. Kuret, »Die »Alten« in den Maskenumzügen Südosteuropas«, *Etnografski i folkloristični izsledovanija*, FS Chr. Vakareški, Sofija 1979, S. 215–225, A. Bombaci, »Rappresentazioni drammatiche di Anatolia«, *Oriens* 16 (1963) S. 171–193.

47 Puchner, *Brauchtumserscheinungen*, *op. cit.*, Index S. 382.

48 *Ibid.*, S. 161, 164, 237, 272.

49 *Ibid.* Index S. 378.

50 *Ibid.* Index, S. 377, 390.

51 Puchner, *Laïkó théatro*, *op. cit.*, S. 120–128.

52 Puchner, *Brauchtumserscheinungen*, *op. cit.*, Index »Arzt(parodie)« S. 377.

53 W. Puchner, »Το λαϊκό παραδοσιακό κουκλοθέατρο στη Νοτιοανατολική Ευρώπη«, *Βαλκανική Θεατρολογία*, *op. cit.*, S. 305–310. Die gesamte einschlägige Literatur in W. Puchner, »Primitividele und Idolbestattung auf der Balkanhalbinsel. (Zur rituellen Frühgeschichte des Puppentheaters)«, *Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae* 34 (1986–88 [1989]) S. 229–244. Vgl. auch Kap. 2 im vorliegenden Band.

54 O. Rommel, *Die Alt-Wiener Volkskomödie*, Wien 1952 (weitere Literatur sei hier ausgespart).

55 H. Belitska-Scholz, »Gaukler und Wanderpuppenspieler aus Ungarn«, *Maske und Kotturn* 21 (1975) S. 106–122; I. Balassa / G. Ortutay, *Ungarische Volkskunde*, München 1982, S. 699–702.

Pante⁵⁶, die slowenischen⁵⁷ und bosnisch-herzegowinischen Formen⁵⁸ bis zu rumänischen⁵⁹, mit dem »Herodeskasten«⁶⁰ »vicleim«⁶¹, den Primitivformen von »Vasilache și Marioara«⁶², die »à la planchette« auch in Bulgarien gespielt werden⁶³, während im »jocul papușilor« gemischte Formen mit lebendigen Schauspielern auftreten, die Maskenformen aus den Winterumzügen aufnehmen bzw. Einflüsse des Schattentheaters aufweisen⁶⁴, bis hin zu kleinasiatischen Formen des »kukla oyunu«⁶⁵, wie das primitive »bebek oyunu«⁶⁶, und dem griechischen »Fasoulis«⁶⁷, der vom »fagiolino« oder »fasulein« aus Bologna herrührt), bilden die Idole und

- 56 N. Bonifacić-Rožin, »Šante i Pante. Narodni ručne lutke u Hrvatskoj«, *Slovenski Etnograf* 15 (1962) S. 135–156.
- 57 N. Kuret, »Zanimiva oblika ljudskega lutkarstva na Slovenskem«, *Slovenski Etnograf* 10 (1957) S. 113–124; ders., »Novo o naši tradicionalni lutki«, *ibid.* 15 (1962) S. 157–166.
- 58 N. Bonifacić-Rožin, »Tragom narodnih ručnih lutaka u Hrvatskoj, Bosni, Hercegovini i Srbiji«, *Traditiones* 5–6 (1979) S. 19–30.
- 59 H. B. Oprișian, »Das volkstümliche rumänische Theater«, *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* 81 (1978) S. 178–201, N. Rădulescu, »Musikalische Puppenspiele orientalischer Herkunft in der rumänischen Folklore«, *Zeitschrift für Balkanologie* 14 (1978) S. 83–98.
- 60 L. Schmidt, *Das deutsche Volksschauspiel*, Berlin 1962, S. 330 ff., 337 ff.; F. Schram, »Harom történelmi betlehemes játék«. *Irodalomtörténeti Közlemények* 1964, S. 497–520; J. C. Schuller, *Herodes. Ein deutsches Weihnachtsspiel aus Siebenbürgen*, Hermannstadt 1859; L. Vargyas, »Mimos elemek a magyar betlehemes játékban«, *Antiquitas Hungariae*, Budapest 1948, S. 117 ff.; L. Födes, »A Budajenőre telepített székelyek betlehemezése«, *Etnographia* 69 (1958) S. 209–259; R. Gragger, »Deutsche Puppenspiele aus Ungarn«, *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 148 (1925) S. 161–180.
- 61 L. Gitzä, »Le théâtre roumain de marionettes«, *Revue roumaine d'histoire de l'art* I (1964) S. 119–138; L. Nădejda, »Teatrul popular de papuși în secolul al XIX-lea«, *Studii și cercetări de istoria artei* 7/1 (1960) S. 203–215.
- 62 H. B. Oprișian, »Das rumänische Volks-Puppenspiel«, *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* 30/84 (1981) S. 84–106.
- 63 R. Kacarova, »Naroden kuklen teatūr«, *Radovi XII kongresa saveza folklorista Jugoslavije (Celje 1965)*, Ljubljana 1968, S. 385–410; dies., »Folk Puppet Theatre-Puppets made of plants«, *The Folk Arts in Bulgaria. Papers from a Symposium*, Pittsburgh, Pennsylvania 1976, S. 55–75 (bulgarisch in *Izvestija na Etnografskija institut i muzej* 6, 1963, S. 409–424); dies., »Za edîn kuklar i negovite kukli čengii (About a puppeteer and his puppets)«, *Etnografski i folkloristični izsledvanija*, Sofija 1979, S. 292–305.
- 64 L. Popescu-Judetș, »L'influence des spectacles populaires turcs dans les Pays Roumaines«, *Studia et acta orientalia* 5–6 (1967) S. 337–355; G. T. Teodorescu, *Inercări critice asupra unor credințe, datine și moravuri ale poporului român*, București 1874; ders., *Poezii populare române*, București 1885, S. 120–132; M. Vulpescu, *Revue d'ethnographie et des traditions populaires*, Paris 1926, S. 363–407; ders., *Irozii. Papușiiile. Teatrul țărănesc al Vicleimului. Scaloiianul și Paparudele*, București 1941, S. 49–92; L. Șaineanu, »Jocul papușilor și raporturile en farsa Karagöz«, *Lui Titu Maiorescu omagiu*, București 1900, S. 281–287 (auch in *Keleti Szemle* I, Budapest 1900, S. 140–144 und französisch in *Revue des traditions populaires* 16, 1901, S. 409–419).
- 65 G. Jacob, »Das türkischer Kukla oyunu. Aus den Briefen an Dr. Ritter«, *Islam* 9 (1919) S. 248–250; O. Spies, *Türkisches Puppentheater. Versuch einer Geschichte des Puppentheaters im Morgenland*, Emsdetten 1959 (Die Schaubühne 50).
- 66 Beschrieben bei M. And, »Various species of shadow theatre and puppet theatre in Turkey«, *Estratto degli Atti del secondo cgresso internaz. di arte Turca*, Napoli 1965.
- 67 W. Puchner, *Fasulis. Griechisches Puppentheater italienischen Ursprungs aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Bochum 1978; M. Vellioti, »Οι κούκλες του Χρήστου Κονιτσιώτη στη συλλογή του Πελοποννησιακού λαογραφικού ιδρύματος«, *Ethnographiká* 2 (1979/80) S. 47–56.

Puppen, die in Fruchtbarkeitsmagischer oder regenbringender Funktion meist begraben und beweint werden⁶⁸, wie der rumänische »caloianul« oder »skalojan«⁶⁹, der bulgarische »german«⁷⁰ (ähnlich in Serbien und Bessarabien)⁷¹, der epirotische »Zafiris«⁷², der »Lidinos« auf Ägina⁷³, »Fouskodentri« in der Peloponnes⁷⁴, »Krantonellos« auf Mykonos⁷⁵, der kleinasiatische »kannavos«⁷⁶; bei den Lazarusumzügen in Bulgarien gibt es manchmal auch eine »buenec«-Puppe⁷⁷, Lazarus wird als Kleinkind gewiegt⁷⁸ wie auch die »sulul«-Puppe in Rumänien⁷⁹ und die klein-

68 Puchner, »Primitividole«, *op. cit.*; ders., *Λαϊκό θέατρο, op. cit.*, S. 61–75.

69 E. Fischer, »Paparuda und Scalojan«, *Globus* XCIII (1908) S. 14 ff.; B. Burada, *O calatorie in Dobrogea*, Iași 1880, S. 28; I. A. Candrea, »Caloianul«, *Nouva Revista Română* 2 (1900) S. 94–96; M. Beza, *Paganism in Roumanian folklore*, London 1926, S. 32–36; G. Ivănescu, »O influența bizantină sau slavă în folclorul românesc și în limba românească. Caloianul«, *Folclor Literar* 1 (1967) S. 13–23.

70 V. S. Zelenčuk / J. V. Popović, »Antropomorfnje obrady v obradach plodorodija u vostočno-romanskih narodov (XIX-načalo XX veka)«, *Balkanske isledovanija. Problemi istorii i kulture*, Moskva 1976, S. 195–201; St. L. Kostov, »Kultūt na Germane u bulgarite«, *Izvestija na Būlgarskoto archeologičsko družestvo v Sofija* 3 (1913) S. 108–124; D. Marinov, »Narodna vjara i religiozni narodni običaji«, *Sbornik za Narodni Umotvorenija i Narodopis* 28 (1914) S. 553 ff.; Chr. Vakarelski, *Etnografija na Būlgarija*, Sofija 1971, S. 613 f.; K. Kaufman, »Oplakvaneto na »German« u kapancite. Ot plač kŭm pesen«, *Izvestija na Institutata za muzika* 13 (1969) S. 155–175; St. Genčev, »Običajat German v Dobrudža«, *Vekove* 1973/2, S. 31–38; M. Benovska, »Sŭstnost i estetički izmernenija na obrada German«, *Obredi i obraden folklor*, Sofija 1981, S. 235–256 usw.

71 S. Zečević, »Vanbračno dete u narodnom verofanju istočne Srbije«, *Glasiak Etnografskog instituta XI–XV* (1969) S. 133–135; ders., »Germain (coutume printanière pour invoquer la pluie)«, *Makedonski Folklor* VI/12 (1973) S. 255–257; ders., »German«, *Glasiak Etnografskog muzeja u Beograd* 1976, S. 39 f.; C. Ginčev, »Narodni običaj ot Besarabija«, *Sbornik za Narodni Umotvorenija i Narodopis* VII (1982) S. 276.

72 D. M. Sarros, »Λειψανα της λατρείας του Λίνου και Αδώνιδος εν Ηπειρώ. Ο Ζαφείρης«, *Δελτιον της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος* 5 (1900) S. 347–351; Puchner, *Brauchtumerscheinungen, op. cit.*, S. 199 ff.; K. Kakouri, *Θάνατος – Ανάσταση*, Athen 1965, S. 38 ff.

73 P. N. Iriotis, »Ο Λειδίνος εν Αιγίνη«, *Ασσογραφία* 8 (1921–25) S. 289–296; K. Kakouri, »Λαϊκά δρώμενα ευετηρίας«, *Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών* 27 (1952) S. 216 ff.; dies., »Dromena Champêtres. Le »Lidinos«, *L'Hellénisme Contemporaine* 10 (1956) S. 188–212; G. A. Megas, *Ελληνικά εορταί και έθνια της λαϊκής λατρείας*, Athen 1956, S. 236 ff.; Puchner, *Brauchtumerscheinungen, op. cit.*, S. 165 f.

74 Kakouri, »Λαϊκά δρώμενα«, *op. cit.*, S. 225 ff.

75 St. I. Makrymichalis, »Υποκειμματα της λατρείας του Αδώνιδος εν Μυκόνω. Ο Κραντωνέλλος«, *Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών* 16 (1941) S. 229–232; K. Kakouri, *Προαισθητικές μορφές του θεάτρου*, Athen 1946, S. 166; Puchner, *op. cit.*, S. 166 f.

76 D. Misailidis, »Διά τo 'Κανναβούριν'«, *Ποντιακή Εστία* 6 (1960) S. 3092; K. Kakouri, »Ερώτημα λαογραφικό για τo 'Κανναβo'«, *Αρχαίον Πόντου* 16 (1951) S. 267; Megas, *Ελλ. εορταί, op. cit.*, S. 204 f.; Samouilidis, *Το λαϊκό παραδοσιακό θέατρο, op. cit.*, S. 238; W. Puchner, »Το παραδοσιακό λαϊκό θέατρο του Πόντου στον εθνολογικό του συσχετισμό«, *Αρχαίον Πόντου* 38 (1983) S. 291–305.

77 L. Jordanova, »Za običaja lazarusvane v Būlgarija«, *Izvestija na Etnografiskija institut i muzej* 9 (1966) S. 107–162; Puchner, »Lazarusbrauch«, *op. cit.*; ders., *Brauchtumerscheinungen, op. cit.*, S. 97.

78 Puchner, *Brauchtumerscheinungen, op. cit.*, S. 167.

79 N. Rădulescu, »Sulul – un obiçi inedit den ciclul calendaristic«, *Revista de Etnografie și Folclor* 14 (1969) S. 3–25.

asiatische »kuchkutera«⁸⁰. Für Lazarus werden auch Gebäckbrote in mumienartiger Wickelform gebacken und verteilt (Bulgarien⁸¹, Ägäisinseln⁸²), während Judas als ausgestopfte Figur dem Feuer übergeben oder pulvergefüllt in Brand geschossen wird⁸³.

Auf dem Sektor des religiösen Volksschauspiels kann sich der orthodoxe Balkanraum mit dem vielfältigen Schauspielwesen in den katholisch-protestantischen Zonen nicht messen⁸⁴: eigentlich theatralisch sind hier bloß die symbolische Verkörperung des Karfreitagsgeschehens bei den Sarakatsanen⁸⁵, die gespielte Lazarus-Auferweckung auf Zypern und im östlichen Hellenismus⁸⁶, der vorreformatorisch auch in der Westkirche verbreiteten »Tollite portas« (»Arate pylas«)-Brauch der Auferstehungsnacht bzw. der Epitaphprozession⁸⁷, die auf Patmos von den Mönchen des Johannes-Klosters dargestellte Nipter-Szene⁸⁸ usw. In den westkirchlichen Gebieten ist durch das Ordenswesen und die barocke Prozessionstätigkeit, die sowohl das Schultheater wie auch das öffentliche Volksschauspiel als Glaubensinstrument fördern, für das Einsetzen der Theatertätigkeit eine völlig unterschiedliche Ausgangssituation gegeben (eine solche Spieltätigkeit läßt sich nur im griechischen Inselbereich im 17. und der ersten Hälfte des 18. Jh.s nachweisen)⁸⁹.

Dieses Handicap wird allerdings zum Teil wettgemacht durch die Theatertätigkeit in den venezianischen bzw. italienisch beeinflussten Gebieten, wo Reste des Renaissance- und

80 D. K. Papadopoulos, »Το Σταυρί«, *Ποιητικά Φύλλα* 3 (1938–40) S. 258–262, bes. S. 262.

81 R. Angelova, »Lazaruvane v s.Bojanovo«, *Ezikovedsko-etnografski izsledvanija v pamet na akademik Stojan Romanski*, Sofija 1960, S. 709–730, Abb. 3–5.

82 Megas, *Ελλ. εορταί*, *op. cit.*, S. 125; L. M. Arnott, »Σάββατο του Λαζάρου«, *Νέα Εστία* 59 (1956) S. 262–266; vgl. auch W. Puchner, *Studien zum Kulturkontext der liturgischen Szene. Lazarus und Judas als religiöse Volksfiguren in Bild und Brauch, Lied und Legende Südosteuropas*, 2 Bde., Wien 1991, S. 53 f., 58.

83 Puchner, *Brauchtumserscheinungen*, *op. cit.*, S. 161–164; ders., »Forschungsnotiz zum Judasbrennen«, *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* 31/80 (1977) S. 229–232; ders., »Das Judasgericht auf Zypern«, *ibid.* 36/85 (1982) S. 402–405; ders., *Studien zum Kulturkontext*, *op. cit.*, S. 105–108.

84 Die umfangreiche Bibliographie zusammengestellt bei Puchner, *Βαλκανική Θεατρολογία*, *op. cit.*, S. 172–179.

85 A. Hatzimichali, *Σαρακατσάνοι*, Athen 1957, S. ρξδ'.

86 Vgl. die ausführliche Beschreibung bei M. Ohnefalsch-Richter, *Griechische Sitten und Gebräuche auf Cypern*, Berlin 1913, S. 86 ff. Weiteres Material und Diskussion bei Puchner, *Brauchtumserscheinungen*, *op. cit.*, S. 200 ff. und 317 ff.

87 W. Puchner, »Zur liturgischen Frühstufe der Höllenfahrtsszene Christi. Byzantinische Katabasis-Ikonographie und rezenter Osterbrauch«, *Zeitschrift für Balkanologie* 15 (1979) S. 98–133 und wesentlich erweitert ders., »Η καθόδος του Χριστού στον Άδη και οι αρχές του θρησκευτικού θεάτρου«, *Ελληνικά Θεατρολογία*, Athen 1988, S. 71–126. Vgl. Kap. 6 der vorliegenden Bände.

88 Puchner, *Brauchtumserscheinungen*, *op. cit.*, S. 319–331 mit Textübersetzung und der gesamten Literatur.

89 W. Puchner, »Griechisches Schul- und Ordens theater der Gegenreformation und der Orthodoxie in der Ägäis (1580–1730). Ein Forschungsbericht«, *Südost-Forschungen* 51 (1992) S. 259–268 und ausführlicher ders., »Griechisches Theater und katholische Mission in der Ägäis zur Zeit der Gegenreformation. Ein Zwischenbericht«, *Literatur in Bayern* 41 (Sept. 1995) S. 62–77. Jetzt auch W. Puchner, *Griechisches Schuldrama und religiöses Barocktheater im ägäischen Raum zur Zeit der Türkenherrschaft (1580–1750)*, Wien 1999 (Österreichische Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Denkschriften 277).

Barocktheaters im Volksschauspiel noch weiterleben, wie das Ritterspiel auf Korčula⁹⁰, das Ringelstechen in der »terra ferma« Venedigs⁹¹ und im dalmatinischen Küstenstreifen⁹² (aber auch im Hinterland)⁹³, die *giostra*-Formen und das »correr all'anello« auf den Jonischen Inseln⁹⁴ (das erst Mitte des 19. Jh.s zum Erliegen kommt), auch im venezianischen Kreta und auf Zypern⁹⁵, heute noch als Theateraufführung auf Zante⁹⁶, wo der zweite Teil des barocken Versromans »Erotokritos« (vom Kreter Vincenzo Cornaro)⁹⁷, die »giostra«, spielhaft aufgeführt wird, aber auch die stark gekürzten Volksfassungen der »Erophile« von Georgios Chortatsis (1600)⁹⁸, die in Westgriechenland zur Karnevalszeit in unterschiedlicher Länge und Ausführlichkeit⁹⁹, mit Kostümen und Requisiten, Symbolhandlungen und Versrezitierung, vom epirotischen Norden bis in den Süden der Peloponnes noch bis in die jüngste Vergangenheit hinein zur Aufführung kommen.

Hier geht es um Volksschauspielformen literarischer Abkunft, die in Rückzugsgebieten auch einen Reritualisierungsprozeß durchlaufen und zum primitiven Karnevalsdromenon

- 90 Moreška. *Das Korčulaner Ritterspiel*. Herausgegeben anlässlich der Dreißigjahrfeier der Erneuerung der Moreška (1944–1974), I. Ivančan, *Narodnja običaj Korčulanskih Kumpanija*, Zagreb 1967.
- 91 N. Kuret, *Ziljsko stečvanije in njegov evropski okvir*, Ljubljana 1963.
- 92 L. Kretzenbacher, »Romanisches Agonalbrauchtum im slavischen Südosten«, *Das romanische Element am Balkan. III. Grazer Balkanologen-Tagung 1968*, München 1968, S. 16–32; ders., »Ritterspiel und Ringreiten im europäischen Südosten«, *Südost-Forschungen* 22 (1963) S. 437 ff.
- 93 C. Nikolić, »Beitrag zum Studium des Ritterspiels von Sinj«, *Narodno stvaralastvo Folklor* 3 (1964) S. 807–813; D. Petrović, »Das türkische Turnierspiel »džilitanje« in der Vergangenheit Serbiens und Bosniens«, *Vernik Vojung muzeja Jug. narodne armije* 6/7 (Beograd 1962) S. 135–144; L. Kretzenbacher, *Ringreiten, Rolandspiel und Kufenstechen. Sportliches Reiterbrauchtum von heute als Erbe aus abendländischer Kulturgeschichte*, Klagenfurt 1966.
- 94 W. Puchner, »Südost-Belege zur »giostra«: Reiterfeste und Lanzenturniere von der kolonialvenezianischen Adels- und Bürgerrenaissance bis zum rezenten heptanesischen Volksschauspiel«, *Schweizer. Archiv für Volkskunde* 75 (1979) S. 1–27; ders., »Romanische Renaissance- und Barockmotive in schriftlicher und mündlicher Tradition Südosteuropas. Volksbuch, Volksschauspiel, Volkslied und Märchen«, *Europäische Volksliteratur. FS F. Karlinger*, Wien 1980, S. 119–150, bes. S. 134 ff. Beide Studien zusammengefaßt und stark erweitert in ders., »Το κονταροχτύπημα στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια. Από το πολεμικό αγώνισμα στη θεατρική παράσταση«, *Βαλκανική Θεατρολογία, op. cit.*, S. 103–150 und ders., »Zum Ritterspiel in griechischer Tradition«, *Byzantinische Zeitschrift* 91 (1998) S. 435–470.
- 95 Vgl. die Ausgabe eines panegyrischen Preisgedichtes auf das Lanzenturnier von 1594 in Chania: Gian Carlo Persio, *La nobilissima barriera della Canea*, poeta cretese del 1594. Introduzione, testo critico e commento a cura di Cristiano Luciani, Venezia 1994 (Oriens Graecolatina 2).
- 96 Puchner, »Südost-Belege«, *op. cit.*, S. 22 ff.
- 97 Dazu jetzt umfassend D. Holton, »Romance«, D. Holton (ed.), *Literature and society in Renaissance Crete*, Cambridge 1991, S. 205–238.
- 98 Vgl. die letzte Ausgabe: St. Alexiou / M. Aposkiti, *Ερωφιλή, τραγωδία Γεωργίου Χορτάτση*. Athen 1988. Zum Nachleben in der Volkskultur vgl. W. Puchner, »Tragedy«, D. Holton (ed.), *Literature and society in Renaissance Crete, op. cit.*, S. 129–158, bes. S. 144–148.
- 99 Texte und Literatur auch bei Puchner, *Λαϊκό θέατρο, op. cit.*, S. 196–206.

der Tötung und Auferstehung der Zentralfigur regredieren können¹⁰⁰. Komplexe Dromena mit dem Thanatos/Palingenesie-Motiv sind in weiten Teilen der Balkanhalbinsel zu finden: an dieser Stelle sei nur an den rumänisch-bulgarisch-griechisch-türkischen »Kuker« oder »Kalogeros« oder »Köpek-Bey« erinnert¹⁰¹, der in der Beschreibung von Richard Dawkins 1906 (im Dorf Hagios Georgios in der heutigen Europäischen Türkei)¹⁰² als angebliches Survival des Dionysoskults eine bemerkenswerte bibliographische Karriere in der klassischen Philologie und der Religionswissenschaft bezüglich der Ursprungstheorien des antiken Dramas durchlaufen hat und als lehrreiches Beispiel einer wissenschaftsgeschichtlichen Fehlentwicklung im 20. Jh. fungieren kann¹⁰³. In ähnliche Zusammenhänge sind auch die thrakischen Feuerläufer »Anastenaria« und »Nestinari« (in Bulgarisch-Thrakien, nach dem Bevölkerungsaustausch 1919 vorwiegend in Griechisch-Makedonien)¹⁰⁴ gestellt worden, aber auch die akrobatischen Trancetänze der rumänischen »călușarii«¹⁰⁵ mit ihrer therapeutischen Funktion für die von den Krankheiten der Pfingstfeen »rosaliile«¹⁰⁶ Befallenen, und das serbisch-vlachische Pfingstritual der »padalice«¹⁰⁷, das ebenfalls mit Prophezeiungen, Wahrsagungen, Heilmagie und Volksmedizin verbunden ist.

Die einzig wirklich elaborierte Theaterform in den vom Halbmond regierten Kontinentalzonen des Balkanraums dürfte das Schattentheater gewesen sein¹⁰⁸, im Donaauraum schon im 17. Jh. nachzuweisen¹⁰⁹, das als Hofunterhaltung der lokalen Verwaltungsautoritäten

100 Zu den theoretischen Implikationen dieses seltenen Reritualisierungsprozesses vgl. W. Puchner, *Θεορία του λαϊκού θεάτρου. Κριτικές παρατηρήσεις στο γενετικό κώδικα της θεατρικής συμπεριφοράς του ανθρώπου*, Athen 1985, S. 64 ff.

101 Zur gesamten Bibliographie der komplexen Brauchzeremonie und ihrer Varianten W. Puchner, »Beiträge zum thrakischen Feuerlauf (Anastenaria/Nestinari) und zur thrakischen Karnevalsszene (Kalogeros/Kuker/Köpek-Bey). Anmerkungen zur Forschungsgeschichte und analytische Bibliographie«, *Zeitschrift für Balkanologie* 17/1 (1982) S. 47–75.

102 R. M. Dawkins, »The modern Carnival in Thrace and the Cult of Dionysos«, *Journal of Hellenic Studies* 26 (1906) S. 191–206.

103 Vgl. W. Puchner, »Die thrakische Karnevalsszene und die Ursprungstheorien zum altgriechischen Drama. Ein Beitrag zur wissenschaftsgeschichtlichen Rezeptionsforschung«, *Balkan Studies* 24/1 (1983) S. 107–122 (und erweitert in *Ελληνική Θεατρολογία, op. cit.*, S. 53–69).

104 Die gesamte Bibliographie bei Puchner, »Beiträge zum thrakischen Feuerlauf«, *op. cit.*

105 G. Kligman, *Căluș. Symbolic Transformation in Romanian Ritual*. With a Foreword by Mircea Eliade, Chicago 1981 (mit der ausgedehnten älteren und neueren Literatur).

106 W. Puchner, »Zum Nachleben des Rosalienfestes auf der Balkanhalbinsel«, *op. cit.*, und ders., *Βυζαντινά θέματα της ελληνικής λαογραφίας*. Athen 1994, S. 11–95.

107 Dazu neuerdings D. Antonijević, *Ritualni trans*, Beograd 1990, S. 147–187 (mit Literaturlücken vgl. Puchner, »Nachleben«, *op. cit.*).

108 W. Puchner, *Οι βάλκανικές διαστάσεις του Καραγκιόζη*. Athen 1985 (vgl. auch *Βαλκανική Θεατρολογία, op. cit.*, S. 253–288). Vgl. ausführlicher im Kap. 3 des vorliegenden Bandes.

109 »Nach dem Essen hat der Ali Passa Chiai zu im geschickt, ob er was Kurzweilig sehen wolte, das Ir Gnaden gewilliget und zu ime kommen. Da hat ein Gaukler in einem verborgenen Gezelt, bey einem Licht durch ein durchsichtig Tuch mit geschürtzten Weibl und Mändl allerley Possen getrieben, und er selbst auf allerley Arth

eine Entwicklung zur Volksunterhaltung durchgemacht hat und von Nicht-Muslimen (Zigeunern, Juden, Armeniern und Griechen) in allen größeren Städten betrieben wurde¹¹⁰. Sulzer beschreibt schon Ende des 18. Jh.s eine solche Vorführung am phanariotischen Hof in Bukarest, wo die Vorstellung in einer türkisch-griechisch-vlachischen Mischsprache verlief¹¹¹; die Sprachführung scheint je nach Publikumszusammensetzung im Sinne der Mehrsprachigkeit änderbar gewesen zu sein¹¹². Der ithyphallische Karagöz¹¹³ als Stadtunterhaltung ist etwa in Sarajewo noch bis zum Vorabend des Zweiten Weltkriegs nachzuweisen. Wie in den anderen Provinzen des Osmanischen Reiches (wie etwa Algerien¹¹⁴, Tunesien¹¹⁵, Libyen¹¹⁶, Ägypten¹¹⁷, Syrien¹¹⁸ usw.) ist die Gattung aufgrund der geänderten sozialen Bedingungen zugrunde-

von Mann und Weib geredet« (K. Nehring, *Adam Freiherr zu Herbersteins Gesandtschaftsreise nach Konstantinopel*. München 1983, S. 101). Die Nachricht bezieht sich auf die Donaustadt Ilok, gegenüber von Bačka Palanka, 50 km westlich von Novi Sad. Antonijević hat die Stelle zu Recht als Schattentheatervorstellung interpretiert (D. Antonijević, »Karadoz«, *Gradska kultura na Balkanu (XV-XIX vek)*, Beograd 1984 (Balkanološkog instituta SANU, 21), S. 385-412, bes. S. 390.

110 Puchner, *op. cit.* (mit der gesamten Bibliographie).

111 F. J. Sulzer, *Geschichte des transalpinischen Daciens, das ist: der Walachey, Moldau und Bessarabiens, im Zusammenhang mit der Geschichte des übrigen Daciens als ein Versuch einer allgemeinen Geschichte mit kritischer Freyheit entworfen von ...*, Zweiter Band, Wien 1781, S. 402f.

112 Puchner, *op. cit.*

113 Zum osmanischen Karagöz vgl. in Auswahl: G. Jacob, *Geschichte des Schattentheaters im Morgen- und Abendland*, Berlin 1925; S. N. Gerçek, *Türk Tëmacası – Meddab, Karagöz, Orta Oyunu*, Istanbul 1942; Th. Mentzel, *Meddab, Schattentheater und Orta Oyunu*, Prag 1941; H. Ritter, *Karagöz. Türkische Schattenspiele*, 3 Bde., Hannover, Istanbul 1924-53; S. E. Siyavusgil, *Karagöz. Its history, its characters, its mystic and satiric spirit*, Ankara 1955; K. Süßheim, »Die moderne Gestalt des türkischen Schattenspiels (Qaragöz)«, *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* 63 (1909) S. 739-773; M. And, *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*, Ankara 1977; ders., *Karagöz. Turkish Shadow Theatre*, Istanbul 1975; ders., »Aspects et fonctions du théâtre d'ombres turc«, St. Damianakos (ed.), *Tbâtre d'ombres. Tradition et Modernité*, Paris 1986, S. 109-118. Zum Vergleich mit dem griechischen Schattentheater siehe: St. Damianakos, »Karagöz turc et Karaghiozis grec, lectures comparatives«, Damianakos, *op. cit.*, S. 119-158; A. Mystakidou, *Karagöz. To Θέατρο Σκιών στην Ελλάδα και στην Τουρκία*, Athen 1982; W. Puchner, *Das neugriechische Schattentheater Karagiozis*, München 1975, S. 39 ff., 53 ff., 76 ff.

114 H. von Maltzan, *Drei Jahre im Nordwesten von Afrika. Reise in Algerien und Marokko*, Leipzig 1863, S. 58-61; L. Piese, *Itinéraire de Algérie*, Paris 1882, S. 38; Bernard, *L'Algérie qui s'en va*, Paris 1887, S. 66 ff.; M. Bachetarzi, *Mémoires (1919-1939)*, Algier 1968, S. 424.

115 A. Maquoi, »Karakouz i el culte a la negativitat«, *El teatre d'ombres arreu del món*, Barcelona 1984, S. 125-131; H. von Maltzan, *Reisen in den Regenthschaften Tunis und Tripolis*, 1. Bd., Leipzig 1870, S. 225; J. Lux, *Trois mois en Tunisie*, Paris 1882, S. 94-104; Fagault, *Tunis et Keimoran*, Paris 1887, S. 128 ff.; P. Radiot, *Tripoli d'Occident et Tunis*, Paris 1892, S. 286 ff. M. Quedenfeldt, »Das türkische Schattenspiel in Magrib (Tunis)«, *Das Ausland* 63 (Stuttgart 1890), S. 904-908, 921-924; O. Spies, »Tunesisches Schattentheater«, in: *Festschrift W. Schmidt* 1928, S. 693-702.

116 W. Hoernerbach, *Das nordafrikanische Schattentheater*, Mainz 1959.

117 P. Kahle, *Zur Geschichte des arabischen Schattentheaters in Egypten*, Leipzig 1909 (Neuarabische Volksdichtung aus Egypten, Heft 1).

118 E. Littmann, *Das Malerspiel. Schattenspiel aus Aleppo nach einer armenisch-türkischen Handschrift*, Heidelberg 1919; ders., *Arabische Schattenspiele*, Berlin 1901.

gegangen, und auch in Istanbul selbst hat sie nach der jungtürkischen Revolution und der Umwandlung der traditionellen *maballa*-Population ihre eigentliche sozialkorrektive und psychotherapeutische Funktion verloren¹¹⁹. Nur in Griechenland, durch die Adaptation von Heroenlegenden um die Kampfführer von 1821 und die Umsetzung mythologischer Stoffe (wie »Alexander der Große und die verfluchte Schlange«) durch die sogenannte »epirotische« Tradition¹²⁰ sowie durch die Reformbestrebungen von Mimaros in Patras (um 1890)¹²¹, der eine Reihe von neuen Figuren kreierte, die einen anderen sozialen und historisch-mythologischen Kontext widerspiegeln, erlebte die Gattung von 1900–1930 eine ungeahnte Blüte¹²² und war zeitweise wichtiger und verbreiteter als alle anderen Theaterformen zusammen¹²³. Die absolute Abhängigkeit des improvisierten Spiels von den jeweiligen Publikumsreaktionen macht diese Theaterform zu einem lehrreichen Beispiel für die Theatertheorie¹²⁴. Der sukzessive Rückgang dieser Theaterform hängt mit der Veränderung des traditionellen Schattentheaterpublikums zusammen, das ja die Leitlinien der Kreation vorgab: durch Kinder, Intellektuelle und Touristen werden die Publikumsreaktionen vermindert und gefälscht, die für den Karagiozisspieler Orientierungshilfen seiner Improvisation darstellten¹²⁵; dazu kommen allgemeinere Prozesse wie die Folklorisierung der Volkskultur¹²⁶, die Krise der Oralität, Film und Fernsehen, gedruckte Spielhefte dubioser Provenienz und Qualität¹²⁷, pädagogische Eingriffe zur moralischen Korrektur des Nihilisten und Egozentriker Karagiozis¹²⁸, Repertoireinnovationen usw. Auch die Türkei besitzt noch einige Schattenspieler, die allerdings ihren Vorstellungen bereits gedruckte Spieltexte zugrundelegen¹²⁹.

119 Puchner, *Das neugriechische Schattentheater*, *op. cit.*, S. 39 ff.

120 Puchner, *Οι βολκανικὲς διαστάσεις*, *op. cit.*, S. 43 ff. (mit der einschlägigen Literatur).

121 Th. Hatzipantazis, *Η εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890*, Athen 1984.

122 Puchner, *Das neugriechische Schattentheater*, *op. cit.*, S. 116 ff. (mit der gesamten Literatur).

123 W. Puchner, »Η θέση του Καραγκιόζη στην Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου«, *Ελληνική Θεατρολογία*, *op. cit.*, S. 409–418.

124 Puchner, *Das neugriechische Schattentheater*, *op. cit.*, S. 185 ff.

125 W. Puchner, »Greek Shadow Theatre and its Traditional Audience: a Contribution to the Research of Theatre Audiences«, Damianakos, *Théâtres d'ombres*, *op. cit.*, S. 199–216.

126 Puchner, *Das neugriechische Schattentheater*, *op. cit.*, S. 138 ff.

127 Zur bibliographischen Erfassung der Spielhefte W. Puchner, »Σύντομη αναλυτική βιβλιογραφία του Θεάτρου Σκιών στην Ελλάδα«, *Λογογραφία* 31 (1976–68) S. 294–324 und *ibid.* 32 (1979–81) S. 370–378; L. S. Myrsiades, »Καραγκιόζης. A Bibliography of Primary Materials«, *Mantatoforos* 1983, S. 14–42. Zum Einfluß auf die Oralität der Überlieferung vgl. L. Myrsiades, »Oral Traditional Form in the Karagiozis Performance«, *Ελληνικά* 36 (1985) S. 116–152.

128 W. Puchner, »Ο Καραγκιόζης και η παιδευτική του διάσταση«, *Απόψεις* Beiheft 19, Athen 1994, S. 67–73.

129 G. Petek-Şalom, »Karagöz en Turquie aujourd'hui: inventaire et bilan«, Damianakos, *Théâtres d'ombres*, *op. cit.*, S. 217–228.

THEATERGESCHICHTE

Dem vorgegebenen thematischen Rahmen des Titels der Übersicht folgend, seien jeweils die griechischen Entwicklungen als Ausgangspunkt genommen, die freilich nur unter Berücksichtigung des weiteren südosteuropäischen Rahmens aussagefähig zu untersuchen sind. Allein eine chronologische Zusammenstellung der Nationaltheatergründungen in den einzelnen Ländern gibt ein sprechendes Bild über die Unterschiedlichkeit der theatralischen Entwicklungen: 1867/1892 bei den Slowenen, 1861 bei den Kroaten, 1861 bei den Serben in Novi Sad, 1868 im Fürstentum Serbien in Beograd, 1837 bei den Ungarn in Pest durch die Eröffnung des Nemzetiszínház, 1852 bei den Rumänen, 1904 bei den Bulgaren, 1901 bei den Griechen (Aufführungen mit nationaltheaterartigem Charakter allerdings schon vor 1821 in Jassy, Bukarest und Odessa), 1916 bei den Türken durch die Eröffnung des »Darülbedayi Osmani« (1914 als Konservatorium), als eigentliches Nationaltheater aber erst ab 1927¹³⁰. Hält man die Tatsache daneben, daß die erste europäische Nationaltheatergründung, die Comédie française ins Jahr 1680 fällt¹³¹ und das k.u.k. privilegierte Theater nächst der Burg in Wien 1776 zum deutschen Nationaltheater erhoben wird¹³², ergeben sich die ersten gesamteuropäischen Zusammenhänge, und es fällt ein bezeichnendes Licht auf die spezifische Dynamik der Theatergeschichte der Balkanhalbinsel: bei den Ländern unter dem Doppeladler dominieren die Ungarn über die südslawischen Völker, bei den Ländern der Türkokratia die Diaspora-Griechen. Auch zeigt es sich deutlich, daß es bei den unabhängig gewordenen Kleinstaaten viel schwieriger war und länger gedauert hat, ein Nationaltheater zu verwirklichen als bei den Völkern unter der Habsburger Krone, bei denen das Burgtheater als weithin geltendes Vorbild wirkte und sich das lokale deutschsprachige Theater, das aber auch die Funktion eines Hemmschuhs in der Verwirklichung der nationalsprachigen Aufführungen bildete, fördernd ausgewirkt hat.

Doch diese Situation stellt sich erst um etwa 1800 ein, zuerst bei den Ungarn und Griechen. Die Vorgeschichte dieser nationalen Theatertätigkeit erlaubt nur Vergleiche in kleinerem Rahmen. Wann die Spieltätigkeit des griechischen Theaters im 16. Jh. auf Kreta und den Jonischen Inseln einsetzt, ist eine noch ungeklärte Frage¹³³; gegen Jahrhundertende tauchen

130 Puchner, *Historisches Drama*, op. cit., S. 23.

131 Mit weiterer Literatur H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, 4. Bd., Salzburg 1961, S. 150 ff.

132 Dazu *ibid.*, Bd. 5, Salzburg 1962, S. 13 ff., 83 ff.; G. Zechmeister, *Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärtnerthor von 1747 bis 1776*, Wien 1971.

133 Zu den Theorien des Einsetzens der Theatertätigkeit auf der Großinsel vgl. N. M. Panagiotakis, »Ιταλικές Ακαδημίες και Θέατρο. Οι Stravaganti του Χάνδακα«, *Θέατρο* 27-28 (1966) S. 39-53 und ders., »Ο Ιωάννης Κασσιμάτης και το Κρητικό Θέατρο«, *Αριάννη* 1 (1982) S. 86-120 (beide Studien nachgedruckt in ders., *Ο ποιητής του »Ερωτοκρίτου« και άλλα βενετοκρητικά μελετήματα*, Heraklion 1988, S. 11-50 und 324-340) und ders., »Le prime rappresentazioni teatrali nella Grecia Moderna: Antonio Molino a Corfù e a Creta«, *Thesaurismata* 22 (1992) S. 345-360.

auf der Großinsel Dramatiker wie Georgios Chortatsis auf¹³⁴, die durchaus der Weltliteratur angehören, und von einer gewissen Tradition gestützt sein müssen¹³⁵. Von den bis in die 60er Jahre des 17. Jh.s (in dem schon von den Türken belagerten Candia) aufgeführten und verfaßten Tragödien¹³⁶, Komödien¹³⁷, Pastoralstücken¹³⁸, religiösen Dramen¹³⁹ und Intermedien¹⁴⁰ sind heute acht Originalwerke erhalten, die allen Dramengattungen angehören und nach dem Fall von Kreta 1669 an die Türken in Handschriften über Heptanesos (die Jonischen Inseln) und als venezianische Buchdrucke der Nachwelt überliefert sind¹⁴¹. Die wenigen direkten Quellen über diese Theatertätigkeit¹⁴² weisen auf Laienschauspieler, verbinden diese Aufführungen mit der Karnevalszeit bzw. mit der Aktivität von literarischen Akademien¹⁴³. Die Tragödien haben jeweils konkrete italienische Vorbilder¹⁴⁴, die Komödien entstammen dem Bereich der *commedia erudita*, folgen aber auch eigenen Konventionen¹⁴⁵; im bukolischen Drama der »Panoria« (neben einer anonymen kretischen Übersetzung des »Pastor fido« von Guarini¹⁴⁶ und einer Übersetzung desselben Hirtenspiels durch Michael Soummakis aus Zante, Venedig 1657¹⁴⁷) von Chortatsis wird die italienische Pastoralmode auch mit feiner Ironie behandelt¹⁴⁸. Auf den Jonischen Inseln dürfte die Theatertätigkeit

134 R. E. Bancroft-Marcus, *Georgios Chortatsis, 16th-century Cretan playwright. A critical study*, Ph. D. Thesis Oxford 1978; dies., »Georgios Chortatsis and his works: a critical review«, *Mantatoforos* 16 (1980) S. 13–46.

135 St. Alexiou, »Η συμβολή του Ρεθύμνου στην Κρητική Αναγέννηση και μια προσθήκη για τους Vini«, *Αμάλθεια* 39 (1979) S. 171–180.

136 W. Puchner, »Tragedy«, D. Holton (ed.), *Literature and society in Renaissance Crete*, Cambridge 1991, S. 129–158 (mit der gesamten Literatur).

137 A. Vincent, »Comedy«, Holton, *op. cit.*, S. 103–128.

138 R. Bancroft-Marcus, »The pastoral mode«, Holton, *op. cit.*, S. 79–102.

139 W. Bakker, »Religious drama«, Holton, *op. cit.*, S. 179–204.

140 R. Bancroft-Marcus, »Interludes«, Holton, *op. cit.*, S. 159–178 und M. I. Manousakas, »Τα τρία τελευταία ανέκδοτα ιντερμέδια του 'Κρητικού Θεάτρου', *Πεπραγμένα του ΣΤ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Bd. 2, Chania 1991, S. 317–342.

141 Zur Textüberlieferung Puchner, *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο, op. cit.*, S. 19–26.

142 Jetzt zusammengestellt bei N. M. Panagiotakis, »Νέες ειδήσεις για το Κρητικό θέατρο«, *Κρητικό θέατρο. Μελέτες*, Athen 1998, S. 141–168.

143 Panagiotakis, *op. cit.*, A. Vincent, *Μάρκου Αντωνίου Φόσκολου. Φορτουνάτος*. Heraklion 1980, S. 10'.

144 Die »Erophile« von Georgios Chortatsis »Orbecche« von Giraldo Cinthio, der »Basileus Rodolino« von Ioannis Andreas Troilos »Il re torrismondo« von Torquato Tasso. Der »Zenon« hat die lateinische Jesuitentragedie »Zeno« von Joseph Simons zum Vorbild.

145 Zur Rolle der eigenen Tradition in der kretischen Dramaturgie vgl. W. Puchner, »Ο ρόλος της μουσικής στο Κρητικό θέατρο«, *Κρητικά Χρονικά* 27 (1987) S. 193–213 (auch in: *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο, op. cit.*, S. 179 ff.).

146 *Ο Πιστικός Βοσκός. Der treue Schäfer. Der Pastor Fido des G. B. Guarini von einem Anonymus im 17. Jahrhundert in kretische Mundart übersetzt*. Erstausgabe von Perikles Joannou, Berlin 1962 (Berliner Byzantinistische Arbeiten 27).

147 E. Kriaras, »Η μετάφραση του »Pastor fido« από τον Ζακυνθινό Μιχαήλ Σουμμάκη«, *Νέα Εστία* 76 (1964) S. 273–297.

148 Dazu W. Puchner, »Η ειρωνεία στον Χορτάτση«, *Cretan Studies* 1 (1988) S. 229–237 (auch in: *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο, op. cit.*, S. 349–361).

auch bereits im 16. Jh. einsetzen¹⁴⁹, ist im 17. Jh. durch das Legendenspiel »Eugena« von Teodoro Montselese aus Zante 1646 belegt¹⁵⁰, durch eine Prolog eines unbekanntes Stückes um 1650¹⁵¹, eine Aufführung des »Zenon« (einer griechischen Adaptation der lateinischen Jesuitentragedie »Zeno« von Joseph Simons, 1631 verfaßt, 1648 in Rom herausgegeben)¹⁵² 1683 in Zante¹⁵³, durch Laienaufführungen des kretischen Repertoires vor und nach 1700¹⁵⁴; im 18. Jh. durch die Tragödien »Iphigenia« und »Thyest« von Petros Katsaitis (1720/21)¹⁵⁵ frei nach Lodovico Dolce¹⁵⁶, die »Komödie der Pseudoärzte« 1745 von Savoias Rousmelis¹⁵⁷, den »Chasis« 1795 von Dimitrios Gouzelis¹⁵⁸ usw. Ab 1733 wird in der in ein Theater umgewandelten *loggia* in Korfu auch italienische Oper gespielt¹⁵⁹, mit besonderer Intensität in den letzten Jahrzehnten des 18. Jh.s. Zugleich zirkulieren griechische Übersetzungen von Goldoni und Metastasio auf den Jonischen Inseln¹⁶⁰. Auf Kreta kommt die rege Theatertätigkeit nach der Einnahme von Candia 1669 völlig zum Erliegen.

Diese im wesentlichen klassizistische Dramaturgie zwischen Renaissance und Barock, Manierismus und Gegenreformation läßt sich nur mit den Anfängen des kroatischen

149 Panagiotakis, »Le prime rappresentazioni«, *op. cit.*

150 Teodoro Montselese, *Ευγένια*, a cura di Mario Vitti, Napoli 1965. Kritische Ausgabe jetzt von M. Vitti und G. Spadaro: *Τραγωδία ονομαζομένη ΕΥΓΕΝΙΑ του Κυρ Θεοδώρου Μοντσελέζε. 1646*, Athen 1995.

151 Letzter Abdruck bei Sp. A. Evangelatos, *Ιστορία του Θεάτρου εν Κεφαλληνία 1600-1900*, Athen 1970, S. 30 ff.

152 W. Puchner, »Ο 'Ζήνων' και το πρότυπό του«, *Ελληνική Θεατρολογία, op. cit.*, S. 215-297 (zuerst in *Thesaurismata* 17, 1980, S. 206-284).

153 Dazu Sp. A. Evangelatos, »Χρονολόγηση, τόπος συγγραφής του Ζήνωνος και έρευνα για τον ποιητή του«, *Thesaurismata* 5 (1968) S. 177-203 (mit der älteren Literatur).

154 Diese lassen sich indirekt durch eine Analyse der Bühnenanweisungen belegen, die fast durchwegs nicht vom Autor stammen, sondern spätere heptanesische Zusätze sind (vgl. Puchner, »Zum Quellenwert der Bühnenanweisungen im neugriechischen Drama bis zur Aufklärung«, *Zeitschrift für Balkanologie* 26 (1990) S. 184-216 und ders., »Implizite Bühnenanweisungen in den Sprechtexten der kretischen Dramaturgie«, *Ροδονιά. FS M. I. Manousakas*, Rethymno 1994, Bd. 2, S. 483-492, beide Studien in griechischer Übersetzung in: *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο, op. cit.*, S. 363 ff. und 428 ff.).

155 E. Kriaras, *Κατσαίτης, Ιφιγένεια - Θυέστης - Κλαθμός Πελοποννήσου*. Ανέκδοτα έργα. Κριτική έκδοση με Εισγωγή, Σημειώσεις και Γλωσσάρια, Athènes 1950 (Collection de l'Institut français d'Athènes 43).

156 E. Kriaras, »Τα βασικά ιταλικά πρότυπα των τραγωδιών του Πέτρου Κατσαίτη«, *Νέα Εστία* 69 (1961) S. 169-171.

157 Der Text in G. Protopapa-Bouboulidou, *Σαβόγιας Ρούσμελης*, Athen 1971, S. 39-94.

158 Eine kritische Ausgabe hat D. Synodinos 1997 vorgelegt.

159 Vgl. jetzt Pl. Mavromoustakos, »Το ιταλικό μελόδραμα στο θέατρο Σαν Τζιάκομο της Κέρκυρας (1733-1798)«, *Παράβασεις* 1 (1995) S. 147-192 (mit der älteren Literatur)..

160 D. Spathis, »Οι μεταφράσεις θεατρικών έργων στον 18° αιώνα«, *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, Thessaloniki 1986, S. 69-76; ders., »Αγνωστες μεταφράσεις Μεταστασίου και πρωτότυπα στιχουργήματα: ένα χειρόγραφο του 1785«, *ibid.* S. 101-144; ders., »Η παρουσία του Γκολκόντι στο νεοελληνικό θέατρο«, *ibid.* S. 199-214; W. Puchner, »Η πρόσληψη του Carlo Goldoni στην Ελλάδα«, *Αραματοουργικές αναζητήσεις*, Athen 1995, S. 345-358.

Theaters auf dem dalmatinischen Küstenstreifen und in Ragusa (Dubrovnik) vergeichen¹⁶¹; beide Bereiche stehen in dialektischer Auseinandersetzung mit den italienischen Einflüssen¹⁶². Doch gibt es auch wesentliche Unterschiede: die Komödien und Hirtenspiele von Marin Držić¹⁶³, Mavro Vetranic¹⁶⁴, Hanibal Lucić¹⁶⁵, Nikola Nalješćković¹⁶⁶ setzen bereits um 1530 in Hvar ein, werden in der Gegenreformationszeit fortgeführt durch die barock-mythologischen Spiele von Ivan Gundulić¹⁶⁷ und Junije Palmotić¹⁶⁸; die Spieltätigkeit wird erst durch das Erdbeben von 1667 in Ragusa unterbrochen und im 18. Jh. nur zögernd fortgeführt¹⁶⁹. Hier fehlt die Vorherrschaft der Tragödie, die Entmythisierung der Pastoral-konventionen in den Hirtenspielen von Držić und Nalješćković ist derber und saftiger¹⁷⁰ als bei Chortatsis. Die Inspirationsquellen der großen Epen von Ariost und Tasso sind die-

161 Zum Vergleich W. Puchner, «Το Κροατικό θέατρο της Αναγέννησης και του Μπαρόκ. Σύγκριση με το Κρητικό και Επτανησιακό θέατρο», *Μελετήματα θεάτρον. Το Κρητικό θέατρο, op.cit.*, S. 467–502 (und wesentlich erweitert im Band *Βαλκανική Θεατρολογία*, Athen 1994, S. 15–39).

162 Zum kroatischen Renaissance-theater existiert eine umfangreiche Bibliographie. Vgl. in Übersicht N. Batusić, *Povijest Hrvatskoga Kazališta*, Zagreb 1978, S. 1–25 und F. F. Kumbatović, «Das Theater der Renaissance in Dalmatien», *Maske und Kothurn* 5 (1959) S. 60–73. Weitere Literatur in Puchner, *Μελετήματα θεάτρον. Το Κρητικό θέατρο, op.cit.*, S. 478 Anm. 857.

163 Die bereits unübersichtliche Bibliographie zu Marin Držić aufgelistet im Band: *Marin Držić, Zbornik Radova*, Zagreb 1969 (mit 475 Nummern), sowie im Sammelband *450 godina od rođenja Marina Držića*, Beograd 1958 (weitere Bibliographie auch bei Batusić, *Povijest, op.cit.*, S. 47 ff.). Daneben noch die neueren Arbeiten: M. Pantić, *Marina Držića*. Beograd 1958; B. Gavella, «Marin Držić – portrete skica», in: *Književnost i kazalište*. Zagreb 1970; Fr. Čale, «O života i djelu Marina Držića», in: *Djela*, Zagreb 1979; Sl. P. Novak, *Planeta Držić*, Zagreb 1984.

164 R. Bogišić, «Mitološka igra Mavra Vetranovića», in: *O hrvatskim starim pjesnicima*, Zagreb 1968, S. 79–120; P. Kolendić, «Vetranovićevo Orfeo», *Nastavni vjesnik* 17 (Zagreb 1909) S. 81–89; F. Švelec, «Mavro Vetranoviće», *Radovi instituta JAZU u ZABRU* 4–5 (1959), 6 (1960) usw.

165 In Auswahl: F. Švelec, «Robinja Hanibala Lucića», *Mogućnosti* 7 (Split 1973) S. 668–681; M. Kombol, *Povijest hrvatske književnosti*, Zagreb 1961, S. 123–130.

166 R. Bogišić, «Nikola Nalješćković», *Rad JAZU* 357, Zagreb 1971.

167 V. Setschkeff, *Die Dichtungen Gundulićs und ihr poetischer Stil*, Bonn 1952; S. Štipčević, «La Gerusalemme liberata e il dramma raguseo del primo Seicento», *Barocco in Italia e nei paesi del Sud*, Firenze 1983, S. 375–386; L. Hadrovics, «Zur Deutung einiger Stellen bei Gundulićs »Dubravka«, *Die Welt der Slaven* 7 (1962) S. 293–299 usw.

168 W. Potthoff, *Die Dramen des Junije Palmotić. Ein Beitrag zur Geschichte des Theaters in Dubrovnik im 17. Jahrhundert*, Wiesbaden 1973; M. Rešetar, «Zur Textkritik von Palmotićs Dramen», *Archiv für Slavische Philologie* 15 (1893) S. 381–388; L. Hadrovics, «Ungarische Helden in den Dramen von Junije Palmotić», *Archivum Europae Centro-Orientalis* (Budapest 1938) S. 515–522; B. Panzer, «Die Bearbeitung antiker Stoffe in den Dramen des Ragusaners J. Palmotić», *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* CXX, Bd. 205 (1969) S. 23–41; A. Pavić, «Junije Palmotić», *Rad JAZU* 68 (Zagreb 1883) S. 69–176, 70 (1884) S. 1–88.

169 Batusić, *Povijest, op.cit.*, S. 149 ff.

170 N. Batusić, «Das Lachen bei Držić einst und heute», *Maske und Kothurn* 30 (1984) S. 63–71; N. Gladić, *Das Wesen der Komik in den Werken Marin Držićs*, Diss. Münster 1973; F. Švelec, *Komički teatar Marina Držića*, Zagreb 1968.

selben¹⁷¹. Dafür gibt es im orthodoxen Bereich der venezianischen Mittelmeerbesitzungen keine vergleichbare Tradition mittelalterlichen religiösen Theaters und der *sacre rappresentazioni*¹⁷². Der Einfluß des Jesuitentheaters, bei Palmotić in Ragusa ausgeprägt¹⁷³, ist nur auf den Jonischen Inseln anzunehmen¹⁷⁴, die Figuren der *commedia dell'arte*, tauchen hier wie dort in der Dramatik des 18. Jh.s auf¹⁷⁵. Auch die Organisation der Aufführungen dürfte ähnlich sein: Gruppen von jungen Laiendarstellern auf Plätzen oder im Falle offizieller Vorstellungen im Rektorenpalast, in der *loggia* usw., ohne Maskenverwendung nur von Männern, zu Beginn mit der Serlio-Typenbühne¹⁷⁶, bei den Intermedien (Kreta) und den mythologischen Barockdramen sind jedoch bereits Bühneneffekte anzusetzen, die eigene Szenographen und Architekten voraussetzen¹⁷⁷. Die Rolle der Musik ist im Laufe des 17. Jh.s eine zunehmende¹⁷⁸, die in die Vorstellungen von Melodramen im 18. Jh. mündet. Es bilden sich eigenständige lokale Traditionen heraus: der Einfluß von Marin Držić auf seine Nachfolger ist ebenso groß¹⁷⁹ wie der von Chortatsis auf die griechische Dramaturgie bis 1800¹⁸⁰, die »Dubravka« von Gundulić war ebenso beliebt wie die »Panoria« von Chortatsis. Während in der griechischen Theatergeschichte im Übergang vom 17. zum 18. Jh. eine geographische Diskontinuität zu beobachten ist (Fall von Kreta), führt die Theatertradition

171 Zum »Osman« von Gundulić existiert eine umfangreiche Literatur. In Auswahl: A. Jensen, *Gundulić und sein Osman*, Göteborg 1900; O. Makojev, »Beiträge zu den Quellen des Gundulićschen »Osman««, *Archiv für Slavische Philologie* 26 (1904) S. 71 ff. A. Cronia, »L'influenza della »Gerusalemme liberata« di Tasso sull' »Osman« di Gondola«, *L'Europa Orientale* 2 (1925); H. Rothe, »Untersuchungen zur Gattung des »Osman« von Ivan Gundulić«, *Ost und West. Frankfurter Abhandlungen zur Slavistik*, Wiesbaden 1966, S. 123–146; A. Haler, *Gundulićev »Osman« v estetskog gledišta*, Beograd 1929; M. Deanović, »Les influences italiennes sur l'ancienne littérature yougoslave du littoral adriatique«, *Revue de littérature comparée* 1934, S. 1–23. In Kreta sind direkte Einflüsse aus dem Tasso-Epos in den Intermedien gegeben.

172 Dazu vor allem F. S. Perillo, *Le Sacre rappresentazioni Croate*, Bari 1975 (mit weiterer Literatur).

173 Puchner, *Μελέτηματα θεάτρων. Το Κρητικό θέατρο*, *op. cit.*, S. 487 f.

174 Die Aufführung des »Zenon«, der eine der bekanntesten Jesuitentragedien des 17. Jh.s zum Vorbild hat, 1683 in Zante hängt möglicherweise mit den Versuchen einer Kolleggründung zusammen (Puchner, »Ο »Ζήνων« και το πρότυπό του«, *op. cit.*, St. Alexiou / M. Aposkiti, *Ζήνων, κρητοεπαλλησιακή τραγωδία (17^{ου} αιώνα)*, Athen 1991, Einleitung).

175 Fr. Švelec, »Dubrovačka komedija XVII st.«, *Dani hrvatskog kazalista – uvod*, Split 1975, S. 95–110; Z. Bojović, *Barokni pesnik Petar Kanavelović*, Beograd 1980 usw.

176 M. Pantić, »Arhivske vesti o dubrovačkom pozorištu druge polovine XVII. veka«, *Zbornik radova Instituta za proučavanje književnost SAN* 7/2 (1952) S. 39–60; M. Rešetar, »Stari dubrovački teater«, *Narodna starina* 1 (Zagreb 1922) S. 97–106; Fr. Čale, *O književnim i kazališnim dobirima brovatsko-talijanskim*, Dubrovnik 1968.

177 M. Pantić, »Arhivske vesti o dubrovačkom pozorištu u doba Gundulića i Palmotića«, *Pitanja književnosti i jezika* 4 (Sarajevo 1958) S. 65–75, bes. S. 69 ff.

178 M. Demović, *Musik und Musiker in der Republik Dubrovnik (Ragusa) vom Anfang des XI. Jahrhunderts bis zur Mitte des XVII. Jahrhunderts*, Regensburg 1981 (Kölner Beiträge zur Musikforschung Bd. 114).

179 Z. B. A. Cronia, »Ascendenze della »Tirena« di Marino Darsa nella »Dubravka« di Giovanni Gondola«, *Ricerche Slavistiche* 9 (1961) S. 39–66.

180 W. Puchner, »Η πρόσληψη των δραματικών έργων του Κρητικού θεάτρου«, *Αντιγνώριτας τη θεατρική παράδοση*, Athen 1995, S. 178–196.

von Ragusa bis tief ins 18. Jh., wird dann allerdings bald von Binnenkroatien überschattet¹⁸¹.

Den dortigen Entwicklungen, der Tradition des jesuitischen Schul- und Ordentheaters in verschiedenen Städten seit dem Beginn des 17. Jh., den ganz ähnlichen Entwicklungen in Ljubljana¹⁸², wo auf moderner Kulissenbühne seit dem Beginn des 17. Jh.s lateinische Märtyrer- und Historiendramen aufgeführt werden¹⁸³ (1617 die Kapuziner ein großangelegtes Prozessionsspiel)¹⁸⁴, sowie den Entwicklungen in Ungarn¹⁸⁵, wo in verschiedenen Städten noch vor der Türkenherrschaft schon im 15. Jh. lateinische Mysterienspiele aufgeführt wurden¹⁸⁶, humanistische Dramen in ungarischer Sprache¹⁸⁷, ab der Mitte des 16. Jh.s bis 1699 dann nur in Ober- und Westungarn, entspricht im hellenophonem Bereich die religiöse Dramatik, die auf die Aktivität katholischer Orden (vor allem der Jesuiten) im Ägäisbereich im 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jh.s zurückzuführen ist¹⁸⁸. (Hier fehlen freilich die für den slowenischen, kroatischen und ungarischen Bereich so bezeichnenden deutschen Wandertruppen)¹⁸⁹. Dieses erst kürzlich entdeckte neue Kapitel der griechischen Theatergeschichte umfaßt ein Passionsspiel, ein David-Spiel¹⁹⁰, ein Märtyrerdrama um die Makkabäerkinder, die Drei Knaben im Feuerofen und den Blindgeborenen der Johannes-

181 Batašić, *Povijest*, *op. cit.*, S. 153 ff., 169 ff.

182 F. K. Kumbatovič, »Das Slowenische Theater als mitteleuropäisches Problem«, *Maske und Kothurn* 12 (1966) S. 228–235; ders., *Obris gledališke zgodovine pri Slovencih*, Novi svet. 1948; ders., »Die Barockkultur Mitteleuropas und die Ursprünge des slowenischen Theaters«, *Maske und Kothurn* 7 (1961) S. 248–273; H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Bd. 3, Salzburg 1967 (2. Aufl.) S. 609 ff.

183 Die Jesuiten sind ab 1597 in Ljubljana. Zum Spielplan Kumbatovič, *op. cit.* und Staska, *Jezujske šolske drame v Ljubljani*, Mladika 1935.

184 J. V. Valsavor, *Die Ehre des Herzogthums Crain*, Nürnberg 1689, Bd. III, S. 695.

185 Zur ungarischen Theatergeschichte vor allem G. Staud, *Magyar színháztörténeti bibliográfia*, 2 Bde. Budapest 1965–67; ders., *A magyar színház történeti forrásai*, 3 Bde. Budapest 1962–63.

186 T. Klaniczay, *A magyar irodalom története 1660-ig*. Budapest 1964; Kindermann, *op. cit.*, Bd. 2, S. 388 f.

187 G. & K. J. Hegedüs, *A magyar dráma útja*, Budapest 1964; T. Kardor, *A magyar színháték kezdetei*, Budapest 1960; T. Kardos / T. Dömötör, *Régi magyar drámaei emlékek*, I. Budapest 1960; M. Horányi, *Teatro italiano del settecento in Ungheria*, Budapest 1967; J. Fekete, *Anfänge des ungarischen Schauspiels*, Berlin 1973; L. Bernath, *Protestáns iskoladramák*, Budapest 1963 usw.

188 Vgl. wie oben.

189 Zu den deutschen Wandertruppen und deutschsprachigen Theatern im Bereich der k. u. k. Monarchie vgl. in Auswahl: G. Staud, »Bibliographie der deutschen Theater in Ungarn«, *Maske und Kothurn* 13 (1967) S. 21 f.; J. Pukánsky-Kádár, *Geschichte der deutschsprachigen Theater in Budapest von den Anfängen bis zum Brand des Theaters in der Wollgasse (1889)*, Wien 1972 (mit der gesamten ungarischen Bibliographie); P. v. Radics, *Die Entwicklung des Bühnenwesens in Laibach*, Laibach 1912; L. Duwan, »Die Beziehungen zwischen dem Laibacher und dem Wiener Vorstadttheater zwischen 1790 und 1848«, *Maske und Kothurn* 12 (1966) S. 220–227; B. Breyer, *Das deutsche Theater in Zagreb. 1780–1840*, Zagreb 1938; S. Batašić, »Gastspiele Wiener Ensembles in Zagreb«, *Maske und Kothurn* 10 (1964) S. 549–569. Weitere Bibliographie bei Puchner, *Historisches Drama*, *op. cit.*, S. 21 Anm. 96.

190 Herausgegeben von Th. Papadopoulos, *Αγνώστου Χίου ποιητή. «Δαβίδ»*, Athen 1978.

Perikope 9 aus Chios¹⁹¹, sowie ein Weihnachtsspiel und eine Märtyrertragödie um den Hl. Demetrios aus dem Bereich der Kykladen¹⁹². Mehrere Aufführungen lassen sich seit 1580 nachweisen, im Griechischen Kolleg in Rom, auf Chios, Naxos, Santorini¹⁹³, auch in Konstantinopel selbst, wo 1623 ein Stück über die Bekehrung des jungen Johannes Chrysostomos zur Aufführung kommt, in dem der kleine Sohn des französischen Botschafters De Césy die Hauptrolle in der Kirche des Hl. Benedikt in Galata spielt und die Botschafter der Großmächte anwesend sind¹⁹⁴; sogar der orthodoxe Patriarch Kyrillos Loukaris wollte der Aufführung, die sein persönlicher Feind mit Hilfe der Jesuiten organisierte, beiwohnen, doch der diplomatische Schachzug wurde durchschaut und die Anwesenheit des Patriarchen abgelehnt. Diese Spieltätigkeit, die im allgemeinen an die Jesuitenkollege gebunden ist, geht erst im 18. Jh. zurück und ist an das Ende der Karnevalszeit¹⁹⁵ und die Fronleichnamsprozession gebunden¹⁹⁶. Das letzte Blatt der Handschrift der »Demetrios«-Tragödie enthält auch die Nachricht, daß die Aufführung am 29. Dezember 1723 in Naxos stattgefunden habe und nennt auch die Namen der Spieler, die den lateinischen Archontenfamilien der Insel entstammen¹⁹⁷. Auf Chios breitet sich diese Spieltätigkeit auch auf die orthodoxe Seminare aus¹⁹⁸. Bemerkenswert ist, daß diese Dramaturgie zum Teil bewußt an die kretische klassizistische Dramaturgie anknüpft und an einigen Stellen ihre Texte ganz bewußt verwendet¹⁹⁹.

Auf diese Entwicklung folgt eine neuerliche geographische Diskontinuität, denn die chronologische Fortsetzung findet in den transdanubischen Fürstentümern in der »epoca fanariotilor« statt, an den Höfen und griechischen Akademien in Bukarest und Jassy²⁰⁰. Diese Entwicklungen, die sich vorerst in einer übersetzerischen Tätigkeit von Dramenwerken von Molière, Goldoni und Metastasio äußern, die als sittenbildende Lesedramen gedacht waren,

191 Zur Inhaltsbeschreibung W. Puchner, »Θρησκευτικό θέατρο στο Αιγαίο του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα«, *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, Athen 1992, S. 145–168, bes. S. 153–161.

192 *Ibid.*, S. 161–167.

193 Dazu ausführlich W. Puchner, »Griechisches Theater und katholische Mission in der Ägäis zur Zeit der Gegenreformation«, *Literatur in Bayern* 41 (Sept. 1995) S. 62–77.

194 W. Puchner, »Θεατρική παράσταση στην Κωνσταντινούπολη το 1623 με έργο για τον Άγιο Ιωάννη Χρυσόστομο«, *Θησαυρίσματα* 24 (1994) S. 235–262 (und erweitert im Band *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, Athen 1994, S. 197–240).

195 Vgl. M. Giustiniani, *La Scia Sacra del Rito Latino*, Avellino 1658, S. 186.

196 Vgl. G. Hofmann, *Vescovadi Cattolici nella Grecia. IV. Naxos*, Roma 1938, S. 78 (wiederabgedruckt bei W. Puchner, *Ελληνική Θεατρολογία*, Athen 1988, S. 311).

197 Dazu W. Puchner, »Η κληρονομιά του Κρητικού θεάτρου στη Νάξος (17^{ος}/πρώτο μισό του 18^{ου} αιώνα)«, *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, *op. cit.*, S. 248–255.

198 W. Puchner, »Ο Όμηρος στη χιώτικη θρησκευτική δραματουργία του 17^{ου} αιώνα«, *op. cit.*, S. 241–247.

199 M. I. Manousakas, »Πέντε άγνωστα στιχογραφήματα του ορθόδοξου θρησκευτικού θεάτρου από τη Χίο (17^{ου} αι.), ξαναφερμένα στο φως από αφανισμένο χειρόγραφο«, *Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών* 64 (1989) S. 316–334.

200 Dazu W. Puchner, »Hof-, Schul- und Nationaltheater der griechischen Aufklärung im Europäischen Südosten«, *Maske und Koturn* 21 (1975) S. 235–262 (mit der gesamten Literatur).

später auch unter politischen revolutionären Vorzeichen Voltaire und Alfieri, stehen unter den ideologischen Prämissen der Aufklärung²⁰¹. In den hellenophonen Gebieten sind es nicht so sehr die Josefinischen Reformen und die Herdersche »Sprachnation« als das Gedankengut der Französischen Revolution, das die Theaterentwicklungen nach 1800 bestimmt. Die Anfänge der griechischen und rumänischen Theatergeschichte des 19. Jh.s sind durchaus gemeinsam²⁰² und finden in der Person von Konstantinos Kyriakos-Aristias (1800–1880) einen gemeinsamen Faktor²⁰³. Auch andere Griechen sind für balkanische Nationaltheatergründungen entscheidend gewesen: Jovan Sterijah Popović (väterlicherseits Grieche), der »Lessing« Serbiens²⁰⁴, war für die ersten serbokroatischen Spielpläne ausschlaggebend und manche seiner Werke (wie der »Skanderbey«)²⁰⁵ gehören durchaus der Weltliteratur an²⁰⁶, während in Zagreb Demetrios Demeter (Δημητρίου) als führende Person der Illyrischen Bewegung für das kroatische Nationaltheater gearbeitet hat²⁰⁷. Diese panbalkanischen Verflechtungen sind für den Zeitraum der südosteuropäischen Aufklärung 1750–1850 durchaus charakteristisch²⁰⁸.

Diese phanariotischen Dramenübersetzungen zum bildenden Lesegegnuß werden von satirischer Originaldramatik aus dem Bereich des Patriarchats²⁰⁹ bzw. der Phanariotenschicht in Konstantinopel begleitet²¹⁰, die sich gegen Häresien, politische Gegenspieler, sittliche

201 Dazu vor allem A. Tambaki, *Ο Μολιέρος στη φαναριώτικη παιδεία*, Athen 1988, S. 11–32. und die verschiedenen Studien von D. Spathis im Sammelband *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*. Thessaloniki 1986. Vgl. auch den Sammelband von K. Th. Dimaras, *Ελληνικός Διαφωτισμός*, Athen 1983 (3. Aufl.).

202 Dazu in Auswahl: J. Sideris, *Το 1821 και το θέατρο, ήτοι πώς γεννήθηκε η νέα ελληνική σκηνή (1741–1821)*, Athen 1971; A. Camariano, »Le théâtre grec à Bucarest au début du XIXe siècle«, *Balkanica* 6 (1943) S. 381–416; B. Knös, *L'histoire de la littérature néo-grecque*, Göteborg/ Uppsala 1962, S. 655 ff.; G. Zoidis, »Το θέατρο της Φιλικής Εταιρείας«, J. Irmscher / M. Mineemi (eds.), *Über Beziehungen des Griechentums zum Ausland in neuerer Zeit*, Berlin 1968, S. 397–436.

203 Zur Biographie von Aristias mit der gesamten Literatur W. Puchner, »Τρεις Έλληνες θεατράνθρωποι στα Βαλκάνια του 19^{ου} αιώνα«, *Βαλκανική Θεατρολογία*, Athen 1994, S. 214–252.

204 Mit der gesamten Literatur Puchner, »Τρεις Έλληνες«, *op. cit.*

205 Dazu W. Puchner, »Ο Σκεντέρμπεης στην ευρωπαϊκή και βαλκανική δραματολογία«, *Βαλκανική Θεατρολογία, op. cit.*, S. 40–102. Vgl. Kapitel 5 des vorliegenden Bandes.

206 Vgl. die eindringliche Analyse in der Studie von A. Schmaus, »Skanderbeg in der serbischen Literatur«, *Studia Albanica Monacensia*, München 1969, S. 146–176.

207 Mit der einschlägigen Literatur Puchner, »Τρεις Έλληνες«, *op. cit.*

208 Vgl. Dichter- und Schriftstellerpersönlichkeiten wie Nikolaos Pikkolos und Gregorios Stavridis/Prličev, deren Werk in mehreren Balkansprachen verfaßt ist.

209 Dazu gehört der satirische Dialog »Το Αχούρι« 1692 (herausgegeben von É. Legrand, *Bibliothèque grecque vulgaire*, Bd. 2, Paris 1881) sowie die »Κωμωδία αληθών συμβάντων« (um 1750) gegen die Wiedertäufer (herausgegeben von E. Skouvaras, »Στηλιτευτικά κείμενα του ΙΗ' αιώνας«, *Byzantinisch-neugriechische Jahrbücher* 20, 1970, S. 181–194).

210 Der bedeutendste diese satirischen Theatertexte wurde kürzlich von D. Spathis herausgegeben: Γεώργιος Ν. Σούτσος, *Αλεξανδροβόδας ο ασυνείδητος*, Athen 1995.

Mißstände²¹¹, später auch gegen den Sprachkompromiß von Adamantios Korais²¹² und die bayrische Fremdherrschaft in Griechenland richten²¹³. Die Charakterkomödie im Stil von Molière und das Sittenstück im Geiste des späten Goldoni bekommen nach 1800 eine politisch revolutionäre Note²¹⁴, vor allem nach der Gründung der »Philike Hetairia« in Odessa 1814, wo in den folgenden Jahren und bis 1821 ein bedeutendes Laientheater entstanden ist²¹⁵, wo auch Originalstücke, wie die »Philoktet«-Bearbeitung von Nikolaos Pikkolos²¹⁶ zur Aufführung gekommen sind. Für diese dramatischen und theatralischen Umsetzungen des aufklärerischen Weltbildes im hellenophonem Bereich gibt es vergleichbare Formen in Slowenien, mit der Aufführung der »Zupanova Mička« 1789²¹⁷ und den Übersetzungen des »Slovensko Društvo« (1848–50)²¹⁸, den Schulaufführungen von Molière und Goldoni (auch Kotzebue und Iffland) in den Zagreber Schulen in den letzten Jahrzehnten des 18. Jh.s²¹⁹, der serbischen Goldoni-Übersetzung von E. Janković 1787²²⁰ und den ungarischen Übersetzungen von Laszlo Kelemen und Ferencz Kazinczy; die rumänischen, bulgarischen und türkischen Übersetzungen setzen erst später ein.

DRAMATISCHE ÜBERSETZUNGSTRADITIONEN UND THEATRALISCHE REZEPTIONSMECHANISMEN

In dieser Phase lassen sich fast gemeinbalkanische Rezeptionsvorgänge gewisser europäischer Dramenautoren nachweisen, die großräumige Einflußmechanismen indizieren und

211 C. Papacostea-Danielopolu, »La satire sociale-politique dans la littérature dramatique en langue grecque des Principautés (1774–1830)«, *Revue des Études Sud-Est Européennes* 15 (1977) S. 75–92.

212 Mit der Sprachsatire »Korakistika« 1813 beginnen meist die älteren Theatergeschichten Neugriechenlands (E. Ladogianni, *Αρχές του νεοελληνικού θεάτρου (βιβλιογραφία των έντυπων εκδόσεων 1637–1879)*, Athen 1996, Nr. 132). Dazu auch Th. Grammatas, »Δύο αντικοραϊκά κείμενα. Τα 'Κορακιστικά' του Ιακ. Ρίζου Νερούλου και το 'Όνειρο' του Αθ. Χριστόπουλου«, *Γλώσσα και ιδεολογία στο νεοελληνικό Διαφωτισμό*, Athen 1991, S. 41–59.

213 Vor allem die Komödien von M. Chourmouzi.

214 A. Tambaki, »Η ελληνική κωμωδία του 19^{ου} αιώνα και οι ευρωπαϊκές της επιδράσεις«, *Η νεοελληνική δραματολογία και οι δυτικές της επιδράσεις (18^{ος}–19^{ος} αι.)*, Athen 1993, S. 127–148.

215 Vgl. A. Tambaki, »Το ελληνικό θέατρο στην Οδησό (1814–1818)«, *op. cit.*, S. 39–50 (mit der gesamten älteren Literatur).

216 Ausgabe des Textes nun bei Spathis, *Ο Διαφωτισμός*, *op. cit.*, S. 173–198.

217 Bei der »Bürgermeisterstochter« handelt es sich um eine Bearbeitung von J. Richters »Die Feldmühle«; die Vorstellung gilt konventionell als Beginn des neueren slowenischen Theaters (Kindermann, *op. cit.*, Bd. 5, S. 656; P. v. Radics, »Aelteste Geschichte des Laibacher Theaters«, *Blätter aus Krain* 1863, S. 70 ff., 1865, S. 66 ff.).

218 Insgesamt wurden acht slowenische Stücke aufgeführt (J. Sive, *Opera v Stanovskom gledališču v Ljubljana od leta 1790 do 1881*, Ljubljana 1971; A. Trstenjak, *Zgodovina slovenskoga gledališča*, Ljubljana 1896).

219 In der Bearbeitung von Tito Brezovački (1757–1805) (M. Nikolić, *Le Théâtre en Yougoslavie*, Belgrad 1955, S. 13 ff.; O. Wojat, »Kajkavska drama i razvitak hrvatskog kazališta«, *Rad JAZU* 326 (1962) S. 175–184).

220 »I mercantini« 1787. Vgl. P. Herrity, »Emmanuil Janković: Serbian Dramatist and Scientist of the Eighteenth Century«, *The Slavonic and East European Review* 58 (1980) S. 321–344.

den Blickwinkel der isolierten Erforschung der einzelnen Nationalliteraturen übersteigen²²¹. Die Rezeptionswege verlaufen freilich nicht nur über die Theateraufführung, sondern folgen auch eigenen Lesetraditionen; dies gilt z. B. für die griechische Molière-Rezeption im geistigen Klima der aufgeklärten Phanarioten im 18. Jh., während in Ragusa zur gleichen Zeit Molière-Adaptationen auf dem Theater gespielt werden. Auch die Goldoni-Rezeption im 18. Jh. in den Ländern außerhalb des Strahlungsradius des Burgtheaters und seines Spielplanes (Türkei, Griechenland, das Phanariotische Rumänien und Serbien)²²² verläuft zuerst über Leseausgaben, während in den österreich-ungarischen Kronländern die aufklärerische Trivialdramatik mit Iffland, Kotzebue, Weiße usw. die Stelle Goldonis einnehmen²²³. Ähnlich verläuft die Metastasio-Rezeption: während die Librettos des meistgespielten Autors des 18. Jh.s von Wien aus ihren Siegeszug durch die ganze Welt angetreten haben (vor allem in Italien)²²⁴, sind es zuerst Leseausgaben, die in der griechischen Diaspora und den rumänischen Fürstentümern zirkulieren; nur in Ragusa wird er schon im 18. Jh. aufgeführt²²⁵, im Herrschaftsbereich der Hohen Pforte erst mit den Dilettantenvorstellungen in Bukarest und Jassy kurz vor dem Ausbruch der griechischen Revolution²²⁶. Die Ausgabe der Übersetzung von »L'Olimpiade« von Rigas in Wien 1797 war noch nicht für eine theatralische Aufführung gedacht²²⁷. Schneller finden Alfieri und Voltaire den Weg auf die Bühne, allerdings nicht im Bereich des Doppeladlers (aufgrund der Zensurbestimmungen), sondern in den aufstandsbereiten Gebieten des Halbmonds am Balkan. Bulgarien und die Türkei erreicht, aufgrund ihres späten Eintritts in die Theatergeschichte, diese Problematik nicht mehr. Universell ist die Shakespeare-Rezeption auf der Balkanhalbinsel: zu Beginn verläuft sie noch über die aufklärerischen deutschen Shakespeare-Bearbeitungen bzw. den Burgtheater-Spielplan²²⁸, später folgt sie den Linien des Shakespeare-Kults der deutschen

221 W. Puchner, »Europäische Einflüsse auf die griechische Dramatik des 19. Jahrhunderts. Im südosteuropäischen Kontext«, G. Hering (ed.), *Dimensionen der griechischen Literatur und Geschichte. FS Pavlos Tzermias*, Frankfurt/M. etc. 1993, S. 53–82.

222 Zur Goldoni-Rezeption im allgemeinen N. Mangini, »Lineamenti per una storia della fortuna del teatro Goldoniano nel Mondo«, *Maske und Kothurn* 10 (1964) S. 408–421.

223 Viele dieser Übersetzungen sind allerdings gerade in Wien herausgegeben, so z. B. die griechischen Kotzebue-Übersetzungen von Konstantinos Kokkinakis, Wien 1801 (vgl. Ladogianni, *op. cit.*, Nr. 221–224). Vgl. auch Kapitel 10 des vorliegenden Bandes.

224 Dazu K. Hortschansky, »Die Wiener Dramen Metastasios in Italien«, M. T. Muraro (ed.), *Venezia e il melodramma nel settecento*, Firenze 1978, S. 407–423.

225 N. Batusić, *Povijest Hrvatskoga Kazališta*, Zagreb 1978, S. 165.

226 In Jassy »Temistocle« 1817, in Bukarest dasselbe Stück 1819 und 1821. Die Übersetzung anonym Wien 1796 (Ladogianni, *op. cit.*, Nr. 211).

227 Zu den Übersetzungsmotivationen W. Puchner, »Ο Πήγας και το θέατρο«, *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*. Athen 1984, S. 109–119, 194–201.

228 Symptomatisch dafür ist die erste griechische Shakespeare-Übersetzung (deren Text heute verschollen ist) durch Georgios Sakellarios, die der »Romeo und Julia«-Bearbeitung von Weiße (mit gutem Ende) folgt (G. Veloudis, *Germanograecia. Deutsche Einflüsse auf die neugriechische Literatur 1750–1944*, Amsterdam 1983,

Romantik. Der romantisch-realistische Grillparzer wird auf den Provinzbühnen der k. u. k. Monarchie gespielt, erlebt allerdings eine späte Blüte auch in Bulgarien und vor allem in Griechenland, aber auch in der Türkei²²⁹. Ferdinand Raimunds Einfluß reicht nur bis Ungarn²³⁰; durchschlagend ist allerdings der Erfolg Schillers auch in den Ländern der Turkokratie²³¹ (mit dem etwa Goethes Beliebtheit nicht mithalten kann)²³², ebenso wie der Victor Hugos. Ab der Jahrhundertmitte nimmt im Ostteil der Balkanhalbinsel (in Rumänien zum Teil schon früher) der Einfluß der leichten französischen Komödie, des Boulevards und Vaudevilles, aber auch des Problemstücks zu; es sind Spielplanfüller, vor allem in Griechenland und der Türkei, die die Stellung der gesellschaftskritischen Komödie im Repertoire einnehmen und die »nationalistische« Funktion des Theaters noch hinauszögern²³³. Bei den Südslawen (mit Ausnahme der Bulgaren, aber ganz ähnlich bei den Russen)²³⁴ hatte diese Funktion ein halbes Jahrhundert früher Kotzebue erfüllt²³⁵. Kotzebue ist bis 1850 der meistgespielte Autor der deutschen Bühnen in Europa, und sein Einfluß erstreckt sich über die gesamte Balkanhalbinsel bis nach Griechenland²³⁶. Seine schauspielerisch und inszenatorisch oft einfachen und anspruchslosen Stücke sind vor allem für die dilettantischen Anfangsphasen der einzelnen Nationaltheater, etwa bei den Serben, Kroaten und Slowe-

S. 116; W. Puchner, »Der Einfluß Österreichs auf die neugriechische Literatur«, *Greek Letters* 5 (Athen 1990) S. 35–62, bes. S. 38).

229 In Bulgarien durch Dr. Krastjo Krastev (1866–1919), der sich 1896 mit »Des Meeres und der Liebe Wellen« auseinandersetzt (»Literarisch-philosophische Studien«, Plovdiv 1898, S. 3–36, 71–87); zu Übersetzungen und anderen Beziehungen B. Deliwanova, »Grillparzer in Bulgarien«, in: H. Kindermann (ed.), *Das Grillparzer-Bild des 20. Jahrhunderts*, Wien 1972, S. 297–310. Zu den griechischen Grillparzeraufführungen am »Königlichen Theater« in Athen zu Beginn des 20. Jh.s Veloudis, *Germanograecia, op. cit.*, S. 350 ff. und *pass.* sowie W. Puchner, *Ο Παλαμίδης και το θέατρο*. Athen 1995, S. 86–88, 155, 700, 738, 763f.

230 G. Staud, »Ferdinand Raimund in Ungarn«, *Maske und Kothurn* 14 (1986) S. 271–286.

231 Schiller wird hier als romantischer Nationalist aufgefaßt. Zu Schillers Einfluß in Rußland vgl. W. Stehenski, »Friedrich Schiller auf der russischen Bühne«, *Maske und Kothurn* 5 (1959) S. 253–257; D. P. Peterson, *Schiller in Rußland 1795–1805*, New York [1934].

232 Goethes »Sturm und Drang«-Zeit ist kaum rezipiert worden.

233 Zu den türkischen »adaptations« vgl. O. Spies, »Die moderne türkische Literatur«, *Handbuch der Orientalistik*, 1. Abt. Bd. V: *Altaistik*, 1. Abschnitt: *Turkologie*, Leiden / Köln 1963, S. 336–382, bes. S. 376 ff. Zu den griechischen Adaptationen fehlt vorerst noch eine systematische Erforschung (vgl. Chr. Stamatopoulou-Vasilakou, *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη το 19ο αιώνα*, Bd. 1. Athen 1994, S. 163 ff.).

234 Zur russischen Kotzebue-Rezeption vgl. die Monographie von G. Giesemann, *Kotzebue in Rußland (Materialien zu einer Wirkungsgeschichte)*, Frankfurt/M. 1971 (mit weiterführender Literatur).

235 Dazu M. Čurčin, »Kotzebue im Serbokroatischen«, *Archiv für slavische Philologie* 30 (1909) S. 422–444; G. Giesemann, *Zur Entwicklung des slovenischen Nationaltheaters. Versuch einer Darstellung typologischer Erscheinungen am Beispiel der Rezeption Kotzebues*, München 1975 (Geschichte, Kultur und Geisteswelt der Slowenen, Bd. 13).

236 Im Zeitraum von 1790–1860 sind am Wiener Burgtheater an 3650 Abenden Kotzebue-Stücke gespielt worden (A. v. Kotzebue, *Schauspiele*. Herausgegeben und kommentiert von J. Mathes, Einführung B. von Wiese, Frankfurt/Main 1972, S. 13). Zum Kotzebue-Einfluß in Griechenland Veloudis, *Germanograecia, op. cit.*, S. 109 ff. und *pass.* (vgl. Index S. 738).

nen, als Einschulungs-Repertoire unentbehrlich²³⁷. Diese Funktion haben die unzähligen technisch gut gebauten Kotzebue-Stücke, neben ihren Rühr-Effekten und den moralisch beschwichtigenden Aussagen, auch bei anderen europäischen Völkern gespielt²³⁸. Selbst im thessalischen Bergdorf Ambelakia zur Zeit der Türkenherrschaft ist für das Jahr 1803 eine Laienaufführung von »Menschenhaß und Reue« nachgewiesen²³⁹, und noch im 20. Jh., da Kotzebue längst als Trivialdramatiker in Grund und Boden verdammt worden ist, kommt es in Griechenland noch zu einer Übersetzung eines seiner Stücke²⁴⁰. Für die Südslawen, speziell die Bulgaren, aber auch die Serbokroaten, ist in der zweiten Hälfte des 19. Jh.s die russische Dramatik ausschlaggebend geworden: Gogol, Ostrowski, Tschechow u.a.²⁴¹, für die Slowenen und Kroaten auch die tschechische und polnische Dramatik²⁴² sowie für die Serben die ungarische²⁴³.

Die Rezeptionsvorgänge verlaufen auch nicht immer über die Übersetzung in die Nationalsprache, sondern erfolgen auch auf dem Weg der Originalsprache durch Aufführungen von Wandertruppen und ausländischen Ensembles. Hier ist vor allem das deutschsprachige Theater in Österreich-Ungarn zu berücksichtigen, aber auch die französischen Truppen in den transdanubischen Fürstentümern und in Konstantinopel sowie die italienischen Operntruppen vom dalmatinischen Küstenstreifen bis an den Bosphorus, vor allem nach 1840, aber stellenweise auch schon früher²⁴⁴, die die Städte des gesamten Balkangebiets, aber auch den mittleren Osten, mit ihren Vorstellungen Jahr für Jahr überziehen. Die Reichweite der deutschen Wandertruppen geht nicht über die südöstliche Militärgrenze hinaus (in Ausnahmefällen hat sie bis Bukarest geführt)²⁴⁵, die der französischen Ensembles und der italienischen

237 Vgl. Giesemann, *Zur Entwicklung*, *op. cit.*, S. 71–103 und W. Puchner, »O Pietro Metastasio και ο August von Kotzebue στο θέατρο της Νοτιοανατολικής Ευρώπης«, In: *Βαλκανική Θεατρολογία*, Athen 1994, S. 311–319.

238 Zu den Kotzebue-Übertragungen in alle europäischen Sprachen vgl. K. Goedeke, *Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung*, Bd. V, Abt. 2, Dresden 1893 (2. Aufl.) S. 270–285 und Bd. XV (1966) S. 151–278 (mit der einschlägigen Literatur).

239 Dies ist die erste Theaterrückführung auf griechischem Boden vor dem Befreiungskampf von 1821. Zur Literatur vgl. oben.

240 »Der Wildfang« 1942 (Sideris, *Ιστορία*, *op. cit.*, S. 130). Die Kontinuität ist auch im 19. Jh. gegeben: »Die Uniform des Feldmarschalls Wellington« wird 1890 in Patras gegeben, 1891 in Athen (Sideris, *op. cit.*, S. 98). Eine weitere Übersetzung stammt aus dem Jahre 1878 (Ladogianni, *op. cit.*, Nr. 806).

241 Vor allem Ostrowskis sozialkritische Komödien und Gogols »Revisor«. Damit wird z. T. die Funktion der originalen gesellschaftskritischen Komödie erfüllt.

242 Das tschechische und das polnische Nationaltheater besitzen gegenüber dem südslawischen zu diesem Zeitpunkt einen bedeutenden Entwicklungsvorsprung.

243 I. Póth, »Gergely Csikys Dramen auf den serbischen Bühnen«, *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae* 9 (1963) S. 283–309.

244 Z. B. auf den Ionischen Inseln schon im 18. Jh. (vgl. Pl. Mavromoustakos, »Το ιταλικό μελόδραμα στο Θέατρο Σαν Τζάκομο της Κέρκυρας (1733–1798)«, *Parabasis* 1 (Athen 1995) S. 147–191).

245 So z. B. die Wiener Truppe Gerger, die Rallou Karatza (Caragea) 1817 als Vorbild für ihre Dilettantenspieler ins Land holte (vgl. oben).

Operntruppen geht bis tief in das Osmanische Reich²⁴⁶. Aus dem Osten kommen die armenischen Truppen, die für die türkische Theatergeschichte des 19. Jh.s in Konstantinopel eine so wichtige Rolle spielen, aber auch Vorstellungen in Bulgarien und Rumänien gegeben haben²⁴⁷. Im selben Raum, vor allem aber in Konstantinopel in der zweiten Hälfte des 19. Jh.s, spielen die griechischen Dilettantentruppen und ab 1865 die professionellen Ensembles eine wesentliche Rolle; sie bereisen auch den Vorderen Osten, geben Vorstellungen in Alexandria und Kairo, in Smyrna, aber auch in Odessa²⁴⁸. Dieses relativ dichte Netz fremdsprachiger Vorstellungen führt zu einem direkten Kennenlernen fremder Repertoirestücke (zusammen mit der theatralischen Verwirklichung) und gibt wesentliche Impulse für die Übersetzungsbemühungen, auf die sich die ersten Spielpläne der keimenden Nationaltheaterbewegungen stützen müssen.

Die Anfangsschwierigkeiten der Theatertruppen in Regionen ohne einschlägige Tradition liegen in der Ausbildung der Schauspieler (Frauenrollen)²⁴⁹, der Beschaffung und Ausstattung geeigneter Räumlichkeiten, der Finanzierung der Aufführung, aber vor allem auch in der Erstellung eines nationalsprachigen Repertoires, im Falle daß die Originalstücke, die die Ideologie und Funktion einer Nationalbühne repräsentieren sollen, nicht vorhanden sind oder nicht ausreichen. Dann wird ein vorläufiges Gebrauchsrepertoire benötigt: diese Funktion haben ab 1800 die deutschen Trivialdramatiker der Aufklärung gespielt (allen voran Kotzebue), später die romantische Schicksalstragödie und das historische Ritterstück im großen Einzugsgebiet des Burgtheaters (Slowenien, Kroatien, Serbien und Ungarn), während es in Rumänien ab 1930/40 und in Griechenland ab 1850, in der Türkei noch später, die französischen Tagesdramatiker sind, die als Repertoirestützen die noch magere Originaldramatik ergänzen. Dabei wird die ausländische Trivialdramatik mit einer einheimischen Note versehen: es kommt zu Adaptationen in Namensgebung, Redewendungen, Ausdrucksfärbung, auch Dialektgebrauch, Verlegung des Handlungsortes usw. Solche Serbisierungsbemühungen z. B. sind schon für die erste Goldoni-Übersetzung nachgewiesen²⁵⁰, für die Rezeption

246 Zu Organisationsformen und europäischer Breitenwirkung dieser französischen Truppen in der ersten Hälfte des 19. Jh.s vgl. die monumentale Monographie von I. H. Rădulescu, *Le théâtre français dans les pays roumains (1826-1852)*, Paris 1965.

247 Damit folgen sie den Wanderrouten der armenischen Schausteller und Puppenspieler, die ebenfalls schon im letzten Viertel des 18. Jh.s am phanariotischen Hof in Bukarest anzutreffen waren (W. Puchner, *Οι βαλκανικές διαστάσεις του Καραγκιόζη*, Athen 1985, S. 19 ff., 76 ff.).

248 Die Tournee-Tätigkeit der einzelnen Truppen ist noch unzulänglich erforscht. Vgl. vorläufig Stamatopoulou-Vasilakou, *op. cit.*, S. 227 ff.

249 Dazu zwei Beispiele: 1) bei den griechischen Dilettantenaufführungen in Bukarest war es Konstantinos Kyriakos-Arístias, der sich auf die Darstellung weiblicher Rollen spezialisiert hatte, bis auch Frauen im Ensemble auftraten; 2) in der Türkei waren es noch gegen Ende des 19. Jh.s zuerst Armenierinnen und Griechinnen, die die Frauenrollen spielten: erst 1923 überredete der Regisseur Ertugrul einen türkischen Schauspieler, seine Frau auf der Bühne auftreten zu lassen (mit Details M. Özgü, »Türkei«, H. Kindermann (ed.), *Theatergeschichte Europas*, Bd. 10, Salzburg 1974, S. 521-573, bes. S. 566 f.).

250 Janković verteidigt in einem Prolog zur »Mercatanti«-Übersetzung 1787 die Komödie in serbischer Sprache

Kotzebues bei den Südslawen geradezu symptomatisch²⁵¹, Gräzisierung sind bei der griechischen Molière-Übersetzung von 1816 durch Oikonomos im Vorwort sogar programmatisch festgehalten²⁵², und in der Türkei entsteht in den letzten Jahrzehnten des 19. und den ersten des 20. Jh.s sogar eine eigene Gattung, die »adaptasyon« genannt wird und vor allem französische Komödienvorwürfe auf die Bühne der armenisch-türkischen Truppen bringt²⁵³. Diese Anpassungsversuche und Eingriffe in die dramatischen Vorlagen bieten ein vielfältiges Erscheinungsbild: sie reichen von bloßen Namensänderungen bis zur totalen Handlungsumgestaltung mit lokalen Anspielungen und Schlüsselszenen, die das Werk bereits der Originaldramatik annähern und die gewählte Vorlage zum bloßen Impuls werden lassen²⁵⁴. Solche Fälle sind vor allem auch aus der Renaissance- und Barockdramatik in Südosteuropa geläufig, wobei die italienischen Vorlagen trotz ihrer Teilübersetzung dramaturgisch oft völlig umgestaltet und neubearbeitet sind²⁵⁵. Philologische Probleme ergeben sich vielfach auch durch die völlige Titeländerung, die das Vorbild nicht mehr erkennen läßt; das weite Feld der Trivialdramatik, mit der großen Anzahl und vielfachen Ähnlichkeit der Stücke, erschwert häufig das Auffinden der benützten Vorlage²⁵⁶.

Der Stand der dramatischen Rezeptionsforschung in den einzelnen Ländern ist sehr unterschiedlich und kann hier im einzelnen nicht nachgezeichnet werden²⁵⁷; doch seien einige Ergebnisse festgehalten: Die Rezeption Molières und Goldonis erfolgt im Sinne der Aufklärung als charakterbessernde Sittenkomödie und hat didaktischen Charakter; die klassizistischen Rokoko-Libretti von Metastasio erfüllen eine ähnliche Funktion wie die französischen Klassizisten Racine und Corneille: sie sind Vorbilder der Dramaturgie, für die

und hebt ihre Natürlichkeit hervor, sowie ihre Notwendigkeit, da seine Landsleute keine fremden Sprachen verstünden (P. Herrity, »Emanuil Janković, Serbian Dramatist and Scientist of the Eighteenth Century«, *The Slavonic and East European Review* 58, 1980, S. 321–344).

251 Giesemann, *Zur Entwicklung*, *op. cit.*, Čurčin, »Kotzebue im Serbokroatischen«, *op. cit.*

252 Vgl. die Ausgabe von K. Skalioras, Athen 1970. Hier wird sogar zum Teil Dialekt bewußt verwendet. Oikonomos betont in seinem gelehrten Vorwort »An die Griechen«: »...Das Theater muß notwendigerweise national sein, vor allem in der Komödie« (S. 25).

253 Eine Liste solcher Bearbeitungen bei M. And, *History of Theater and Popular Entertainment in Turkey*, Ankara 1963/64, S. 86 ff.

254 Ausführlich bei Giesemann, *Zur Entwicklung*, *op. cit.*, S. 71–103.

255 Zur kretischen Dramatik etwa vgl. die Übersicht bei W. Puchner, »Kretisches Theater« zwischen Renaissance und Barock (ca. 1590–1669). Forschungsbericht und Forschungsfragen«, *Maske und Kothurn* 28 (1980) S. 85–120. Dies gilt vor allem für die Tragödie.

256 Dafür gibt es eine Reihe von griechischen und türkischen Beispielen. Aber auch die Serben Vujčić und Popović geben Kotzebue-Bearbeitungen für Originalstücke aus (M. Čurčin, »Konst. Popović als Kotzebue-Übersetzer«, *Srpski Književni Glasnik* XVII, 1907, S. 101 ff., 187 ff., 281 ff., 363 ff.).

257 Vgl. die umfassenden Literaturangaben bei W. Puchner, »Europäische Einflüsse auf die griechische Dramatik des 19. Jahrhunderts. Im südosteuropäischen Kontext«, G. Hering (ed.), *Dimensionen griechischer Literatur und Geschichte. Festschrift für Pavlos Tzermias zum 65. Geburtstag*, Frankfurt/M. etc. 1993 (Studien zur Geschichte Südosteuropas, Bd. 10), S. 53–82, bes. S. 74 ff. und ders., *Historisches Drama und gesellschaftskritische Komödie in den Ländern Südosteuropas im 19. Jahrhundert*. Frankfurt/M. etc., 1994, S. 68 ff.

Griechen auch Quellen der Rückbesinnung auf die Alte Herrlichkeit²⁵⁸. In jedem Fall hat der außergewöhnliche Erfolg dieser Werke bei der Rezeption eine Rolle gespielt. Ähnliches gilt für Kotzebue, dessen Komödie und Rührstücke im Sinne der aufklärerischen Didaktik freilich nicht immer sittenverbessernd waren, oft sogar wertambivalent²⁵⁹; doch geht es um leicht spielbare und adaptierbare Stücke, die auch ein ungeschultes Laienensemble meistern kann und die durch ihre routinierte Affektdramaturgie beim Publikum relativ leicht die gewünschten Emotionen (Lachen, Rührung, Mitleid) hervorrufen. Gleich mehrere Nationaldramaturgien sind durch die Schule des umstrittenen Trivialdramatikers gegangen, und er hat viel tiefere Spuren hinterlassen als der Weimarer Geheimrat, der während seiner langjährigen Theaterleitung ebenfalls gezwungen war, den verachteten Rivalen mehrfach auf die Bühne zu bringen²⁶⁰. Als weit erfolgreicher erweist sich Schiller, der zusammen mit Alfieri und Victor Hugo vor allem die nationalromantische Dramatik inspiriert hat, während Grillparzers Historiendramen für eine nationale »Verwertung« weniger geeignet schienen²⁶¹. Unumstritten ist die Vorrangstellung Shakespeares bei allen Völkern Südosteuropas, wobei die Rezeption noch mit den deutschen aufklärerischen Bearbeitungen einsetzt und dann im romantischen Shakespeare-Kult ihren Höhepunkt findet²⁶². Überraschend beschränkt ist die Antike-Rezeption, die im wesentlichen erst mit der Moderne einsetzt²⁶³. Überall verbreitet sind auch die Bearbeitungen deutscher und französischer Trivialdramatiker²⁶⁴. Gegen Jahrhundertende macht sich bei den südslawischen Völkern eine gewisse Präferenz von slawischen Autoren bemerkbar²⁶⁵.

Mit dem Einbruch der Moderne (Naturalismus, Symbolismus, Impressionismus, Neoromantik, Expressionismus, Futurismus usw.) werden die Rezeptionsdynamiken durch die

258 Z. B. der Olympische Gedanke in der Übersetzung von »L'Olimpiade« durch Rigas (W. Puchner, »Ο Πήγας και το θέατρο«, in: *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*, *op. cit.*, S. 109–119).

259 Zur abschätzigen Wertung des »kulinarischen« Theaters schon K. Goedeke, *Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung*, Bd. V, Abt. 2, Dresden 1894 (2. Aufl.), S. 272.

260 Am Weimarer Hoftheater 1791–1817 entfallen von 4809 Vorstellungen 667 auf seine Werke (13,87%), unter 600 Stücken ist Kotzebue 87mal vertreten (14,5%) (C. A. H. Burkhardt, *Das Repertoire des Weimarischen Theaters unter Goethes Leitung*, Hamburg 1891, S. XXXVf.).

261 Gegenüber Schiller gibt es für Grillparzer bei vielen Balkanvölkern eine gewisse zögernde und verzögerte Rezeption. Ursache dafür dürfte wohl das Fehlen einer eigentlichen Nationalideologie in seinen Historienstücken sein.

262 Dabei spielt der Burgtheaterspielplan in den Ländern der Österreichisch-Ungarischen Monarchie eine gewisse Übermittlungsrolle.

263 Hier dürften weniger die Burgtheateraufführungen als die spektakulären Reinhardt-Inszenierungen den Impuls gegeben haben. Vgl. zur Auslandswirkung von M. Reinhardt: E. Fuhrich-Leisler, *Max Reinhardt in Europa und Amerika*, Salzburg 1976; H. Jacobi, *Max Reinhardt in Europa*, Salzburg 1963; Speziell für Rumänien M. Andreescu, »Max Reinhardts Bühnenkunst: Ihre Resonanz im rumänischen Theater«, *Maske und Kothurn* 19 (1973) S. 189–201. Zur Antike-Rezeption auf dem südosteuropäischen Theater existieren keine umfassenderen Untersuchungen. Vgl. M. Majestić, »Antička drama na zagrebačkim pozornicama«, *Rad JAZU* 326 (1962) S. 519–533.

264 Interessant ist der sehr beschränkte Einfluß des englischen Theaters, mit der Ausnahme Shakespeares, der jedoch über die deutsche Vermittlung im südosteuropäischen Raum wirkt.

265 Es handelt sich um die Auswirkungen der panslawischen Idee auf dem Theater.

besseren Kommunikationsmittel und die neue Internationalität komplexer und persönlichkeitszentrierter. Die Wellen der einzelnen -Ismen führen zu vielfältigen Überlagerungen und Stilschichtungen, die in einem übergreifenden Zusammenhang nicht mehr dargestellt werden können. Auch beginnt die Gültigkeit des Nachahmungsmodells, der Übertragung vom Innovationszentrum zur kulturellen Peripherie²⁶⁶ nach 1910 zu verblasen, da die künstlerischen Innovationszentren nun selbst äußerst mobil werden und von kurzer Dauer sind.

DIE DRAMATIK

Die Dynamik der Theatergeschichte des 19. Jh.s in den einzelnen Ländern entzieht sich zu einem großen Teil dem typologischen Vergleich, der sich auf die Dramatik zu konzentrieren hat, und kann in ihrer Komplexität hier nur pauschal gestreift werden²⁶⁷. Die Theatertätigkeit in Ungarn bleibt noch dezentralisiert, bis sich in Budapest das ungarische Nationaltheater etabliert, Slowenien als Kronland der Habsburger Monarchie bleibt noch lange im Bann des Burgtheaterspielplans und der Wiener Zensur, in Kroatien wird Zagreb zum Zentrum der Illyrischen Bewegung, die auch auf dem Theater ihren Niederschlag findet, während der dalmatinische Küstenstreifen an Bedeutung einbüßt. In Serbien hält sich Novi Sad noch lange als zweites Kulturzentrum, in dem auch ein Nationaltheater gegründet wird. Die rumänische Theatergeschichte löst sich nur langsam von der griechischen (neben Jassy und Bukarest werden auch die siebenbürgischen Städte wichtig für die Theatergeschichte), das bulgarische Theater setzt etwa ab der Mitte des 19. Jh.s (zuerst als Emigrantentheater in Rumänien) in Philippopol (Plovdiv) und Sofia ein²⁶⁸, das griechische Theater gewinnt in Athen nur sehr langsam ein neues Theaterzentrum, während die Jonischen Inseln und die Diasporastädte weiterhin wichtige Aktionsträger sind (vor allem Konstantinopel bis 1922)²⁶⁹, in der Türkei sind es in der zweiten Jahrhunderthälfte armenische, griechische, französische und italienische Truppen (Laienspieler und Professionalisten), die das Theaterleben am Bo-

266 Wobei Dauer, Kanal und Modifikationen, Integrationsgrad in bodenständige Traditionen für die Untersuchung von Interesse sind. Vgl. eine solche Modelluntersuchung an der griechischen Theatergeschichte bei W. Puchner, «Μίμηση και παράδοση στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου. Η κοινωνική λειτουργικότητα του 'ξένου προτύπου'», *Ελληνική Θεατρολογία*, Athen 1988, S. 329–379.

267 Eine gedrängte Zusammenstellung der Theatergeschichte Südosteuropas bis ins 20. Jh. bei W. Puchner, *Historisches Drama und gesellschaftskritische Komödie in den Ländern Südosteuropas im 19. Jahrhundert. Vom Theater des Nationalismus zum Nationaltheater*, Frankfurt/M. etc. 1993, S. 23–64.

268 Zur Geschichte des bulgarischen Theaters vgl. in Auswahl: J. Schaulov, *Das Theater in Bulgarien*, Sofia [1964]; K. Deržavin, *Bulgarskij teatr*, Moskva/Leningrad 1950; I. Popov, *Minaloto na bulgarskija teatr. Spomeni i dokumenti*, Bd. 1–5, Sofia 1939–60; K. Popova, *Das bulgarische Theater*, Sofia [1970]; P. Athanassowa, *Die Entwicklung des bulgarischen Theaters bis zum Weltkrieg*, Diss. Wien 1947; St. Karakostov, *Bulgarskijat teatr*; Sofia 1972; A. B. Despotowa, «Bulgarien», in: H. Kindermann (ed.), *Theatergeschichte Europas*, Bd. 10, Salzburg 1974, S. 284–304; W. Köppe, Nachwort in: *Bulgarische Dramen*, Berlin 1974, S. 483–501.

269 Stamatopoulou-Vasilakou, *op. cit.*

sporus tragen²⁷⁰ – wesentliche Entwicklungen von den Türken selbst beginnen erst nach der jungtürkischen Revolution. Hier ist es, wie in vielen anderen Regionen, die Dramatik, die den Entwicklungen vorangeht.

Dem historischen Drama fällt in Rahmen der nationalen Dramaturgie die Aufgabe zu, den Nachweis der nationalen Existenz in einer möglichst weit zurückliegenden Vergangenheit zu führen, wobei das nationalistische Gedankengut der Wiedergeburtphase ins »Mittelalter« (bei Südslawen und Ungarn), in die römische (Rumänien) oder griechische Antike (bei den Neugriechen) zurückprojiziert wird. Die eigentliche Handlungsführung weist dabei große Variabilität auf (vom politischen Tyrannenmorddrama bis zur sentimental Liebesintriqe), ist von Zeitgeschmack und literarischen Konventionen abhängig, und gehört ganz verschiedenen dramaturgischen Stilschichten an (vom aufklärerischen Familiendrama über das romantische Ritterstück und die Schicksalstragödie zum realistischen Dorfstück oder zum operettenhaften Landidyll mit *couleur locale*, oder zum naturalistischen Schock- und Elendsstück), die von den Gegebenheiten der lokalen Theater- und Literaturgeschichte abhängig sind, von der politischen Geschichte, dem jeweiligen Repertoirekontext und seinen Vorbildern, vom spezifischen Zeitpunkt, aber auch von der ästhetischen Profilierung der einzelnen Autorenpersönlichkeit. Trotz der phänomenologisch und stilistisch bunten Vielfalt bleibt die Funktion der nationalhistorischen Dramatik im wesentlichen konstant: Erweckung und Kultivierung des nationalen Selbstbewußtseins, das die Unterschiede zu den anderen Völkern hervorhebt und das Eigenständige unterstreicht, das geltende oder entstehende Wir-Bilder und Fremdbilder in der (fernen) Vergangenheit wiedererstehen läßt und dem Zuschauer zur Identifikation anbietet. Das daraus resultierende Bewußtsein der Kontinuität durch die Jahrhunderte untermauert die Staatsideologie der jungen bzw. werdenden Nation. Das historische Drama in der Nationalsprache ist also ein Akt der *raison d'état*, und das politische Sendungsbewußtsein der Autoren bzw. auch der Schauspieler und übrigen Träger der Nationalbühne, die solche historisch-nationale Aufführungen unter großem Publikumszulauf und intensiven emotionellen Reaktionen während und nach der Vorstellung organisieren, ist aus vielen Quellen der Zeit abzulesen.

Dafür lassen sich viele Beispiele anführen: während die »Veronika Deseniška« in Slowenien noch ein relativ untypischer Fall ist²⁷¹, hat die illyrische Bewegung in Zagreb mit der »Teuta« von Dimitrija Demeter (1844) ein typisch nationalhistorisches Schlüsselstück geschaffen²⁷²; für die Serben hat Jovan Sterija Popović gleich mehrere nationalhistorische

270 Zur türkischen Theatergeschichte vgl. A. Borcaklı / G. Koçer, *Cumburiyet Dönemi Türkiye Bibliyografisi*, Ankara 1973; R. A. Sevensil, *Türk Tiyatrosu Tarihi I-IV*, Istanbul 1959–62; M. Özgü, »Türkei«, in: Kindermann, *op. cit.*, Bd. 10, S. 521–573; Chr. – U. Spuler, *Das türkische Drama der Gegenwart*, Leiden 1968. Weitere Spezialliteratur bei Puchner, *Historisches Drama*, *op. cit.*, S. 58 ff. (in den Fußnoten).

271 Zu den Bearbeitungen des Stoffes der Veronika von Desenitz (1422) M. Jevnikar, »Veronika di Desenice« nella letteratura slovena, Trieste 1965; F. Jesenovec, »Jurčičeva u Tomičeva Veronika Deseništa«, *Celjski Sbornik* 1969/70, S. 199–212.

272 A. Barac, *Geschichte der jugoslawischen Literaturen von den Anfängen bis zur Gegenwart* (unter Mitwirkung von

Stücke geschrieben, die freilich auch die Geschichte anderer balkanischer Völker behandeln und in ihrer allgemein menschlichen Problematik den eigentlichen Rahmen des nationalhistorischen Dramas bereits überschreiten²⁷³, während Djura Jakšić und Laza Kostić eher in diesen Rahmen passen²⁷⁴; differenzierter ist die Situation bei den Ungarn, wo dem »Bánk bán« von József Katona das Prädikat des ersten und bedeutendsten ungarischen Nationaldramas zukommt²⁷⁵ (charakteristisch für die differierende Situation in Ungarn ist »Die Tragödie des Menschen« von Imre Madách, die für die balkanischen Verhältnisse des 19. Jh.s eher untypisch ist)²⁷⁶; in Rumänien sind es Vasile Alecsandri und Bogdan Petriceicu Hașideu, die sich um das Nationaldrama bemühen²⁷⁷, in Bulgarien Dobri Vojnikov und Ivan Vazov, aber auch Petko Todorov²⁷⁸; in Griechenland erhält die altgriechische

Miodrag Vukić, aus dem Serbokroatischen übertragen, bearbeitet und herausgegeben von Rolf-Dieter Kluge, Wiesbaden 1977, S. 127 ff.

- 273 Zu Popović existiert eine umfangreiche Literatur. Vgl. die Bibliographie von L. Subotin, »Bibliografija o Jovanu St. Popoviću«, *Jovan Sterija Popović*, Beograd, SANU 1974, S. 641–671. Vgl. auch die Studiensammlung: »Jovan Sterija Popović 1806. 1856. 1981«, *Zbornik Matice Srpske za književnost i jezik XXIX/2* (Beograd 1981) S. 173–447. Zu seinem geistigen Werdegang auch M. Tokin, *Jovan Sterija Popović*, Beograd 1956. Zur Biographie auch E. Klier, *Jovan Sterija Popović. 1806–1856*, Wrschatz 1934. Vgl. auch den Ausstellungskatalog *Jovan Sterija Popović, 1806–1856–1956*, Novi Sad 1956 und die grundlegenden Arbeiten von St. Novaković, »Jovan Sterija Popović«, *Glas SAN* 4 (1907) S. 1–121, Sl. Marković, *Jovan Sterija Popović*, Novi Sad 1968 sowie die Sammelbände *Knjiga v Steriji*, Beograd 1956 und *Jovan Sterija Popović*, Beograd 1965.
- 274 Zu Djura Jakšić (1832–1878) vgl. J. Popović, *Djura Jakšić i njegovo doba*, Beograd 1949; R. Konstantinović, *Djura Jakšić*, Beograd 1950 und M. Popović, *Djura Jakšić*, Beograd 1961. Zu Laza Kostić ((1841–1910) Barac, *op. cit.*, S. 142 ff. Zur Aufführungsgeschichte seiner Dramen R. Jovanović, »Dela Laze Kostića na Beogradskoj pozornici«, *Književnost* 16 (1961) 32, S. 81–89. Vgl. auch R. Lauer, »Zum Problem der Wortspiele bei Laza Kostić«, *Die Welt der Slaven* 137 (1961) 387, S. 93–113.
- 275 I. Kont, *Geschichte der ungarischen Literatur*, Leipzig 1906, S. 149, 153 ff.; L. Czizany, *The Oxford History of Hungarian Literature*, Oxford 1984, S. 145 ff.; C. Kiadó, *A History of Hungarian Literature*, Budapest 1982, S. 174 ff. Zur Bühnenlaufbahn des Werkes D. Keresztury, »Josef Katonas Schicksal auf der ungarischen Bühne«, *Maske und Kothurn* 12 (1966) S. 157–160.
- 276 »Az ember tragédiája« 1861, 1883 uraufgeführt. Zu Madách vgl. I. Sötér, »Imre Madách (1823–1864)«, *Acta litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae* 1 (1957) S. 27–85. Zur Bedeutung seines Stückes vgl. G. Voinovich, *Madách und »Die Tragödie des Menschen«*. Budapest / Leipzig 1935; I. Sötér, »Madách et les courants de l'époque«, *ibid.*, 7 (1965) S. 5–18. Zur Bühnenlaufbahn des Stückes A. Németh, *Az ember tragédiája a színpadon*, Budapest 1933 und A. Faj, »Madáchs »Tragödie des Menschen« in Ungarn seit 1945«, *Ural-altaische Jahrbücher* 34 (1962) S. 268–276.
- 277 Der erste mit »Cetea Neamfului« (1857), der zweite mit »Răzvan și Vidra« (1867). Vgl. M. Dietrich, *Das moderne Drama*, Stuttgart 1963, S. 440 f.
- 278 Zu den sechs romantischen Tragödien von Dobri P. Vojnikov (1833–1878) vgl. P. Dinekov, *Vüzzroždenski pisatelji*, Sofija 1964, S. 209–224; G. Konstantinov, *Nova búlgarska literatura*, Sofija 1947, S. 295–313; B. Penev, *Istorija na novata búlgarska literatura*, Bd. 4, Sofija 1936, S. 792–832. Zu Vazovs historischen Dramen vgl. J. Vuzkov, »Vazovata istoričesko drama. Metod i stil«, *Teatír* 1960/2, S. 34–44; M. Caneva, »Za novootkritike piesi na Ivan Vazov«, *Izsledvanija v fest na akad. M. Arnaudov*, Sofija 1970, S. 213–234. Zu den »Pürvite« von Petko Todorov (1879–1916), aufgeführt am Sofioter Nationaltheater 1907 vgl. L. Georgiev, *Petko J. Todorov. Monografija*, Sofija 1963; ders., »Ezik i stil na Petko J. Todorov«, *Ezik i literatura* 20 (1965) S. 382–403.

Thematik patriotische Funktion²⁷⁹ (später auch die byzantinische), aber auch der Themenkreis um die Kampfführer der Revolution von 1821 bringt eine Fülle von Historienstücken hervor²⁸⁰, die hier gar nicht alle genannt werden können²⁸¹ und die von den dramatischen Wettbewerben und Preisausschreiben zur Kultivierung des schriftsprachigen Nationaldramas als Ausdruck der herrschenden Staatsideologie gefördert werden²⁸²; in der Türkei endlich kann das Stück »Heimat oder Silistria« (1873) von Namik Kemal den Titel des ersten patriotischen Dramas beanspruchen²⁸³ (die eigentliche Nationaldramatik entwickelt sich erst in der Regierungszeit Ata Türks). Im Überblick ist stilistische Vielfalt und konstante Funktion zu konstatieren. Sonderentwicklungen sind in Ungarn und der Türkei festzuhalten, in Griechenland umfaßt die patriotische Thematik auch die Antike, während sie sich sonst auf »Mittelalter« und Türkenkämpfe konzentriert. Die Stoffe knüpfen meist an historische Herrscherpersönlichkeiten an, gehen in der Konstruktion der Handlung aber von den geschichtlichen Fakten abweichende Wege; nicht die durch Quellenstudien erhärtete historische Faktizität steht im Vordergrund (Legende und Mythos werden als Quellen nicht verschmäht), sondern die prägnante Aussage, die edlen Leidenschaften, die geballten Konflikte, die tragische Fallhöhe der Protagonisten, die »Haupt- und Staatsaktion« der großen Geschichte auf der Bühne, die dem Publikum die glorreiche, manchmal auch finstere Vergangenheit präsentiert. An ihrem »Schau-Spiel« entzünden sich die Emotionen der nationalen Begeisterung und verfestigt sich das Bewußtsein der Zusammengehörigkeit; die historische Dramatik der Nationaltheater hat gruppenstabilisierende Wirkung. Vielfach ist die »Geschichte« bloß Dekor; die Handlungsführung folgt den Schablonen der Zeit, bzw. dem klassizistischen Drama französischer und italienischer Provenienz, in Ländern mit weiter zurückreichender Theatertradition auch dem barocken Geschichtsdrama. Als prestigebeladene Präsentationsstücke, die den nationalen Mythos kultivieren, kommt der Sprachführung besondere Bedeutung zu: in vielen Ländern ist der Sprachzustand noch labil und die bleibende Literatursprache Gegenstand von Auseinandersetzungen. Die Zeitbezogenheit der patriotischen Dramatik des 19. Jh.s besteht nicht nur in ihrer Thematik, sondern vielfach auch in der Sprachhaltung; Griechenland ist dafür ein extremes Beispiel: kein Werk aus der reinsprachigen Geschichtsdramatik des 19. Jh.s ist auf einer

279 Beginnend mit dem »Achilleus« (Wien 1805) von Athanasios Christopoulos (1772–1848). Vgl. G. Valetas, *Αθή Χριστόπουλος, Άπαντα*, Athen 1969, S. 35 ff.

280 Beginnend mit dem »Nikíratos« (Nauplion 1826) von Evanthia Kairi (1799–1866) (Ladogianni, *op. cit.*, Nr. 160).

281 Vgl. die Bibliographie von Ladogianni, *op. cit.*

282 Vgl. Pan. Moullas, *Les concours poétiques de l'université d'Athènes 1851–1877*. Athènes 1989 und K. Petrakou, *Οι θεατρικοί διαγωνισμοί*, Athen 1999.

283 »Vatan Yâhut Silistire«, aufgef. 1873. Deutsche Übersetzung: Kemal Bey, *Heimat oder Silistria*, Schauspiel in vier Acten. Aus dem Türkischen übersetzt und herausgegeben von L. Pekotsch, Wien 1897. Dazu Horn, *op. cit.*, S. 30 ff., Spies, *op. cit.*, S. 377.

Bühne des 20. Jh.s je gespielt worden²⁸⁴. Die Stillegierungen bei einzelnen Autoren und Stücken sind jeweils konventions- und landesgebunden und vom Gang der jeweiligen Nationalliteratur, bzw. dem spezifischen Dramenmodell abhängig (prosaische Dialogführung in der aufklärerischen Trivialdramatik und im bürgerlichen Familiendrama, hohe Rhetorik in der klassizistischen Dramaturgie, offene Formen in der Romantik, symmetrisches Dramenmodell von Gustav Freytag usw.)²⁸⁵. Nahezu konstant bleibt nur die gesellschaftliche und politische Funktion dieser Dramatik, die ihr Ziel erst in der Aufführung am »Nationaltheater« erreicht: patriotischer Geschichtsunterricht, Heimatkunde der Vergangenheit, deren Glanz auf die Gegenwart herüberstrahlt und dem Heute Würde und Sinn verleiht; Leitfaden zur tieferen Selbsterkenntnis der Nation.

Die Notwendigkeit der Funktion der Sinngebung und des gruppenpsychologischen Zusammenhalts erlangt ihre Einsichtigkeit erst vor den chaotischen innenpolitischen Zuständen und der bitteren Ernüchterung hochgeschraubter Idealerwartungen durch die Gegenwart. Damit setzt sich die gesellschaftskritische Komödie auseinander. War das historisch-patriotische Drama ein Gang durch den Mythos der Nation, so ist die satirische Komödie ein Ausflug in ihre rezente Wirklichkeit: hier wird nicht Staatsideologie untermauert, sondern Kritik geübt, Mißstände aufgezeigt, Abhilfe gefordert. Wie erwähnt garantiert die Ähnlichkeit der innenpolitischen Zustände in vielen Balkanländern gleich nach der Phase der Wiedergeburt vielfach eine gewisse Übertragbarkeit der anprangernden Komödiensituationen von einem Land ins andere: von Griechenland nach Bulgarien und Rumänien, von Serbien nach Kroatien usw., im 20. Jh. mit Caragiale und Nušić noch viel weiter. Ausgangspunkt ist meist die Sitten- und Charakterkomödie von Molière und Goldoni in ihrer aufklärerischen Auslegung, vielfach auch die deutsche Trivialdramatik von Iffland, Kotzebue, Schröder u.a. In die Technik der Situationskomödie werden die einzelnen Typenfiguren hineingestellt, die die soziale Realität verkörpern: der aufgeblasene Kleinbürger mit seiner hochnäsigen Frau, die windigen Aufsteiger und Karrieremacher der politischen Szene, eine Gesellschaft im Umbruch zwischen agrarer Patriarchalität und dem noch unverdauten bürgerlichen Status mit moralischer Orientierungslosigkeit und z. T. groteskem Mißverstehen der neuen Lebensordnung. Die Komik des abweichenden Verhaltens gibt die einzelnen Bühnenfiguren der Lächerlichkeit preis, dem Richtspruch und der Kritik; sie bezieht ihre korrektive Funktion aus den moralischen Wertvorstellungen der Wiedergeburtzeit, die nicht immer in Wirklichkeit umgesetzt sind: dies ist der »patriotische« Beitrag der gesellschaftskritischen Komödie. Beispiele in den verschiedenen Nationalliteraturen gibt es viele: Adelskritik wird schon in den slowenischen Komödie von Anton Linhart hörbar (1789

284 Die Ausnahmen sind wenige. Spyros Evangelatos z. B. hat 1963 und 1968 die »Maria Doxapatri« (1858) von D. Vernardakis in volkssprachiger Übersetzung auf die Bühne gebracht.

285 Zu den ästhetischen Modellen in der Dramaturgie des 19. Jh. von der Romantik zum Realismus vgl. M. Dietrich, *Europäische Dramaturgie im 19. Jahrhundert*, Graz / Köln 1961.

und 1790)²⁸⁶, der Mißbrauch des Patriotismus durch das Großbürgertum findet seinen Ausdruck aber erst in »Um das Wohl der Nation« von Ivan Cankar (1901)²⁸⁷; um aufklärerischen Bauernspott geht es noch in der kroatischen Komödie »Matthias, der Zauberlehrling« (1804) von Titus Brezovački²⁸⁸, Kleinbürgerkritik wird bei Janko Vurković hörbar²⁸⁹; die erste serbische Komödie um den geizigen griechischen Kleinkaufmann »Kir Janja« (»Der Geizhals«, 1837) von Jovan Sterija Popović (der damit seinen eigenen Vater beschrieben haben soll) wird heute noch aufgeführt²⁹⁰, seine übrigen Komödien parodieren die neureiche Bürgersfrau, Ehesituationen, den Scheinpatriotismus seiner Landsleute bei den Revolution von 1848, allgemein das am Ausland orientierte »Bildungs-« Bürgertum²⁹¹; im Übergang zur Dorfthematik befinden sich die Komödien von Milovan Glišić²⁹², unerschöpflich ist jedoch das gesellschaftskritische Repertoire des Universalschriftstellers Bronislav Nušić, dessen komödiantischer Moralspiegel thematisch bis in die Zwischenkriegszeit reicht²⁹³; an der deutschen Trivialdramatik geschult sind die ungarischen Komödien von Karoly Kisfaludy mit den Typen der ländlichen Feudalgesellschaft, politisch wird die Gesellschaftskritik erst mit Ignac Nágy und seinen »Komitatswahlen« (1843), die den Wahlbetrug zum Thema haben, und Liberalitätsforderungen, die sich noch in einer ganzen Reihe von ungarischen Komödien wiederfinden; hier ist der Übergang zur Landidylle fließend wie auch zur komischen

286 »Zupanova mička« 1789, Zum Vorbild vgl. A. Gspan, »L. Zupanova Mička in Richtereva »Die Feldmühle«, Slovenski jezik 4 (1940) S. 84–97; ders., Einleitung in: Anton T. Linhart, *Zbrano delo 1*, Ljubljana 1958, S. 460–473. Auch A. Slodnjak, *Slovenska slovestvo*, Ljubljana 1968, S. 77 f. Die zweite Komödie von Linhart, »Ta veseli dan ali Matiček se ženi« (1790) steht eine Bearbeitung von Beaumarchais »Der tolle Tag oder Figaros Hochzeit« (1785) dar. J. Veyrenc, »Une adaptation slovene du »Mariage de Figaro« de Beaumarchais, le »Matiček se ženi« de T. Linhart«, *Annales de Faculté des Lettres d'Aix* 36 (1962) S. 117–141.

287 »Za narodov blagor« (1901, aufgef. Prag 1905 und Ljubljana 1906). Vgl. J. Groo-Kozak, *Šezdesna tvorčaste dramatična Ivana Cankara*, Warszawa 1968; J. Kos, »Idejna in oblikovna tipologija Cankarjeve dramatike«, *Jeziški slovestvo* 1969/1, S. 10–16; R. Sajko, *H. Ibsen in prve drame I. Cankarj*, Ljubljana 1966, S. 31–44.

288 »Matijas Grabancijaš Dijak« (1804 aufgef.). Zur Figur des fahrenden Negromanten, Bettelstudenten und Wetterzauberers vgl. L. Kretzenbacher, *Teufelsbündner und Faustgestalten im Abendlande*, Klagenfurt 1968, Kap. 10–13.

289 Barac, *op. cit.*, S. 148 f.

290 »Tvrđica« 1837, in der zweiten Ausgabe »Kir Janja«. In Auswahl: D. Živaljević, »Kir Janja na konstruktivnoj pozornici«, *Život i rad* 4 (1931) Bd. 7, H. 44, S. 623–639; G. Petrović, »Sterija i njegov »Kir Janja«, *Srpska scena* 1943/15, S. 446–460, 1943/16, S. 469–472; J. Popović, »Tvrđica« Jovana Sterije Popovića«, *Izbor*, Novi Sad, S. 235 ff.

291 Zur Sprachcharakterisierung verwendet Popović auch deutsche und französische Brocken, wie er auch den griechischen Kaufmann ein paar griechische Ausdrücke einflechten läßt.

292 P. Popović, »Srpska drama u XIX veku«, *Srpski književni glasnik C* (1902) S. 934–938; V. Gligorić, *Srpski realisti*, Beograd 1968, S. 86–112.

293 Zu Nušić existiert umfangreiche Sekundärliteratur. Die Gesamtwerke in 25 Bänden Beograd 1966. Vgl. Barac, *op. cit.*, S. 228 ff.; A. Chvatov, *Bronislav Nušić, 1864–1938*, Moskva/Leningrad 1964; M. Boković, *Bronislav Nušić*, Beograd 1964; L. P. Lichačeva (ed.), *Biobibliografski ukazatel*, Moskva 1965; B. Ničev, *Bronislav Nušić (Monografija)*, Sofija 1962 u. a. Zur Bühnenlaufbahn seiner Komödie J. Kulundžić, »Savremeno scensko tumačenje Nušića«, *Letopis Matica srpske* 140 (1964) S. 1–28.

Gebrauchsdramatik (z. B. eines Istvan Toldy)²⁹⁴; völlig vereinzelt steht das märchenhafte Gedankenstück »Csongór és Tünde« von Mihaly Vörösmarty da (1831, aufgeführt 1879)²⁹⁵. In Rumänien knüpft sich die Gattung vor allem an die Namen von Vasile Alecsandri²⁹⁶ und Ion Luca Caragiale²⁹⁷, ersterer der französischen Sittenkomödie verpflichtet²⁹⁸, zweiterer mit seinen dämonischen und grotesken Karikaturen bereits Ionesco und das absurde Theater vorwegnehmend²⁹⁹; auch die bulgarische politische Komödie ist den Karrieremachern, Kleinbürgern, Schwindlern und Parteigängern gewidmet³⁰⁰, besonders mit Stefan Kostov³⁰¹. In Griechenland gedeiht sie vor allem zur Zeit der Bayernherrschaft (1833–1862)³⁰², auf den Jonischen Inseln gewinnt sie aggressiv-politische Züge unter dem britischen Protektorat; der Sprachfrage widmet sich Dimitrios Vyzantios mit seiner »Babylonia« (1836)³⁰³, als unumstrittener Hauptvertreter der politischen Sittenkomödie gilt heute Michael Chourmouzis³⁰⁴, der noch als griechischer Parlamentsabgeordneter nach Konstantinopel »auswandert«³⁰⁵. Von einer eigentlichen gesellschaftskritischen Komödie kann man in der Türkei des 19. Jh.s kaum sprechen: »Die Dichterheirat« (1859) von Ibrahim Sinasi wendet sich gegen die arrangierte Heirat³⁰⁶. Zusammenfassend läßt sich festhalten, daß die thematischen Gemeinsamkeiten vorherrschen: Schwachstellen der politischen Systeme (»Fremdherrschaft«, Korruption), aber auch Nachäffungssucht ausländischer Moden, das ehrsüchtige und verblödete Kleinbürgertum im politischen Größenwahn, der unverdaute Übergang vom Bauern zum Bürger, was zu

294 Kont, *op. cit.*, S. 149 ff., 151 f., 166, 216 f.

295 *Oxford History, op. cit.*, S. 130 ff. Deutsche Übersetzung von H. Gärtner, Straßburg 1904 und J. Mohacsí Jenő, Leipzig / Budapest 1943.

296 Er hat im Zeitraum von 1845–60 an die zehn Komödien verfaßt, die in Technik und Aufbau der französischen Tradition verpflichtet sind. Vgl. G. Alexici, *Geschichte der rumänischen Literatur*, Leipzig 1906, S. 110–113; G. C. Nicolescu, *Viața lui Vasile Alecsandri*, București 1962; E. Rădulescu-Pogoneanu, *Viața lui Basile Alecsandri*, Craiova 1954; M. Ruffini, *Vasile Alecsandri*, Brescia 1949 usw. Zu seinen Komödien vgl. auch N. Iorga, *La société roumaine du XIXe siècle dans le théâtre roumain*, Paris 1926.

297 Zu Caragiale in Auswahl: I. Roman, *Caragiale*, București 1964; D. S. Murarasu, *Viața lui Ion Luca Caragiale*, București 1940; A. Colombo, *Vita e opere di Ion Luca Caragiale*, Roma 1934; G. Bertoni, *La lingua di un umorista romeno*, Firenze 1930; H. P. Petrescu, *Caragiales Leben und Werk*, Diss. Leipzig 1911; S. Cazimir, *Caragiale, universul comic*, București 1967; S. Ciolescu, *Ion Luca Caragiale*, București 1967.

298 Ch. Drouhet, *Vasile Alecsandri și scriitorii francezi*, București 1924.

299 S. Minea, *Das Drama des Alltags bei Caragiale und Ionesco*, Diss. Wien 1977. Ionesco hat seinem Landsmann in seinen »Notes et contre-notes« (Paris 1965) ein ganzes Kapitel gewidmet (S. 117–120).

300 Ivan Vazov »Vestnikarin liž« (1900), »Službogonci« (1903), Anton Strašimirov »Svekürva« (1907).

301 Stefan L. Kostov (1879–1939): »Golemanov« (1928), »Vrašalec« (1928), »Skalkaci« (1931). Vgl. Dietrich, *op. cit.*, S. 434.

302 Vgl. M. Valsas, *To νεοελληνικό θέατρο από το 1453 έως το 1900*, Athen 1995, S. 311 ff., 324 ff., 353 ff.

303 Die Komödie ist allein achtmal im 19. Jh. aufgelegt worden (Ladogianni, *op. cit.*, Nr. 367).

304 Die umfassendste Monographie von T. Lignadis, *Ο Χουρμούζης*. Athen 1986 (mit der älteren Literatur).

305 Letzthin vgl. auch M. M. Papagiannou, *Ο Μιχαήλ Χουρμούζης και η νεοελληνική κωμωδία (1801–1882)*, Athen 1991.

306 Deutsche Übersetzung von H. Vambéry, *Sittenbilder aus dem Morgenlande*, Berlin 1876, S. 37 ff.

einem gefährlichen Wertvakuum führt, von dem auch der lauthals propagierte Patriotismus nicht verschont bleibt. In Bezug auf die dramaturgische Technik geht es meist um aufklärerische Sitten- und Charakterkomödie, später das Intrigenstück, aber auch um Kleinformen und offene Strukturen (wie die »Dialoge« von Chourmouzis und die »Momente« von Caragiale). Es geht meist um die Komik des abweichenden Verhaltens von der Norm der patriotischen Ideale der Wiedergeburtzeit, um die lächerlichmachende Differenz zwischen Sein und Sollen, zwischen moralischem Anspruch und tatsächlichem Handeln. Die Handlungsführung folgt vielfach der konventionellen Situationskomik, bei den Dialogformen eröffnen sich jedoch bei manchen Autoren neue Dimensionen, indem die Kommunikationsstörungen der Bühnenpersonen (Mißverständnisse, Verhören, absichtliches Verhören, Aneinander-Vorbei-Reden usw.)³⁰⁷ auf die Spitze getrieben werden und bis zur modernen Sprachreduktion (als Ausdruck der Rumpfexistenz des Sprachträgers) führen können.

Doch bevor der Übergang zur Moderne kurz skizziert sei, wo die Entwicklungen wieder auseinanderdriften, gilt es noch einen homogenen Themenbereich der südosteuropäischen Dramatik darzustellen, der dem Landleben und der Dorfwelt gewidmet ist. Das Interesse an der Provinz erwacht im Zeitalter des Realismus unter den Vorzeichen eines generellen ethnologischen Interesses an den Lebensformen der Agrarbevölkerung, während die Romantik Volkslieder und Märchen sammelte als Denkmäler der Kollektivschöpfungen der Nationalliteratur. Beide Optiken verschmelzen in der Nationalideologie, in der die bürgerliche Urbanität mit Nostalgie auf ihre eigene Vergangenheit blickt; der »locus amoenus« des verlorenen Paradieses der Nation wird freilich ideologisch vermarktet und folkloristisch idealisiert: die autochthonen Dorftypen mit betonter Dialektfärbung vor möglichst originalem Lokalkolorit werden zu Exponenten einer idealisierten Nationalkultur, wo die intakte Wertwelt der geschlossenen Dorfgruppe der unverbindlichen Wertrelativität des Bürgerdaseins in den Städten entgegeng gehalten wird. Das Unverwechselbare der Nation wird in den Einzelheiten der Lokaltraditionen gesucht, die Echtheit der Details wird zum Garanten der kulturellen Eigenständigkeit; Dialekt, Volksmusik, Tracht, Tanz, Brauchleben und Architektur werden vom Theater gleichermaßen herangezogen. Im Übergang von Romantik zu Realismus können Folklorismus und Sozialkritik, komisches und tragisches Genre durchaus Hand in Hand gehen: der Verlust der sozialkritischen Komponente kann zu operettenhaftem Tingel-Tangel führen, das historische Drama kann umgekehrt zum ländlichen Konflikt drama werden. Vielfach werden Balladenstoffe und Volksüberlieferungen dramatisiert. Im Vergleich mit der politischen Komödie geht es um eine Art Realitätsflucht in eine »noch heile« Welt, gleichzeitig trägt die Gattung aber zum Aufbau des nationalen Mythos bei, indem das Wir-Bild in allen Details prägnant nachgezeichnet wird, obgleich es sich um ein nostalgisches und folklorisiertes Idealbild handelt. Funktionell stehen diese Folklore-Stücke dem nationalhistorischen Schauspiel als ideologischer Akt der *raison d'état* eigentlich näher als der sozialkritischen Komödie. Doch im Übergang zum Naturalismus

307 Dazu N. Lauinger, *Untersuchungen über die Kontaktstörungen in der romanischen Komödie (Kontakt und Wirklichkeit als Bauelemente des Dramas)*, Baden-Baden 1964.

kann der *locus amoenus* des malerischen Dorfidylls auch zerstört werden und als *locus terribilis* der Verelendung der Landbevölkerung einer analytischen Kritik der ruralen Lebensbedingungen unterworfen werden.

Diese Themenschicht der folkloristischen Provinzdramatik ist bei den südosteuropäischen Nationalliteraturen von verschiedener Stärke und Bedeutung: im ruralen Industrienmilieu spielt das slowenische Sozialdrama »König in Betanova« (1904) von Ivan Cankar³⁰⁸, während der Kroat Milen Ogrizović Heimatstoffe und Volksdichtung dramatisiert³⁰⁹; in der Zwischenkriegszeit ergibt sich auch der Übergang zur Blut- und Bodendramatik. Den Verfall der patriarchalischen Gesellschaftsordnung beschreibt der Serbe Bronislav Stanković in seinen Stücken³¹⁰. In Ungarn entsteht in den 40er Jahren des 19. Jh.s eine ganze Dramengattung melodramatischer und operettenhafter Volksstücke aus dem Provinzleben (»népszínmű«)³¹¹, eine vaudevillartige Gattung mit vielen Lied- und Gesangseinlagen, deutlich vom Wiener Volksstück beeinflusst, als dessen Hauptautor Ede Szigligeti gilt³¹²; den Übergang zur Operette findet das Genre mit József Szigeti nach 1875, wo auch der Übergang zum naturalistischen Konfliktstück zu verzeichnen ist³¹³. In Rumänien ist die Gattung mit der Dorftragödie »Năpasta« (1890) von Caragiale vertreten³¹⁴, in Bulgarien mit dem Heimatstück »Majstori« (1927) von Račo Stojanov³¹⁵. In Griechenland entsteht neben der sittenschildernden Provinznovelle (»Ethographismus«) nach 1880 auch eine eigene Theatergattung, das »komidyllion«, das zwar im ländlichen Milieu spielt, aber Gesangseinlagen mit europäischen Erfolgsmelodien der Zeit aufweist (»Das Glück der Maroula« 1891, von Dimitris Koromilas) sowie das melodramatische *pendant* dazu, »dramatikon idyllion« zur selben Zeit (»Der Liebhaber der Schäferin«, 1891, ebenfalls von Koromilas); der provinzialistische Rahmen der seichten Heimatstücke wird erst durch das Symboldrama »Trisevgeni« von Kostis Palamas (1903) überwunden, das zwar im ländlichen Rahmen spielt, aber die realistische Zustandschilderung bereits sprengt³¹⁶. Einen Sonderfall stellen die Balladenbearbeitungen dar: so wurde die berühmte serbische Ballade der »Hasanaginica«, der Frauen des Hasan Aga, die schon

308 »Kralj na Betanojvi« (1904).

309 Barac, *op. cit.*, S. 242.

310 »Tašana« (1901) und »Koštana« (1902). Vgl. D. M. Janković, »Kostana« B. Stankovića«, *Srpske književnost glasnik* 4 (1902) S. 313–317.

311 Kont, *op. cit.*, S. 162 f., *Oxford History, op. cit.*, S. 154 ff. Zur Gattung speziell A. Gombos, *A magyar népszínmű története*, Mesökövesd 1933.

312 B. Ósvath, *Szigligeti Ede*, Budapest 1959. Vgl. auch Kiadó, *op. cit.*, S. 268 f.

313 Kiadó, *op. cit.*, S. 269., 305 ff., 316.

314 Deutsche Übersetzung von G. Maurer, Berlin 1954 und anonym, Bukarest 1962. Vertonung von S. Dragoi, aufgeführt in Cluj 1927.

315 Deutsche Übersetzung in W. Köppe (ed.), *Bulgarische Dramen*, Berlin 1972, S. 95–142. Inhaltsangabe ausführlich bei Dietrich, *op. cit.*, S. 435 f.

316 Nur zum »komidyllion« liegen systematische Studien vor: Th. Hatzipantazis, *To Κομειδύλλιο*, Athen 1981; M. M. Papagioannou, *To Κομειδύλλιο*, Athen 1983 und St. Dromazos, *To Κομειδύλλιο*, Athen 1980. Zur »Trisevgeni« und ihrer Rezeption vgl. jetzt W. Puchner, *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, Athen 1995.

Goethe übersetzt hatte³¹⁷, seit dem Beginn des 20. Jh.s nicht weniger als sechsmal dramatisiert³¹⁸; solche Dramatisierungen sind auch in Rumänien und Griechenland nachgewiesen: der panbalkanische Balladenstoff der Bauopfersage («Die Brücke von Arta», «Meister Manole»)³¹⁹ wurde in Griechenland mindestens viermal dramatisiert³²⁰, in Bulgarien einmal³²¹ und in Rumänien nach den neuesten Ergebnissen insgesamt 25 mal (bis in die jüngste Gegenwart)³²². Die Deutungsmöglichkeiten der markanten Bauopfersage der Einmauerung der Ehefrau des Ersten Meisters in den Brückenpfeiler reicht von der folkloristischen Erzählfreude über das nietzscheische Übermenschentum und den Gewissenskonflikt um die Schuldfrage bis zum expressionistischen mythisch-mystischen Opferritual³²³.

DER EINBRUCH DER MODERNE

Das Geflecht von -Ismen, das als Reaktion auf den Naturalismus im letzten Jahrzehnt des 19. Jh.s und später noch in vielen Ländern Europas in allen Kunstrichtungen entsteht, ist auch für das Theater wegweisend geworden, vor allem als Naturalismus, Impressionismus, Symbolismus, Neuromantik, Expressionismus usw.³²⁴ und wurde auch in Südosteuropa, lückenhaft und zeitlich verschoben, oder in verschiedenen untypischen und innovatorischen Legierungen rezipiert. In Griechenland z. B. gibt es kaum forcierten Naturalismus in der Dramatik, nur mit großer Phasenverschiebung, während in den Tendenz- und Thesenstücken der Jahrhundertwende der Realismus vorherrscht; wohl erfährt der Symbolismus eine breite Rezeption, aber kaum der Expressionismus³²⁵. Die Gründe für solche spezifische Rezeptionsmechanismen sind vielfältig und nicht leicht zu ergründen³²⁶. Auch Thema-

317 Zur deutschen Rezeption L. Kretzenbacher, «Die deutsche Rezeption der Hasanaginica», *Rad 21. Kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije, Čapljina 1974*. Sarajevo 1976, S. 341–348.

318 Vgl. Z. Ilić, «Narona balada 'Hasanaginica' u dramskom stvaralaštvu», *ibid.*, S. 373–386.

319 Vgl. dazu die umfassende Monographie von G. A. Megas, *Die Ballade von der Arta-Brücke. Eine vergleichende Untersuchung*. Thessaloniki 1976.

320 Zum Vergleich W. Puchner, «Η παράλογη και το δράμα», *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, Athen 1992, S. 307–330.

321 «Zidari» (1902) von Petko Todorov (dazu H. Čanka, «Narodnijot mit v dramato na Petko Todorov »Zidari«, *Bŭlgarski Folklor* VI/2 (1981) S. 39–43).

322 S. Reicherts-Schenk, *Die Legende von Meister Manole in der rumänischen Dramatik. Aspekte eines kreativen Schöpfungsprozesses am Beispiel der Dramen von Adrian Maniu, Lucian Blaga, Horia Lovinescu und Marin Sorescu*, Frankfurt/M. etc. 1994 (Heidelberger Beiträge zur Romanistik 29).

323 I. Berlogea, «Rumänien», in: H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, *op. cit.*, Bd. 10, S. 326–357, bes. S. 349 f.

324 Dazu die Bände 8, 9 und 10 der *Theatergeschichte Europas*, von Heinz Kindermann (mit ausführlicher Bibliographie).

325 Dazu W. Puchner, «Υφολογικά προβλήματα στο ελληνικό θέατρο του 20^{ου} αιώνα», *Ελληνική Θεατρολογία*, Athen 1988, S. 381–408.

326 Im vorliegenden Fall hängen sie wahrscheinlich mit dem Fehlen einer kompakten Bürgerschicht mit eigenständigen Traditionen zusammen. Vgl. W. Puchner, «Μίμηση και παράδοση», *op. cit.*, S. 329–379.

tik, ästhetische Konzepte und Stilebenen unterliegen in den einzelnen südosteuropäischen Nationalliteraturen Veränderungen in Funktion und Ausdruck, wo die Periodisierung oft ein anderes Bild ergibt als bei den großen europäischen Literaturen. Doch auch dort ist das Bild keineswegs einheitlich: kann der Naturalismus noch als eine Art Fortsetzung des Realismus mit geändertem wissenschaftlichen Weltbild und thematischer Verengung auf die Unterschichten aufgefaßt werden, so setzen die antinaturalistischen Strömungen, vor allem Impressionismus und Expressionismus, mit völlig konträren ästhetischen Programmen ein; einzelne Dramatiker wie Ibsen, Hauptmann, Strindberg usw. gehören in verschiedenen Schaffensphasen unterschiedlichen Strömungen an. Diese methodischen Schwierigkeiten im Umgang mit der Moderne erhöhen sich in den Ländern Südosteuropas aufgrund der unterschiedlichen Theatertraditionen und der differierenden Rezeptionsmechanismen. Bei aller Unterschiedlichkeit markieren sie jedoch das Auslaufen und den sukzessiven Funktionsverlust der spezifisch »nationalen« Dramatik; das hängt damit zusammen, daß zu diesem Zeitpunkt, mit Ausnahme der Albaner und der ehem. Jugoslawischen Republik Mazedonien, zum Teil auch der Türken, die Phase der Nationswerdung abgeschlossen ist und daher auch die historisch-politische Funktionsgrundlage der »nationalen« Dramatik. Das bedeutet nicht, daß es die Dramengattung der patriotischen Tragödie und der sozialkritischen Komödie im 20. Jh. nicht mehr gibt, aber Drama und Theater haben nicht mehr diese eminent politische und gesellschaftliche Aufgabe für den Staat zu erfüllen; das führt zu schwächer ideologiebelasteter Themengestaltung und zu einem größeren stilästhetischen Spielraum. Die Dichter sind keine Nationalhelden mehr, sondern bloß Wortkünstler; die Nationaltheater eröffnen nun auch Experimentbühnen, um den künstlerischen Erfordernissen der Avantgarde ohne kulturpolitische Beschränkungen gewachsen zu sein³²⁷.

In den einzelnen Ländern tritt die Moderne in der Dramatik mit ganz verschiedenen Strömungen und Künstlerpersönlichkeiten auf. In Slowenien ist Ivan Cankar die überragende Figur, vor allem mit seinem symbolistischen Stück um die Fieberphantasien eines sterbenskranken Studenten »Die schöne Vida« (1912)³²⁸. In Kroatien tritt die Moderne viel vehementer auf den Plan: zuerst mit Ivo Vojnović mit seinen impressionistischen Einaktern der »Dubrovniker Trilogie« (1902, 1923)³²⁹, später Mila Begović³³⁰ und die expressionisti-

327 Das Repertoire der »Nationaltheater« als erster repräsentativer Bühne des Landes unterliegt am ehesten kulturpolitischen Überlegungen und Beschränkungen und wird am leichtesten Gegenstand von Presseauseinandersetzungen, da es immer noch einen »politischen« Auftrag zu erfüllen hat.

328 »Lepe Vida« (1912). Dazu A. Slodnjak, *Geschichte der slovenischen Literatur*, Berlin 1958, S. 279–286.

329 »Dubrovačka trilogija« (1902) und der Epilog »Maskerate espod kuplia« (1923). Vgl. C. Lucerna, »Die »Ragusener Trilogie« und ihre Dichter«, *Mitteilungen der Deutschen Akademie* 11 (1936) S. 529–551. Der dritte Teil auch in deutscher Übersetzung in *Die Brücke* 51–53 (»Das kroatische Drama des 20. Jahrhunderts«), Zagreb 1977, S. 27–66.

330 Zu Begović H. Zimmermann in *Die Brücke* 51–53 (1977) S. 332 ff., Barac, *op. cit.*, S. 240 ff.

sehen Jugendwerke³³¹ von Miroslav Krleža³³², die in Branko Gavella einen kongenialen Regisseur finden³³³. Dem hat Serbien nichts Vergleichbares entgegenzustellen³³⁴. In Ungarn vollzieht sich der Übergang zur Moderne fließender: aus der bürgerlichen Thesendramatik von Gergely Csiky³³⁵ entwickelt sich mit Sandor Bródy, Zsigmond Móricz, Imre Földes, Ferencz Herczeg und anderen³³⁶ eine Art moralisierender Salon-Naturalismus, der in der kulinarisch verbrämten Gesellschaftskritik von Ferenc Molnar seinen Höhepunkt findet³³⁷, auf den noch andere »Exportdramatiker« der Zwischenkriegszeit folgen³³⁸; die Sonderstellung Ungarns äußert sich darin, daß auch im Übergang zur Moderne selten der technisch perfekte Bau des Boulevardstückes verlassen wird. Ganz anders in Rumänien: die idyllisch-pastoralen Trauerspiele von Vasile Alecsandri mit fiktiven Figuren aus der Römerzeit nehmen die Neuromantik vorweg³³⁹, Victor Eftimiu pflegt sowohl das symbolistische Märchenspiel³⁴⁰ wie auch das allegorische Schauspiel³⁴¹, versucht sich an klassischen Mythologiestoffen³⁴², schreibt aber auch farcenhafte Sittenkomödien aus der Provinz³⁴³, Camil Petrescu bringt Ideentheater und philosophischen Disput³⁴⁴, während Lucian Blaga mit dem Expressionismus einsetzt («Zalmoxe» 1921, einem heidnischen Mysterienspiel aus der dakischen Mythologie, »Kinderkreuzzug« 1930)³⁴⁵ und in den surrealistischen Lustspielen von Gheorge Ciprian sich schon das absurde Drama ankündigt³⁴⁶. Die bulgarische Moderne setzt mit dem psycholo-

331 »Kraljevo«, »Kristofor Kolumbo«, »Michelangelo Buonarrotti«, »Adam i Eva«, »Golgota« (1922). Vgl. B. Donat, *O pjesnikom teatru Miroslava Krleža*, Zagreb 1970 und A. Kadić, »Krleža's tormented visionaries«, *Slavonic and East European Review* 45 (1967) S. 46–64.

332 Zum extremen kroatischen Expressionismus auch B. Hečimović, »Einführung in die neuere kroatische dramatische Literatur«, *Die Brücke*, *op. cit.*, S. 5–25, bes. S. 16 ff.; M. Matković, *Dva eseja iz hrvatske dramaturgije. Marginalia na Krležino dramsko stvaranje*, Zagreb 1950; M. Bogdanović, *O Krleža*, Beograd 1956, S. 39 ff.; M. Bogdanović, *Miroslav Krleža*, Zagreb 1963, S. 93 ff., *Krležin Zbornik*, Zagreb 1964 (hier auch der Aufsatz von Branko Gavella über »Krleža auf dem Theater« S. 326–333).

333 S. Batušić, »Kroatien«, Kindermann, *op. cit.*, Bd. 10, S. 242–262, bes. S. 257 und *pass.*

334 Hierher gehören die symbolistischen Dramen von Bogdan Popović (F. Grčević, *Književni kritičar i teoretičar Bogdan Popović*, Zagreb 1971).

335 Kont, *op. cit.*, S. 225 ff., Kiadó, *op. cit.*, S. 314 f.

336 Dietrich, *op. cit.*, S. 61 f., 413 ff., Kiadó, *op. cit.*, S. 308 ff.

337 Dietrich, *op. cit.*, S. 415 ff.

338 *Ibid.*, S. 417 ff.

339 »Fântâna Blanduziei« (1884), »Ovidiu« (1885). Das erste Stück auch in deutscher Übersetzung Wien 1885 (»Die Blandusinische Quelle«) und Bukarest 1922.

340 D. Micu, *Istoria literaturii române (1900–1918)*, București 1958.

341 »Cocoșul negru« (1913).

342 »Prometeu« (1919), »Atrizii«. Vgl. Berlogea, *op. cit.*, S. 349.

343 »Omul care a văzut moartea« (1928).

344 B. Elvin, *Camil Petrescu, studiu critic*, București 1962.

345 A. Paleologu, »Teatru lui Lucian Blaga«, *Studii și cercetări de istoria artei, seria teatru* 15 (1966); G. Gana, »Lucian Blaga, poet dramatic«, *Teatru* 9 (1967).

346 »Capul de rațoi«, »Omul cu mărtoaga« (1927). Berlogea, *op. cit.*, S. 350.

gisch-impressionistischen Drama »Am Fuße des Vitoša« (1911) von Pejo Javorov ein³⁴⁷, in Griechenland sind es die Traumspiele und Märchendramen von Ioannis Kambysis³⁴⁸ und das »Ideentheater« von Grigorios Xenopoulos, Dimitrios Tangopoulos, Pantelis Horn, Spyros Melas und anderen³⁴⁹, in denen sich der Einfluß von Ibsen und Sudermann, Strindberg und Hauptmann kundtut³⁵⁰. In der Zwischenkriegszeit setzen sich dann wieder die realistischen Komödien und die historischen Dramen durch; expressionistische Stilelemente finden sich erst später bei Margarita Lymberaki und Dimitris Hatzis. In der Türkei markiert den Einbruch der Moderne die Aufführung des »Uhu« (»Baykuş« 1917) von Halit Fahi Ozansoy durch den Regisseur Muhsin Ertugrul³⁵¹; in seinen frühen Stücken ist Nazim Hikmet vom russischen Expressionismus geprägt³⁵², doch sind seine parabolischen Tendenzstücke, vorwiegend im Exil verfaßt, für die Entwicklung der türkischen Dramatik in ihrer Gesamtheit nicht repräsentativ³⁵³.

Das Einsetzen der Moderne in der Theatergeschichte Südosteuropas stellt einen Gradmesser für das endgültige Auseinanderdriften der Entwicklungen im 20. Jh. dar, wodurch auch einem länderübergreifenden typologischen Vergleich die Grenzen gesetzt sind. In Kroatien und Rumänien reicht die Palette der Erscheinungsformen vom Expressionismus bis zur absurden Dramatik, in Ungarn setzt die Moderne mit einer Reihe von kulinarischen Erfolgsstücken ein, in Bulgarien bewegt sich das Theater schon früh in den Bahnen des Sozialistischen Realismus, in Griechenland behaupten sich Historismus und Realismus weiterhin (erst nach dem Zweiten Weltkrieg kommt es zu einschneidenden Änderungen)³⁵⁴, in der Türkei bleibt die Rezeption der Moderne punktuell. Es sind freilich auch eine Reihe von politisch-historischen Ereignissen, die kontinuierliche Kulturentwicklungen im 20. Jh. einschneidend beschränken: die Jungtürkische Revolution, die Balkankriege, der Erste Weltkrieg mit seinen Bevölkerungsaustauschen, der Kleinasienfeldzug mit der Vertreibung der Kleinasien Griechen, die Strahlwirkung faschistischer und kommunistischer Regime im Balkanraum, der Zweite Weltkrieg, die deutsch-italienische Okkupation, Widerstand und Bürgerkrieg, die kulturelle Neuansätze erst in das Jahrzehnt nach 1950 verschieben. Und dann ist die Kultursituation jahrzehntlang vom Kalten Krieg und vom

347 »V polite na Vitoša« (1911) deutsche Übersetzung in W. Köppe (ed.), *Bulgarische Dramen*, Berlin 1974, S. 5–94.

Zu Javorov in Auswahl: G. Najdenova-Stoilova, *P. K. Javorov*, 2 Bde., Sofija 1962; P. Zarev, *Panorama na búlgarskata literatura*, Bd. 1–2, Sofija 1967, S. 98–181.

348 Th. Grammatas, *Το θέατρο του Γιάννη Καμπύση*, Ioannina 1984.

349 Nur zu Pantelis Horn liegt eine umfassende Monographie vor: E. Vafiadi, Παντελής Χορν, *Τα Θεατρικά*, Bd. 1., Athen 1993, S. 27–164.

350 Diese Einflüsse spiegeln sich auch im theatralischen Frühwerk von Nikos Kazantzakis wieder. Vgl. W. Puchner, »Το πρώτο θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη«, *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, Athen 1995, S. 318–434.

351 Spuler, *op. cit.*, S. 167 ff.

352 Spuler, *op. cit.*, S. 124–141.

353 Vgl. die Aufführungslisten der Zwischenkriegsdramatik *ibid.* S. 196–205.

354 Vgl. W. Puchner, »Το δράμα στη μεταπολεμική Ελλάδα«, *Ελληνική Θεατρολογία*, Athen 1988, S. 419–433.

Eisernen Vorhang diktiert, der quer durch die Balkanvölker verläuft und Ungarn, Rumänen und Bulgaren von Griechen und Türken scheidet, während Jugoslawien eine Zwischenstellung einnimmt. Die Theatergeschichte des Balkanraums in der zweiten Hälfte des 20. Jh.s zu schreiben ist im Augenblick noch nicht möglich; es bleibt künftigen Generationen von Theaterhistorikern und Kulturkomparatisten vorbehalten, die eventuellen gemeinsamen Elemente bis zur Loslösung Südosteuropas aus den großen Machtverbänden im *fin de siècle* und *fin de millénaire* aufzuspüren und zusammenhängend zur Darstellung zu bringen.

THEATER UND STADTKULTUR: EINE TYPOLOGIE

Die Theaterentwicklung in Südosteuropa ist eng an die Entstehung einer profilierten Stadtkultur geknüpft und bildet nach der »Wiedergeburtzeit« eine ihrer charakteristischen Ausdrucksformen. Bei den spezifischen ideologischen Funktionen von Spielplan und Theatergebäude gilt es jedoch zwischen Epochen und Regionen zu unterscheiden: epochenmäßig ist die Phase vor der Wiedergeburtzeit und Nationswerdung von dieser selbst zu trennen, da der Prestigespielplan der Hegemonialkultur in einen Prestigespielplan der Nationalkultur umgewandelt wird; regional sind 1. die Zonen des venezianischen Einflußraumes, wo Schaulstellungen und Festivitäten wie die »giostra« von der Serenissima direkt gefördert wurden³⁵⁵, von 2. den Zonen der ehemaligen »turkokratia« zu scheiden, wo nach der Erringung der Unabhängigkeit neoklassizistische Gebäude mit einem westlich orientierten, vorwiegend italienisch-französischen Spielplan mit den provisorischeren, dem heimischen Nationaldrama zugewandten Laienbühnen konkurrierten³⁵⁶, sowie von 3. den Regionen der Habsburgermonarchie, wo in den schon früh bestehenden festen Theatergebäuden die deutschen Theatertruppen und deren Spielpläne im Laufe des 19. Jh.s sukzessive zurückgedrängt wurden³⁵⁷.

355 Dazu mit Details L. Kretzenbacher, »Alt-Venedig's Sport und Schau-Brauchtum als Propaganda der Republik Venedig zwischen Friaul und Byzanz«, *Venezia centro di Mediazione tra Oriente e Occidente (Secoli XV-XVI). Aspetti e problemi. Atti del II Convegno Internazionale di Storia della Civiltà Veneziana, 3-6 ottobre 1973*, vol. 1, Firenze 1977, S. 249-277; ders., »Romanisches Agonalbrauchtum im slavischen Südosten«, *Das romanische Element am Balkan*. 3. Grazer Balkanologen-Tagung 1968, München 1968, S. 16-32; ders., *Ringreiten, Rolandspiel und Kufenstechen. Sportliches Reiterbrauchtum von heute als Erbe aus abendländischer Kulturgeschichte*, Klagenfurt 1966; W. Puchner, »Südost-Belege zur »Giostra«: Reiterfeste und Lanzenturniere von der kolonialvenezianischen Adels- und Bürgerrenaissance bis zum rezenten heptanesischen Volksschauspiel«, *Schweizer Archiv für Volkskunde* 75 (1979) S. 1-27; ders., »Το κονταροχτύπημα στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια. Από το πολεμικό αγώνισμα στη θεατρική παράσταση«, *Βαλκανική Θεατρολογία*. Athen 1994, S. 103-150.

356 Diese Situation ist für die transdanubischen Fürstentümer, Athen und Konstantinopel charakteristisch. Dazu noch genauer in der Folge.

357 Dies ist für die Entwicklungen in Zagreb, Novi Sad und Beograd bezeichnend. Vgl. Bl. Breyer, *Das deutsche Theater in Zagreb 780-1840, mit besonderer Berücksichtigung des Repertoires*, Zagreb 1938 und Kindermann, *op. cit.*, Bd. 5, S. 658 ff. und Bd. 6, S. 334 ff. Zu den komplizierteren Überschichtungen in Budapest vgl. W. Binal,

In den Einzelfällen ergeben sich jedoch bemerkenswerten Überschneidungen und Legierungen dieser typologisierbaren Funktionen.

Es gehört zu den selbstverständlichen Grundtatsachen der Theatergeschichte, daß die Repertoiregestaltung einer Bühne (welche Autoren auf welche Weise gespielt werden)³⁵⁸ und das Theatergebäude (Art der Architektur, Placierung im Stadtbild)³⁵⁹ Ausdrucksfaktoren jener gesellschaftlichen und ideologischen Kräfte sind, die die Stadtkultur im weiteren Sinne bestimmen³⁶⁰. Nach Maßgabe des relativ späten Einsetzens des Theaterlebens in weiten Gebieten von Südosteuropa ist die höfisch-aristokratische Repräsentationsfunktion relativ schwach ausgebildet (im wesentlichen fast auf Ungarn beschränkt)³⁶¹ und wird von der bürgerlichen Bildungsfunktion und dem politisch-patriotischen Nationalismus fast von Anfang an überlagert (ein gutes Beispiel dafür ist der phanariotische Fürstenhof in Bukarest von 1780–1820)³⁶². Daneben ist das Stadtbild Südosteuropas auch geprägt von den Schaulstellungen des Volkstheaters, Panoramen- und Puppentheatern³⁶³ vom Karpathenbogen bis an den Saronischen Golf, in den osmanisch geprägten Städten auch des Schattentheaters traditionellen Typs³⁶⁴.

Schon in den venezianischen Besitzungen des mediterranen Raums im 16., 17. und 18. Jh. ist kein eigentliches Hoftheater festzustellen: Reiterturniere und Ringelstechen³⁶⁵ waren zwar Angelegenheit der in den »libri d'oro« eingetragenen Aristokraten³⁶⁶, doch bereits die Laientruppen, die die Komödien und Schäferspiele von Marin Držić in Ragusa der Renais-

Deutschsprachiges Theater in Budapest von den Anfängen bis zum Brand des Theaters in der Wollgasse. Wien 1972 (Österr. Akad. d. Wiss., Komm. für Theatergeschichte Österreichs, Band X: Donaumonarchie Heft 1).

358 Dazu programmatisch H. Kindermann, »Notwendigkeit und Aufgaben der Spielplanforschung«, *Maske und Kotburn* 1 (1955) S. 156–166.

359 P. Pougnaud, *Théâtres. 4 siècles d'architecture et d'histoire*, Paris 1980; W. Unruh, »Theaterbau und Bühnentechnik«, M. Hürlimann (ed.), *Das Atlantischbuch des Theaters*, Zürich 1966, S. 114–122; V. Glasstone, *Victorian and Edwardian Theatres*, London 1975; A. Behr / A. Hofmann, *Das Schauspielhaus in Berlin*, Berlin 1984; H. Chr. Hoffmann, *Die Theaterbauten von Fellner und Helmer*, München 1966 usw.

360 Für Griechenland vgl. die umfassende Untersuchung von E. Fessa-Emmanouil, *Η Αρχιτεκτονική του Νεοελληνικού Θεάτρου 1720–1940*, 2 Bde., Athen 1994, die die jeweiligen Theatergebäude in das Gesamtarchitektur- bild der Stadt einbetten.

361 Vgl. oben. Konzise Übersicht in G. Staud, *Adelstheater in Ungarn (18. und 19. Jahrhundert)*. Wien 1977 (Österr. Akad. d. Wiss., Komm. für Theatergeschichte Österreichs, Band X: Donaumonarchie Heft 2) mit der gesamten Bibliographie.

362 Dazu noch in der Folge.

363 Vgl. Spezialstudien wie H. Belitska-Scholz, »Gaukler und Wanderpuppenspieler in Ungarn«, *Maske und Kotburn* 21 (1975) S. 106–122. Vgl. wie oben.

364 Mit dem gesamten Material W. Puchner, *Οι βυλκανικές διαστάσεις του Καραγκιόζη*, Athen 1985.

365 »Correr all'anello«. Zu den verschiedenen Disziplinen und zum Niedergang des Schauspiels im 18. Jh. vgl. Puchner, »Südost-Belege«, *op. cit.*

366 Dies ist in den Kampfbestimmungen für Korfu ausdrücklich festgehalten (E. Lunzi, *Della condizione politica dell' isole Jonie sotto il dominio veneto*, Venezia 1858, S. 483 ff.).

sancezeit zur Aufführung bringen³⁶⁷, bestehen aus jungen Männern der »guten« Gesellschaft der Stadt, also »nobili« und »cittadini«³⁶⁸. Erst die von den Jesuiten organisierten mythologischen Aufführungen von Palmotić scheinen strenger ausschließlichen Charakter gehabt zu haben³⁶⁹, nicht aber die Schulaufführungen auf den Ägäisinseln³⁷⁰, wo zwar auch die Archontensöhne als Zöglinge nachgewiesen sind³⁷¹, doch mit viel einfacheren Bühnenmitteln gearbeitet wird³⁷². Die Aufführungen geistlicher Schauspiele scheinen, mittelalterlicher pastoraldidaktischer Tradition folgend, von vornherein volksnäher gewesen zu sein³⁷³. Als erstes stehendes Theatergebäude der Balkanhalbinsel und als eines der ersten im Mittelmeerraum gilt das 1612 umgebaute Arsenal auf der Insel Lesina (heute Hvar) durch Pietro Semitecolo, wo im ersten Stock ein eigener Theatersaal eingerichtet wurde³⁷⁴. Dieses Theater, auf dem das heimische Repertoire der frühkroatischen Dramatik gespielt wurde³⁷⁵, war noch nicht als nationalideologischer Prestigebühne gedacht, wohl aber als Prestigebühne der sozialen

367 M. Rešetar, »Stari dubrovački teatar«, *Narodna starina* I (Zagreb 1922) S. 97–106, bes. S. 100.

368 Fr. Francev, »Dvije dubrovačke pučanske družine iz kraja 17. stoljeća«, *Nastavni vjesnik* 39 (Zagreb 1931) H. 5–8, bes. S. 10 ff. (des Separatums).

369 N. Beritić, »Iz povijesti kazališne i muzičke umjetnosti u Dubrovniku«, *Analni Historičkog instituta JAZU u Dubrovniku* 1953, S. 329–356, bes. S. 330. Die Bühnenanforderungen sind im 17. Jh. wesentlich erhöht gegenüber jenen der Zeit von Držić (W. Cole, »Scenografija u doba Marina Držića«, *Forum* 9–10, Zagreb 1967, S. 582–597; Dr. Pavlović, »Melodrama i počeci opere u staro Dubrovniku«, *Zbornik Filozofskog fakulteta* II, Beograd 1962, S. 243–254). Dafür sprechen auch erhaltene Verträge mit italienischen Szenographen (M. Pantić, »Arhivske vesti o dubrovačkom pozorištu u doba Gundulića i Palmotića«, *Pitanja književnosti i jezika* 4, Sarajevo 1958, S. 65–75).

370 In Übersicht W. Puchner, »Griechisches Theater und katholische Mission in der Ägäis zur Zeit der Gegenreformation«, *Literatur in Bayern* 41 (Sept. 1995) S. 62–77 und ders., *Griechisches Schuldrama und religiöses Barocktheater im ägäischen Raum zur Zeit der Türkenherrschaft (1580–1750)*, Wien 1999.

371 In der Handschrift 1177 des Jesuitenklosters von Ano Syra in Hermoupolis, die die »Tragödie des Hl. Demetrios« enthält, ist auf dem letzten Blatt das Spieldatum (17. 12. 1723), der Spielort (Naxos) und die Liste der Schauspieler verzeichnet, die, nach den Familiennamen zu urteilen, den bekannten katholischen Archontenfamilien der Insel angehören; die detaillierte historische Identifizierung der einzelnen Spieler nun in G. Varzelioti / W. Puchner, »Αναστηλώνοντας μια θεατρική παράσταση: η παράσταση του 'Αγίου Δημητρίου' στις 29 Δεκεμβρίου 1723 στη Νάξο και οι συντελεστές της«, *Parabasis* 3 (2000) S. 123–166.

372 Dies ist aus den szenischen Ansprüchen der Dramenwerke selbst ersichtlich. Für das Spiel der »Drei Knaben im Feuerofen« auf Chios z. B. ist der brennende Ofen mit den hymnensingenden Jünglingen und den Engeln, die sie in den Flammen mit Wasser begießen, auf der Bühne sichtbar.

373 Dies indiziert das Gesamtbild der religiösen Theaterstätigkeit im dalmatinischen Küstenstreifen (F. S. Perillo, *Le sacre rappresentazioni Croate*, Bari 1975; N. Batusić, *Povijest Hrvatskoga Kazališta*, Zagreb 1978, S. 1–25; F. K. Kumbatović, »Das Theater der Renaissance in Dalmatien«, *Maske und Kothurn* 5, 1959, S. 60–73), aber auch in Binnenkroatien, Slowenien und in Ungarn (Kindermann, *op. cit.*, Bd. 2, S. 385 ff., 421 ff., Bd. 3, S. 609 ff., 657 ff.).

374 Der Saal ist in einem lateinischen Gedicht von Antun Matijašević Karamaneo beschrieben (G. Novak, »Naše najstarije kazalište«, *Scena* [Zagreb] 1950, S. 99 ff. Photo bei Kindermann, *op. cit.*, Bd. 2, S. 422).

375 Die »Robinja« von Hanibal Lucić wurde 1530 auf dem Platz vor der St. Stephans-Kirche oder in einem Privatpalast gegeben. Dazu jetzt Batusić, *Povijest*, *op. cit.* S. 42 ff.

Oberschichten, die sich im Sinne der westlich-feudalistischen Ständehierarchie der Hegemonialkultur italienischer Provenienz verbunden fühlten, deren Assimilation jedoch auch tief in die Unterschichten reichte. Ähnliches ist auf der Großinsel Kreta zu beobachten³⁷⁶, wo Tragödien und Schäferspiele in der Loggia, in den literarischen Akademien, im Rektorenpalast oder den Häusern der »nobili« gegeben wurden, Komödien auf öffentlichen Plätzen³⁷⁷. Zum Anlaß einer Adelshochzeit ist auch eine italienische Komödie in einem Privathaus nachgewiesen³⁷⁸. Eine eigens eingerichtete Bühne ist im hellenophonen Raum erst durch den Umbau der *loggia* von Korfu (1720) entstanden, das Theater San Giacomo, das schon in den letzten Jahrzehnten des 18. Jh.s zum Zentrum der italienischen Operntätigkeit auf den Jonischen Inseln wurde³⁷⁹. Auch hier kann man kaum von höfischem Theater sprechen, sondern eher von Stadttheater³⁸⁰, da an dem Theaterleben in Korfu, Kefalonia und Zante auch die »cittadini« aktiv teilnahmen, die eingängigen Melodien der italienischen Oper, für die jedes Jahr ein eigens angeheuerter *impresario* eine Truppe in Italien zusammenstellte³⁸¹, wurde auch von Hirten und Bauern gepfiffen.

Eine ähnlich gemischte Funktion ist für Slowenien, den dalmatinischen Küstenstreifen im 18. Jh. und Binnenkroatien des 19. Jh.s nachzuweisen³⁸², nur auf den Großgrundbesitzungen in den Palästen der ungarischen Magnaten bildet sich ein stadtfernes Adelstheater

376 Zur allgemeinen Kultursituation der Großinsel während der venezianischen Herrschaft vgl. Chr. Maltezos, »Η Κρήτη στη διάρκεια της περιόδου της Βενετοκρατίας (1211–1669)«, N. M. Panagiotakis, »Η παιδεία κατά την Βενετοκρατία«, St. Alexiou, »Η Κρητική λογοτεχνία την εποχή της Βενετοκρατίας«, M. Bourboudakis, »Η τέχνη κατά τη Βενετοκρατία«, N. M. Panagiotakis, »Η μουσική κατά την βενετοκρατία«, im Sammelband: N. M. Panagiotakis, *Κρήτη. Ιστορία και πολιτισμός*. 2. Bd., Heraklion 1988, S. 105 ff., 163 ff., 197 ff., 231 ff., 289 ff. Vgl. auch die Studien von N. M. Panagiotakis zur Jugendzeit von El Greco und zur Biographie des kretischen Komponisten Frangiskos Leontaritis, die die Großinsel als blühende Kulturprovinz des europäischen Humanismus ausweisen (N. M. Panagiotakis, »Η κρητική περίοδος της ζωής του Δομηνίκου Θεοτοκοπούλου«, *Αφιέρωμα στον Νίκο Σβορώνο*, 2. Bd. Rethymno 1986, S. 1–121 und als Separatum Athen 1986; ders., *Φραγκίσκος Λεονταρίτης. Κρητικός μουσικοσυνθέτης του δέκατου έκτου αιώνα. Μαρτυρίες για τη ζωή και το έργο του*, Venezia 1990; ders., »Μαρτυρίες για τη μουσική στην Κρήτη κατά τη βενετοκρατία«, *Thesaurismata* 20, 1990, S. 9–169).

377 Zu den möglichen Spielorten und Bühnenformen vgl. W. Puchner, »Scenic space in Cretan theatre«, *Mantaforos* 21 (Amsterdam 1983) S. 43–57.

378 »L'Amorosa fede« von Antonio Pandimos am 26. 9. 1619 in Chania (Sathas, *Κρητικόν Θέατρον, op. cit.*, S. μ' f.). Zu dem Stück letztlich M. Aposkiti, »Το πρόβλημα του εθνικού χαρακτήρα της Amorosa fede«, *Πεπραγμένα του ΣΤ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Bd. 2, Chania 1991, S. 35–40.

379 Zur Baugeschichte S. L. Vrokini, *Περί της οικοδομής της εν τω Κερκυραϊκώ άστει στοάς -Loggia- και της εις θέατρον μετατροπής αυτής, 1663–1799. Ιστορικών υπομνημάτων*, Korfu 1901. Mavromoustakos kann von 1771 bis 1798 insgesamt 98 Aufführungen dokumentarisch nachweisen (Pl. Mavromoustakos, »Το ιταλικό μελόδραμα στο Θέατρο Σαν Τζιάκομο της Κέρκυρας (1733–1798)«, *Parabasis* 1 (1995) S. 147–191.

380 Zur Funktion und gesellschaftlichen Stellung des Theaters San Giacomo in Korfu um die Mittel des 19. Jh.s liegt nun die Studie von D. Kapadochos, *Το θέατρο της Κέρκυρας στα μέσα του 19' αιώνα*, Athen 1991 vor.

381 Anekdotisches Material zum Opernleben auf der Insel Kefalonia zusammengestellt bei A.-D. Debonos, *Το Αργιστόλι διασκεδάσει*, Argostoli 1979, bes. S. 260 ff. und *pass.*

382 Vgl. Puchner, *Historisches Drama, op. cit.*, S. 23 ff. (mit der einschlägigen Literatur).

mit hofartigem Charakter aus³⁸³, das bis tief in das 19. Jh. hinein existierte³⁸⁴, wenn man von dem kurzlebigen Hoftheater des serbischen Fürsten Miloš Obrenović (1834–36) in Kragujevac absieht³⁸⁵. Ein gemischtes Bild bietet das Theaterleben der phanariotischen Residenzstädte der transdanubischen Fürstentümer, Jassy und Bukarest: in der Hofhaltung von Michael Soutzos und Ioan Caragea (Karatzas) sind Schattenspiele und Stegreifkomödie der armenischen Çaußen nachgewiesen, Seiltänzer treten auf, Jongleure, Clowns und Zauberer finden Zugang zum Hof, italienische Affendompteure, deutsche Gewichtheber und türkische Feuertänzer zeigen in den Palästen der Bojaren ihre Kunststücke³⁸⁶. Die Theaterszene beherrschen italienische Operntruppen, deutsche und französische Schauspieltruppen³⁸⁷. Eine italienische Pantomimentruppe ist nachgewiesen, eine polnische Wandertruppe, Konzertaufführungen, aber auch eine Panorama-Schaubude mit Stadtansichten, Schlachtenszenen, Krönungen usw.³⁸⁸; die bunte Internationalität bekommt erst eine »nationale« Note, als sich die Fürstentochter Rallou 1817 der griechischen Schulaufführungen annimmt: eine Dilettantentruppe mit Th. Alkaios und Konstantinos Kyriakos Aristias (Costache Aristia, dem späteren Mit-Begründer des rumänischen Nationaltheaters) gibt Szenen aus der antiken Dramatik, aber auch »Brutus« von Voltaire und »Oreste« von Alfieri³⁸⁹; am »Roten Brunnen« (Cişmeaua roşie) bekommen die Schüler-Schauspieler eine »eleganta sala de spectacole«³⁹⁰,

383 M. Horányi, *Das Esterhazyische Feenreich*, Budapest 1959; ders., *Teatro italiano del settecento in Ungheria*, Budapest 1967.

384 Vgl. Staud, *op. cit.*

385 Das »Knjaževski srpski teatar«, das vor allem deutsche und ungarische Trivialdramatik in serbisierten Fassungen spielte (P. Popović, *Nacionalni repertoar Kraljevskog srpskog narodnog pozorište*, Beograd 1899).

386 F. A. Costa, »Spectacole de divertisment la curţile domneşti şi boiereşti în epoca feudală«, *Studii şi cercetări ist. artei* 5 (1958) 2, S. 137–333; K. Berlogea, »Manifestations théâtrales à la cour voivodale valaque et moldave au Moyen Âge«, *Revue roumaine d'histoire de l'art. Série théâtre, musique, cinéma* 19 (1982) S. 29–35; A. M. Popescu, »Inceputurile teatrului cult în Ţara Românească«, *Studii şi cercetări ist. artei* 5 (1958) S. 41–57.

387 1784 wird am Hof eine italienische Komödie aufgeführt (N. Iorga, *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea*, Bucureşti 1901, Bd. 2, S. 27), 1792 wird österreichischen Schauspielern die Spielerlaubnis verweigert (N. Iorga, »Alte Lämuriri despre veacul al XVIII-lea după izvoare apusene«, *Analele Acad. Rom., Mem. Sect. ist., IIe Seria*, t. XXXIII (1911) S. 153 ff., bes. S. 194), am 29. 5. 1798 ergeht ein fürstlicher Befehl an die Bürgermeister der Walachei, französischen Tragöden und Ringkämpfern ihren Schutz angedeihen zu lassen (D. Ollanescu, *Teatrul la Români*, 2. Bd., Bucureşti 1899, S. 4 f.).

388 Dies ist aus den Briefen des russischen Generals Kutuzow ersichtlich, veröffentlicht in der »Revue de Paris«, April 1835 (A. Camariano, »Le théâtre grec à Bucarest au début du XIXe siècle«, *Balkanica* 6, 1943, S. 381–416, bes. S. 382 f.). Zu Konzertaufführungen des Petersburger Künstlers Roberg in der griechischen Zeitung »Ελληνικός Τηλέγραφος« 1, Wien, 1812, S. 89. Zu den Panoramen von Matthias Brody vgl. Ollanescu, *op. cit.*, S. 30.

389 Dazu ausführlich W. Puchner, »Hof-, Schul- und Nationaltheater der griechischen Aufklärung im europäischen Südosten«, *Maske und Kothurn* 21 (1975) S. 235–262 (mit der gesamten einschlägigen Literatur).

390 M. Florea, *Scurtă istorie a teatrului românesc*, Bucureşti 1970, S. 17 f. Der Saal wird 1818 erweitert (I. Anestin, *Şchiţă pentru istoria teatrului românesc*, Bucureşti 1938, S. 13 f.). Zur Beschreibung des Saales auch Ollanescu, *op. cit.*, S. 34 f., I. Philimon, *Δοκίμιον ιστορικόν περί της Φιλικής Εταιρίας*, Nauplion 1834, S. 200 ff. und Puchner, »Hof-, Schul- und Nationaltheater«, *op. cit.*, S. 250.

J. Văcărescu leitet das Theater und begünstigt die griechischen Laiendarsteller: Aristias wird vermutlich nach Paris geschickt, um beim Revolutionsschauspieler F.-J. Talma den pathetisch-rhetorischen Deklamations- und Schauspielstil zu studieren, die Wiener Schauspiel- und Operntruppe Gerger wird 1818 ins Land geholt, um den Laien ein Vorbild zu geben (in ihrem Spielplan befinden sich Mozart, Schiller, Rossini, aber auch Alfieri usw.)³⁹¹; als im Nov. 1818 die Fürstenfamilie außer Landes fliehen muß, um den Vergeltungsmaßnahmen der Hohen Pforte zu entgehen, hat sich die Theaterszene unter dem Einfluß der Lehrer und Professoren (die meist Mitglieder des »Freundesbundes« waren)³⁹² der »Griechischen Akademie« bereits in eine nationale (sogar pointiert revolutionäre) Bühne umgewandelt³⁹³.

Diese Überschichtung der Funktionen vollzieht sich vor allem im bürgerlichen Bereich der Spätaufklärung, während das Adelstheater (in Ungarn) und das Volkstheater mit seinen improvisierten Schaustellungen noch viel länger einen gewissen internationalen Charakter, der deutschen oder italienischen komischen Tradition verpflichtet³⁹⁴, beibehält. In der Stadtkultur der Wiedergeburtzeit und des aufkeimenden Nationalismus ist dieser Dualismus zwischen volksnahem Kommerztheater internationaler Provenienz und dem bildungsbürgerlichen Nationaltheater unterschiedlich ausgeprägt und läßt sich nur regionalspezifisch erörtern. Volks- und Kommerztheater können auch einen ausgeprägt heimischen Zug haben, vom slowenischen Bauerdichter Drabosnjak³⁹⁵, den ungarischen, mit Zigeunermusik geschickt versehenen Zugstücken um Wahlschwindel und soziale Gleichheit in der Vormärzzeit³⁹⁶, bis zu den kroatischen Blut- und Bodenstücken der Zwischenkriegszeit³⁹⁷ und dem griechischen Karagiozis in der Blütephase³⁹⁸, während auf der anderen Seite sich auch Bürger und Intellektuelle trotz patriotischem Pflichtbewußtsein und im Glauben an die sit-

391 Über das Wirken dieser Truppe sind wir relativ gut unterrichtet. Hier seien nur die Originalquellen, nicht auch die umfangreiche Sekundärliteratur angeführt: Philimon, *op. cit.*, S. 167 f., A. R. Rangavis, *Απομνημονεύματα*, 4 Bde., Athen 1894–1930, Bd. I, S. 80 (deutsche Übersetzung bei Puchner, *op. cit.*, S. 250 f.); F. Recordon, *Lettres sur la Valachie ou observations sur cette province et ses habitants écrites de 1815 à 1821 ...* Paris 1821, S. 91; K. Karakasis, *Τοπογραφία της Βλαχίας...* Bucureşti 1830, S. 19; F.G. Laureçon, *Nouvelles observations sur la Valachie, sur ses productions, son commerce, les mœurs et coutumes des habitants et sur son gouvernement*, Paris 1822, S. 36; W. Wilkinson, *An account of the principalities of Walachia and Moldavia*, London 1820, S. 140 f.).

392 Vgl. auch J. Sideris, *Το 1821 και το θέατρο ήτοι πώς γεννήθηκε η νέα ελληνική σκηνή (1741–1822)*, Athen 1971, S. 35 ff., vor allem aber die umfangreiche prosopographische Studie von A. Camariano-Cioran, *Les Academies princieres de Bucarest et de Jassy et leurs professeurs*, Thessaloniki 1974 (Institute for Balkan Studies 142).

393 Zu diesem Funktionswandel Puchner, »Hof-, Schul- und Nationaltheater«, *op. cit.*

394 Vgl. z. B. das ungarische Material bei Belitska-Scholz, *op. cit.* und H. Belitska-Scholtz / O. Somorjai, *Das Kreuzer-Theater in Buda (1794–1804). Eine Dokumentation zur Bühnengeschichte der Kasperlfigur in Budapest*, Wien etc. 1988.

395 Andrej Šuster Drabosnjak (1768–1825). Seine Stücke hatten meist religiöse Vorwürfe, übten aber beißenden Spott gegen die Feudalherren. Zu seiner Gestalt J. Weilen, *Die Theater Wiens*, Bd. 1, Wien 1899, S. 137 ff.

396 Z. B. »Die Komitatswahlen« von Ignac Náygy 1843 (vgl. *Oxford History, op. cit.*, S. 152 f., C. Kiadó, *A history of Hungarian Literature*, Budapest 1982, S. 178).

397 Z. B. Milan Ogrizović und Josip Kozor (Barac, *op. cit.*, S. 242 und pass.).

398 Puchner, *Das neugriechische Schattentheater Karagiozis, op. cit.*, S. 116–137.

tenbessernde Schul- und Bildungsfunktion des Theaters an den Schauspielen französischer Wandertruppen und den betörenden Melodien mittelmäßiger italienischer Primadonnen ergötzen: hier ist der Übergang im Bereich des Doppeladlers durch das Theaternetz der k. u. k. Provinzstädte und der deutschen Theater, die auch die italienische, deutsche und heimische Oper und Operette pflegten³⁹⁹, etwas anders verlaufen als in den Ländern des ehemaligen Halbmonds, vor allem in Rumänien⁴⁰⁰, Griechenland⁴⁰¹ und in Konstantinopel selbst⁴⁰², wo französische Schauspieltruppen und italienische Operntruppen (in der Türkei auch armenische) mit den heimischen Laiensembles um die Publikumsgunst kämpften. Hier kam es zu polemisch geführten Auseinandersetzungen um die Rolle des Theaters in der Gesellschaft⁴⁰³, da von den Regierungen die ausländischen Truppen zuungunsten der Entwicklungen des heimischen Nationaltheaters unterstützt wurden⁴⁰⁴. Durch ihr spätes Eintreten in die südosteuropäische Theatergeschichte sind Serbien (auch durch die Übernahme des Spielplans des Illyrismus)⁴⁰⁵ zum Teil und Bulgarien⁴⁰⁶ fast völlig von dieser Problematik verschont geblieben; in der Türkei stellt sich die Situation aufgrund der unterschiedlichen religiösen Voraussetzungen und dem beengten geistigen Klima unter dem Regime von Abdülhamit II. anders dar⁴⁰⁷. Im dezentralisierten, was das Theaterleben betrifft, Ungarn⁴⁰⁸, im

399 Puchner, *Historisches Drama*, op. cit., S. 23 ff. (mit detaillierten Angaben und der einschlägigen Bibliographie).

400 Dazu vor allem I. H. Rădulescu, *Le théâtre français dans les pays roumains (1826-1852)*, Paris 1965.

401 Zur Geschichte der italienischen Oper in Griechenland liegen noch keine umfassenden Untersuchungen vor.

402 Dazu speziell M. And, *Tanzimat ve İstidbat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908*, Ankara 1972; ders., »Türkiyede İtalyan Sahnesi«, *İtalyan Filolojisi – Filologia Italian* 2 (1970) H. 1/2, S. 127-142; ders., »Eski İstanbul'da Fransız Sahnesi«, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* 1971, S. 77-102; ders., »Eski İstanbul'da Yunan Sahnesi«, *ibid.* 3 (1972) S. 87-106, in griechischer Übersetzung in *Θέατρο* 59/60, 1977, S. 29-59 und die Dissertation von Chr. Stamatopoulou-Vasilakou, *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη το 19^ο αιώνα*, Athen 1990.

403 Dokumente dazu bei Chr. Stamatopoulou-Vasilakou, *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη το 19^ο αιώνα*. Bd. 1, Athen 1994, S. 75 ff.

404 Dies betrifft vor allem die Bayernherrschaft in Griechenland. Vgl. K. Georgakaki, *Η θεατρική πολιτική κατά την Οθωμανική περίοδο*, Diss. Athen 1998.

405 Dies betrifft die Laientruppe aus Novi Sad, die 1840 in Zagreb gastierte und 1842 nach Beograd eingeladen wurde. In ihrem Repertoire befanden sich insgesamt 52 Stücke (Breyer, op. cit., S. 129).

406 A. Despotowa, »Bulgarien«, H. Kindermann (ed.), *Theatergeschichte Europa*, Bd. 10, Salzburg 1974, S. 284-304; W. Greisenegger, »Das Theater in Bulgarien«, *Atlantisbuch des Theaters*, Zürich 1966, S. 777 f. Siehe auch oben.

407 1902 notiert Horn: »Eine moderne Schauspielkunst hat Konstantinopel nur kurze Zeit gesehen, heute gibt es schon längst kein ernsthaftes, ständiges Theater mehr« (P. Horn, *Geschichte der türkischen Moderne*, Leipzig 1902, S. 29).

408 Das Ausmaß der Dezentralisierung läßt sich an der Errichtung von steinernen Theatergebäuden ablesen: 1769 Odenburg/Sopron, 1774 Rondelle-Theater in Pest, 1776 Preßburg, 1787 Ofen, 1788 Hermannstadt, 1789 Kaschau, 1796 Temeschwar, 1897 Raab/Győr usw. (J. Pukánsky-Kádár, *Geschichte der deutschen Theater in Ungarn*, Bd. 1, München 1933, S. 111 ff.). Theatertruppen gab es auch in Debrecen, Großwardein und Koloszar/Klausenburg. In der Vojvodina trafen sich serbische, ungarische und deutsche Wandertruppen auf ihren Zügen durch das Land (A. Ujes, »Das Publikum der wandernden Schauspieler in der Vojvodina im 19. Jahrhundert«, *Das Theater und sein Publikum*, Wien 1977, S. 206-218).

Kroatien der Illyrischen Bewegung um 1840⁴⁰⁹ und erst sehr spät und nur phasenweise in Slowenien⁴¹⁰ kommt es zu ähnlichen ideologischen Konflikten, die aufgrund der strengen Zensurbestimmungen, der Überwachung und den geheimen Polizeiberichten⁴¹¹ sowie der Übermacht des k. u. k. Verwaltungsapparates mit indirekteren Mitteln ausgetragen werden als im Osten und im Süden; in den deutschen Theatern der Monarchiestädte fallen die Symbolfunktionen des Ausdrucks der Reichsgewalt des Doppeladlers, der Zelebration des Überlegenheitsbewußtseins und der repräsentativen Schaustellung der Hegemonialkultur zusammen⁴¹². Eine ähnliche Funktion hatten öffentliche Kampfspiele und inszenierte Schaustellungen in den venezianischen Seeprovinzen des Mittelmeers⁴¹³ und französische Theateraufführungen in der Levante im Zeitalter des Sonnenkönigs (in Smyrna wurde »Nicomède« von Corneille nur sechs Jahre nach der Pariser Premiere in der französischen Botschaft gespielt⁴¹⁴, in Konstantinopel gab man in der französischen Botschaft Komödien von Molière noch zu seinen Lebzeiten⁴¹⁵).

Symbolischer Ausdruck des kulturellen Führungsanspruches der Nationaltheater ist nicht nur das nationalsprachige Repertoire in den vorhin beschriebenen Funktionen der Kultivierung des nationalen Mythos und der Kritik zur Korrektur rezenter Zustände, sondern auch das Theatergebäude, seine repräsentative Architekturgestaltung und seine zentrale Placierung im Stadtganzen⁴¹⁶. Dabei spielen weniger theaterpraktische, bühnentechnische und zuschauerorientierte Überlegungen eine entscheidende Rolle, sondern die symbolische Repräsentativfunktion der Ersten Bühne des Landes, was gewöhnlich zu einer Überbetonung von Ornamentik und Ausstattung des Zuschauerraums und der Logen führt, wie dies in der Gründerzeit bei den Theatern »italienischen« Typs üblich war⁴¹⁷. Ein gutes Beispiel dafür ist das riesige Deutsche Theater in Pest, das 1812 mit Kotzebues allegorischen »Ruinen

409 Zum Theater der illyrischen Bewegung N. Stančić, *Hrvatski narodni prepriod 1790–1848*, Zagreb 1985, S. 107–113.

410 Zu den Theater- und Rezitationsabenden des Slowenischen Lesevereins »Narodna Čitalnica« 1861–1867 vgl. F. K. Kumbatovič, »Spiel im Spiel. Erinnerungsversuch von Aufführungen der slowenischen Lesevereine«, *Maske und Kothurn* 16 (1970) S. 72–84. Auch Giesemann, *op. cit.*, Kindermann, *op. cit.*, Bd. 10, S. 213–241, und N. Gostiševa et al. (eds.), *Repertoar slovenskih gledališč 1768–1967*, Ljubljana 1967.

411 Den »Vorfällenberichten« im Wiener Haus-, Hof- und Staatsarchiv (vgl. M. Dietrich, *Die Wiener Polizeiakten von 1854 bis 1867 als Quelle für die Theatergeschichte des Österreichischen Kaiserstaates*, Wien 1967).

412 Zur Privilegierung des deutschen Theaters E. Mályusz-Császár, »Theater in der zweisprachigen Hauptstadt Ofen-Pest (1790–1815)«, *Maske und Kothurn* 14 (1968) S. 239–259 (mit unveröffentlichten Dokumenten).

413 Vgl. Puchner, »Südost-Belege«, *op. cit.*, und ders., »Το κονταροχτύπημα«, *op. cit.*

414 Die Nachricht findet sich in den Memoiren des Chevalier d'Arvieux (J. B. Labat, *Mémoires de Chevalier d'Arvieux...* 6 Bde., Paris 1735, Bd. 1, S. 125 ff.).

415 Im Jänner und Februar 1673. Vgl. A. Galland, *Journal d'Antoine Galland pendant son séjour à Constantinople*, Paris 1881, Bd. 2, S. 5–36 (ausgewertet bei A. Tambaki, *Ο Μολιέρος στη φαναριώτικη παιδεία*, Athen 1988, S. 29 f.).

416 Vgl. Fessa-Emmanouil, *op. cit.*, *pass.* mit ausführlichen Literaturangaben.

417 *Ibid.* S. 111–141 mit zahlreichen Abbildungen.

von Athen« in der Vertonung von Ludwig van Beethoven eingeweiht wurde⁴¹⁸; Ofen und Pest besaßen damals gleichzeitig vier verschiedene deutsche und ungarische Theater⁴¹⁹. Doch ist der Weg von den mobilen Wandertruppen und ihren improvisierten Spielorten bis zum staatlichen Repräsentativgebäude der Nation ein weiter und führt meist zuerst über gemietete Säle und umfunktionierte Gebäude: in Zagreb wurde das neue Theater am Markov trg 1834 eröffnet⁴²⁰, während man vorher im Palais des Baron Kulmer spielte⁴²¹, 1842 wurde in Belgrad das Zollgebäude als Theater benutzt⁴²², 1861 bekam Novi Sad einen ständigen Theatersaal usw.⁴²³.

Besonders deutlich wird der schwierige Weg zum Nationaltheater und seinem Repräsentativgebäude im Fall von Griechenland: Athen war die letzte, völlig neu geplante Hauptstadt Europas⁴²⁴, und der neoklassizistische Stadtplan von Leo von Klenze und seiner Nachfolger, der Alt- und Neustadt, Archäologie und Leben, Alt- und Neugriechenland sinnvoll vereinen sollte⁴²⁵, sah auch die Errichtung eines Theaters vor, wie es einer europäischen Hofhaltung geziemte⁴²⁶. Doch schon ein Jahr nach der Regierungsübernahme der Bayern wurde das

418 Es bestand 1812–1847. Vor den »Ruinen von Athen« wurde charakteristischerweise Kotzebues, ebenfalls von Beethoven vertonte Stück »König Stefan, Ungarns erster Wohltäter« gegeben (K. M. Kertbeny, »Zur Theatergeschichte von Budapest«, *Ungarische Revue* 1881, S. 636 ff., 945 ff., 1882, S. 404 ff. und bes. S. 853 ff.).

419 Mályusz-Császár, *op. cit.* Dies waren das Ungarische Theater (1808–1815), das deutsche Rondelle-Theater, die Ofener deutsche Burgbühne und das deutsche Kasperl- oder Kreuzertheater (Kindermann, *op. cit.*, Bd. 5, S. 699).

420 Mit dem vaterländischen Drama »Niklas Graf von Zriny« von Theodor Körner, zwar noch in deutscher Sprache, aber schon mit kroatischem Thema. Zur denkwürdigen Aufführung Batušić, *Povijest, op. cit.*, S. 222 ff.

421 Etwa ab 1790 (Kindermann, *op. cit.*, Bd. 5, S. 658 f.).

422 »Pozorište na Čumruku« (Kindermann, *op. cit.*, Bd. 7, S. 402 f.); vgl. auch M. Grol, *Iz pozorišta predratne Srbije*, Beograd 1952.

423 Zum Repertoire S. K. Kostić, »Deutschsprachige Dramatiker auf der Bühne des Serbischen Nationaltheaters in Novi Sad«, *Maske und Kothurn* 8 (1962) S. 247–282; ders., »Österreichische Dramatiker auf der Bühne des serbischen Nationaltheaters in Novi Sad«, *ibid.* 12 (1966) S. 196–202; ders., »Nemački klasici na sceni Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu«, *Spomenica 1861–1961*, Novi Sad 1961, S. 198–228; N. Gavrilović, »Francuski repertoar Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu 1861–1961«, *ibid.*, S. 161–197. Vgl. auch P. Marjanović, *Umetnički razvoj Srpskog narodnog pozorišta 1861–1868*, Novi Sad 1974.

424 Nach Helsingfors (1812) und Christiana (1814). Dazu jetzt mit der gesamten älteren Literatur und unveröffentlichten Archivmaterialien A. Papageorgiou-Venetas, *Athen. Ein Stadtgedanke des Klassizismus*, München, Berlin 1994.

425 »Eine Anlage in Athen ist eine europäische Kunstangelegenheit, und man ist dafür gewissermaßen ganz Europa Rechenschaft schuldig (...). Die Auffassung des Planes dem historischen und poetischen Gedanken nach soll sowohl der früheren als der jetzigen geschichtlichen Entfaltung der hehren Stadt Athen angemessen erscheinen (...). Wahrlich, es scheint mir als brauche es gar die vielen andern positiven und materiellen Gründe nicht, um jeden Gedanken einer anderen Hauptstadt Griechenlands, so wie es jetzt ist, zu entfernen. Der Name Athen allein baut Athen wieder auf und giebt ihm seine vierte Epoche; und Athen würde der Welt Griechenlands Hauptstadt bleiben, wenn man auch eine andere dafür erklären wollte« (Leo von Klenze, *Aphoristische Bemerkungen gesammelt auf seiner Reise nach Griechenland*, Berlin 1838, S. 420 ff.).

426 Nach den Plänen von Christian Hansen (I. Haugsted, »The Architect Christian Hansen and Greek Neoclas-

bereits existierende Gebäudefundament umfunktioniert, weil ein Großteil der öffentlichen Meinung der Ansicht war, daß in dem jungen Staatsgebilde andere Dinge wichtiger seien als ein Theater zu bauen⁴²⁷. Wie Gunnar Hering vor wenigen Jahren ausführlich dargelegt hat, hat sich die Regentschaft schon 1834 bemüht, ein Theater für die italienische Oper, wenigstens als Holzgebäude zu errichten, und einen *impresario* für die Organisation der Vorstellungen zu bestimmen⁴²⁸. Doch aus diesen Plänen wurde nichts. In der neuen Metropole des Zwergstaates war auch die Hofhaltung eng mit dem bürgerlichem und ländlichen Leben verquickt⁴²⁹, so daß zwischen Hof- und Stadttheater keine eigentliche Trennung vorgenommen werden kann⁴³⁰. Das erste Freilichttheater von Athanasios Skontzopoulos⁴³¹ und die Holztheaterbude von Gaetano Meli 1836/37, der auch als erster eine Operntroupe aus Zante nach Athen brachte, waren elend genug, letzteres ohne Dach und mit gestampftem Erdboden, aber mit einer Königsloge⁴³²; die bemerkenswerte griechische Laientruppe

sicism», *Scandinavian Studies in Modern Greek* 4 (1980) S. 71–81). Der Plan abgebildet bei Fessa-Emmanouil, *op. cit.*, S. 275 Abb. 381. Auch in den Stadtplänen von Kleantis und Schaubert war an derselben Stelle, dem heutigen Klauthmonos-Platz, ein Gebäude vorgesehen (K. Biris, *Ta πρώτα σχέδια των Αθηνών*, Athen 1933, S. 10 f., 20 f.). Zu den neoklassizistischen Architekturwerken von Hansen in Athen auch I. Haugsted, «Ο αρχιτέκτων Χριστιανός Χάνσεν και η Αθήνα», *Σύγχρονα Θέματα* 9 (1980) S. 43–46.

427 D. Spathis, *Ο Διαφορισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, Thessaloniki 1986, S. 216 ff. Unter der älteren Literatur zu den ersten Theaterversuchen im befreiten Athen ist Th. Vellianitis, «Τα θέατρα επί Όθωνός», *Εστία* 1893, S. 321–325 und 342–347, die Theatergeschichte von N. Laskaris, *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, Bd. 2, Athen 1939, S. 151–240 und die Studie von N. Veis [Bees], «Το πρώτον νεοαθηναϊκόν θέατρον και αι σχετικαί προς τον Ρήγγαν Φεραίων παραστάσεις αυτού», *Νέα Εστία* 24 (1938) S. 1516–1521 und S. 1590–1599 hervorzuheben.

428 G. Hering, «Der Hof Ottos von Griechenland», R. Lauer / H. G. Majer (eds.), *Höfische Kultur in Südosteuropa. Bericht der Kolloquien der Südosteuropa-Kommission 1988 bis 1990*, Göttingen 1994, S. 253–281, bes. S. 268 ff. mit Auszügen aus den unveröffentlichten Regentschaftprotokollen.

429 Eine interessante Quelle zur Alltagsgeschichte des Hof- und Stadtlebens bilden die humorvollen Tagebucheinträge und Briefe von Christiana Lüth, der dänischen Frau des deutschen Hofpredigers A. H. F. Lüth, die von 1839 bis 1852 in Athen verweilte. Vgl. Chr. Lüth, *Memoirer of Breve – XLVIII – Frau Fredensborg til Athen*, Kopenhagen 1929 (und 1974); dies., *Breve fra Graekenland, Smyrna, Phokaea, Mytilene, Chios, Tschesmé, Ephesus og Patmos 1846*, Ed. v. X. J. H. Schultz, Kopenhagen 1884; sowie die griechischen Ausgaben *Μια Δαυέζα στην Αυλή του Όθωνα*, Athen 1981 und *Στην Αθήνα του 1847–1848. Ένα ανέκδοτο ημερολόγιο*, Athen 1991.

430 Ausführliche Rekonstruktion der ersten Spielsaison 1836 und 1837 bei Spathis, *op. cit.*, S. 219 ff.

431 «Some actors and actresses have arrived from Zante, and they have constructed a wooden theatre, without covering, on a spot marked out for a square... The actors were, a man, his wife, and their two children; and the performances were merely those of a strolling company of the most limited class» (G. Cochrane, *Wanderings in Greece*, 2 Bde., London 1837, Bd. 1, S. 202 f.).

432 Über den Theatersaal mit seiner schlechten Akustik besitzen wir mehrere detaillierte Beschreibungen. Cochrane erwähnt bloß: «The interior of the theatre is prettily fitted up. It contains about sixty boxes, and the King's box in the centre; and the pit is large enough to contain one thousand people» (*op. cit.*, Bd. 2, S. 103). Das dürfte etwas übertrieben sein (Spathis, *op. cit.*, S. 232 ff.). Vgl. auch die Beschreibungen von Fürst Pückler-Muskau, *Südöstlicher Bildersaal*, Bd. 3: *Griechische Leiden*. Zweiter Theil, Stuttgart 1840, S. 67 ff. und von K.

von 1837 teilte sich das Publikum noch mit fahrenden Seiltänzern und Schaustellern⁴³³; der Erfolg der italienischen Oper war in den ersten Jahren überwältigend⁴³⁴, doch an den überschwenglichen Publikumsreaktionen waren nicht sosehr der bayrische Hofstaat und die ausländische Diplomatie beteiligt, als die ländliche Stadtbevölkerung, die zum erstenmal einer regulären Opernaufführung beiwohnte⁴³⁵. Zur Zeit der Bayernherrschaft (bis 1862) wird in den Kaffeehäusern noch das osmanische Schattentheater mit dem ithyphallischen Karagöz gespielt⁴³⁶. Bei Hofbällen und zum Geburtstag der Monarchen wurden auch *tableaux vivants* und Pantomimen gegeben⁴³⁷; Otto I. stand den griechischen Laienaufführungen skeptisch

Schönwälder, *Erinnerungen an Griechenland*, Breig 1838, S. 59 ff. (in griechischer Übersetzung bei Veis, *op. cit.*, S. 1590 ff.).

- 433 Zum Repertoire ausführlich Spathis, *op. cit.*, S. 219 ff., 232 ff., 238 ff. und W. Puchner, *Δραματολογικές αναζητήσεις*. Athen 1995, S. 311–324. Cochrane sieht eine solche akrobatische Vorführung am 5. (17.) April 1836: «The performance this evening was rope dancing, which was very well executed, with tumbling of all kinds, after the manner of our Atley's: with this difference, however, that the feats of agility were executed by the female, the daughter of the Entrepreneur» (Cochrane, *op. cit.*, Bd. 2, S. 103). Ein anderer, bisher noch nicht ausgewerteter Reisebericht, gibt sogar den Text eines Theaterzettels: «Heute stellt die Gesellschaft der Seiltänzer verschiedene neue Stücke vor, und sie hofft, daß die edelgesinnten Einwohner dieser Stadt mit ihrer gewohnten Freigebigkeit ihre geringen Gaben belohnen werden. Um 4 Uhr fängt man an, sich zu versammeln, und um 5 Uhr zu spielen. Athen, den 8ten April 1836. Vorstellungen: Tanz auf dem gespannten Seile, Pyramidalische Puppenspiele, Pyramiden, ein großer schwerer Sprung einer papiernen Puppe, verschiedene Kunststücke auf dem schlaffen Seil und eine mimische Vorstellung, genannt: die drei belebten Fässer» (C. O. I. von Arnim, *Flüchtige Bemerkungen eines Flüchtling-Reisenden*, Berlin 1837, S. 48 ff.). Eine Beschreibung der Vorstellung wird allerdings nicht gegeben (Puchner, *op. cit.*, S. 320 ff.).
- 434 Spathis, *op. cit.*, S. 238 ff. Hering listet den Spielplan der Truppen nach den Aufzeichnungen der Ehrendame des Hofes J. von Nordenflycht auf (*op. cit.*, S. 269 f. Anm. 75), deren Briefe 1837–1842 an eine Freundin in Oldenbourg eine wichtige kulturhistorische Quelle darstellen (er benützt allerdings die oft kürzende griechische Übersetzung von K. Tsaousopoulos, «Επιστολαί κυρίας της τιμής εν Αθήναις προς φίλην της εν Γερμανία, Δελτίον της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος 8, 1923, S. 383–555, nicht das Original: J. von Nordenflycht, *Briefe einer Hofdame in Athen an eine Freundin in Deutschland*, Leipzig 1845). Daneben gibt es noch andere interessante Quellen für das Laientheater am Hofe, wie J. Bor. Ow, *Aufzeichnungen eines Junkers am Hof zu Athen. Nach seinem Tode herausgegeben*, Pest, Wien und Leipzig 1854.
- 435 Dazu Nordenflycht, *op. cit.*, S. 218 ff. (griechische Übersetzung S.497). Während sie das alte Holztheater noch als «eine sehr improvisierte Anstalt» (*op. cit.*, S. 29) empfand, notiert sie über das neue Steintheater von 1840, in dem die italienische Oper gespielt wurde: «Unser Theater ist nun ganz fertig; es soll recht hübsch sein» (*op. cit.*, S. 207).
- 436 Dies ist aus den Zeitungsbelegen von 1836, 1841, 1852 und 1854 abzulesen (vgl. Puchner, *Das neugriechische Schattentheater*, *op. cit.*, S.61 ff. und ders., *Οι βελγανικές διαστάσεις του Καραγκιόζη*, *op. cit.*, S.30 ff.).
- 437 Z. B. Nordenflycht, *op. cit.* S. 40 (6. 9. 1837). Aber auch kleine Stücke werden gespielt (13. Juli 1837 zum Geburtstag des Großherzogs, *op. cit.*, S. 37). Wesentlich erhellender ist ein Passus beim Junker von Ow, der den «Nikíratos» von Evanthia Káiri (1826, über den heroischen Exodus von Mesolongi) 1837 im Palast als griechische Laienaufführung organisiert zu haben scheint: «In französischen Stücken wurden mir stumme Rollen zugewiesen, was mich beleidigte. Dafür rächte ich mich und brachte ein griechisches Trauerspiel zustande, worin ich selbst die Hauptrolle spielte. Das diplomatische Corps war dazu nicht eingeladen. Außer der russischen Gesandtschaft versteht fast Keiner griechisch. – Griechische Damen konnte ich nicht anwerben – weil es gegen die Sitten ist. Es mußte also ein Theater gewählt werden, wobei keine Frau spielt. Der Abschied eines

gegenüber, indem er in ihnen einen Ausdruck des unterdrückten Nationalismus erkannte, der ihn auch 1843 zur Annahme der konstitutionellen Monarchie zwang⁴³⁸. Die Stimmen gegen die italienische Oper (aber auch das »Anatolische Theater« des Karagöz) mehren sich im Laufe des Jahrhunderts⁴³⁹, die Truppen kommen nur sporadisch und sind mehr als mittelmäßig⁴⁴⁰. Athen kann sich zu dieser Zeit nicht mit Korfu und Zante, Patras und Syra messen, was das Opernleben betrifft⁴⁴¹. 1840 wurde das erste Steintheater erbaut (»Boukouras«), in dem fast nur die ausländische Truppen gastieren⁴⁴²; der Plan einer Errichtung eines Nationaltheaters durch Grigorios Kambouroglou 1856 scheiterte⁴⁴³; erst 1888 wurde ein repräsentatives neoklassizistisches Gebäude als Stadttheater errichtet (»Dimotikon Theatron«)⁴⁴⁴, das »Königliche Theater« wurde erst 1901 nach Plänen von E. Ziller als Nationalbühne in Betrieb genommen⁴⁴⁵.

Damit ist Griechenland eines der letzten Balkanländer, das ein repräsentatives Nationaltheatergebäude erhält. Darin spiegelt sich freilich auch das gebrochene Verhältnis zum Kö-

Helden von Mesolonghi von seinen Kindern – sie wollen ihren Vater nicht verlassen – die Noth der Belagerten nimmt jede Stunde zu. – Ibrahim dringt in die Festung – der Vater sprengt sich mit seinen Kindern in die Luft. / Unser Spiel währte bloß eine Stunde. / Ich war von sechs jungen Griechen unterstützt, und der Erfolg war ruhmreich. – Mehrere von den Zuschauern sollen geweint haben. – Stecken geblieben ist Niemand. – Nur das Schwert des Ibrahim Pascha wollte im entscheidenden Augenblick nicht aus der verrosteten Scheide fahren ... Ich war in einem Siegestaumel an jenem Abend« (*op. cit.*, S. 35 ff.; zur Analyse des bisher unbekanntes Belegs Puchner, *Δραματουργικές αναζητήσεις*, *op. cit.*, S. 332 ff.).

438 Zu einem solchen Vorfall K. Th. Dimaras, »Ρήγας Θεσσαλός«. Αθησαύριστη έκδοση της τραγωδίας του Ιωάννου Ζαμπελίου», *Ελληνικός ρομαντισμός*, Athen 1982, S. 157–164.

439 Dazu Material aus Patras 1876 bei W. Puchner, »Το θέατρο στην ελληνική επαρχία«, *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επιστημάνσεις*, Athen 1992, S. 331–371, bes. S. 359 ff.

440 Dies geht aus mehreren Stellen der Briefe von Nordenflycht hervor. Z.B.: »Unsere Theaterfeuden sind dies Jahr [1840/41] nicht sonderlich, auch suche ich sie nicht auf, sondern gehe nur hin, wenn ich muß« (*op. cit.*, S. 285 f.); 26. 11. 1841: »Die italienische Oper hat schon begonnen mit Beatrice di Tenda. Das Personal ist aber nicht so gut als das frühere« (S. 296); »Vor drei Tagen sahen wir eine neue Oper, Gemma di Vergy, von Donizetti. Die Vorstellung war sehr mittelmäßig ...« (S. 297 f.). Das Theater ist »sehr leer«: »Aber die Darstellungen sind, gelinde ausgedrückt, so mittelmäßig, daß Muth dazu gehört hinzugehen« (S. 305).

441 Dazu Kapadochos, *op. cit.* und N. Bakounakis, *Το φάντασμα της Νόρμα. Η υποδοχή του μελοδράματος στον ελληνικό χώρο το 19^ο αιώνα*, Athen 1991.

442 Dazu jetzt Fessa-Emmanouil, *op. cit.*, S. 276–280 (mit Skizzen und dem gesamten Material).

443 Die von der Königin Amalie beantragten Subventionen wurden vom Parlament abgelehnt; Kambouroglou kam dabei selbst zum finanziellen Ruin (D. Kambouroglou, *Απομνημονεύματα μιας μακράς ζωής*, reprint Athen 1985, S. 321 ff.; Hering, *op. cit.*, S. 270 f.). Die Architekturpläne des französischen Architekten Fr. Boulanger sind noch erhalten (Fessa-Emmanouil, *op. cit.*, S. 274 ff., S. 413 Anm. 1 192 auch unveröffentlichte Materialien aus dem Ottonischen Archiv). Dazu auch Nik. Laskaris, »Διατί δεν ιδρύθη το Εθνικόν Θέατρον επί 'Οθωνος«, *Παναθήναια* 15. 4. 1904, S. 39–46.

444 Fessa-Emmanouil, *op. cit.*, S. 280–302 mit den Originalplänen von Ernst Ziller, Photographien und Archivmaterial.

445 Fessa-Emmanouil, *op. cit.*, S. 302–317 mit umfassendem Material und Bibliographie.

nigshaus und zur bayrischen »Fremdherrschaft«⁴⁴⁶, denn andere griechische Städte haben Stadttheater als Ausdruck des Repräsentationsbedürfnis einer wohlhabenden merkantilen Bürgerschicht⁴⁴⁷ (auf Heptanesos auch der Aristokratie) schon wesentlich früher erhalten: 1720/33 das Theater San Giacomo auf Korfu⁴⁴⁸, 1805 das Theater von Spyridon Beretta auf Kefalonia⁴⁴⁹, 1836 das Holztheater »Apollon« auf Zante und das erste Holztheater auf Syra⁴⁵⁰, 1838 das Theater von Alexander Solomos auf Kefalonia⁴⁵¹, ebenda auch das Theater »Kephalos« 1857⁴⁵²; 1863/64 das Munizipaltheater »Apollon« des Industriehafens Hermoupolis auf Syra⁴⁵³, 1871/72 das Stadttheater von Patras⁴⁵⁴, 1875 das Stadttheater »Foskolos« auf Zante⁴⁵⁵; zu diesem Zeitpunkt besaßen die wohlhabenden Griechen von Konstantinopel gleich mehrere Bühnen⁴⁵⁶; 1872 wurde das Stadttheater von Athen in Angriff genommen (1888 fertiggestellt)⁴⁵⁷, 1882 das Stadttheater von Piräus⁴⁵⁸, 1893 das Stadttheater von Korfu (1895 das Thea-

446 Statt umfangreicher Bibliographie zu diesem »Kulturzusammenstoß« sei aus dem Junker von Öw zitiert: »Schnell nutzen sich die Fremden ab! Für die Zurückgebliebenen ist es traurig. Einen nach dem Andern scheiden zu sehen! – Es ist das Bild eines mißlungenen Unternehmens! – Für die Griechen ist es aber ein Trost, denn sie setzen alle Hoffnung auf den endlichen Abschied der Fremden. – Zu viel Fremdes ist nach Griechenland gebracht worden! – Der Fluch des Zuvielregierens lastet auf dem Armen Lande! – Die bairische Regenschaft steht im gallbitteren Andenken bei Griechen und Baiern« (*op. cit.*, S. 105).

447 Dazu vor allem Bakounakis, *op. cit.*, S. 42 ff. und 111 ff.

448 Mavromoustakos, *op. cit.*, Fessa-Emmanouil, *op. cit.*, S. 152 ff. Reparaturen und Erweiterungen fanden 1815, 1831 und 1888 statt; ab 1903 wurde das Gebäude als Rathaus verwendet.

449 Dazu Sp. Evangelatos, »Το Θέατρον του Σπυριδωνος Μπερέττα (Κεφαλληνία 1805 – ci. 1825)«, *Αθηνά ΟΓ'*-*ΟΔ'* (1973) S. 458 ff., Fessa-Emmanouil, *op. cit.*, S. 189 ff.

450 Fessa-Emmanouil, *op. cit.* S. 179 ff. und 207 ff.

451 Es handelt sich um ein umgebautes Archontenhaus; das Theater existierte von 1838 bis 1849 (Fessa-Emmanouil, *op. cit.*, S. 192 ff.). Vgl. A.-D. Debonos, »Στοιχεία για τη θεατρική στέγη στην Κεφαλονιά«, *Κεφαλληνιακά Χρονικά* 2 (1977) S. 111–119 und Sp. Evangelatos, *Ιστορία του θεάτρου εν Κεφαλληνία. 1600–1900*, Diss. Athen 1970, S. 168–174.

452 Das Theater wurde 1943 durch einen Bombenangriff schwer beschädigt und durch die Erdbeben von 1953 völlig zerstört (Fessa-Emmanouil, *op. cit.*, S. 194–199).

453 Nach Plänen des italienischen Architekten P. Sampo, existiert in renovierter Form noch heute. Vgl. Bakounakis, *op. cit.*, S. 28 ff.; I. Travlou / A. Kokkou, *Ερμούπολις*. Athen 1980, S. 126–128; Laskaris, *Ιστορία*, *op. cit.*, S. 129–150; A. Th. Drakakis, »Το ξεκίνημα του νεοελληνικού θεάτρου (Ερμούπολις – Σύρα 1826–1861)«, *Αελτίον της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος* 22 (1979) S. 23–81, bes. S. 70–77. Mit dem gesamten Material Fessa-Emmanouil, *op. cit.*, S. 208–217.

454 Nach Plänen von Ernst Ziller. Vgl. Bakounakis, *op. cit.*, S. 19 ff. und Fessa-Emmanouil, *op. cit.*, S. 221–228.

455 Ebenfalls nach Plänen von Ernst Ziller (Baubeginn 1871); das Theater wurde bei den Erdbeben von 1953 zerstört (Fessa-Emmanouil, *op. cit.*, S. 181–186).

456 Chr. Stamatopoulou-Vasilakou, *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη το 19^ο αιώνα*, Bd. 1, Athen 1994, S. 363–389.

457 Nach Plänen von Ernst Ziller; das Theater wurde 1940 abgerissen. Vgl. oben.

458 Nach Plänen des Architekten Ioannis Lazarimos (Fessa-Emmanouil, *op. cit.*, S. 322–345, mit Plänen, Photographien, unveröffentlichten Materialien usw.).

ter »Phönix«⁴⁵⁹, 1894/96 wurde das Stadttheater von Volos eröffnet⁴⁶⁰, seit 1891 baute man am »Königlichen Theater«⁴⁶¹. Die Athener Theaterarchitektur folgt den damaligen mitteleuropäischen Vorbildern, dem neoklassizistischen Theatertyp von Hellmer und Fellner⁴⁶². Das eigentliche Theaterleben spielt sich jedoch vielfach in den provisorischen Sommertheatern ab, an den Ufern des Ilissos-Flusses⁴⁶³ und in Neu-Phaliron am Meer⁴⁶⁴, die eine zwar provisorische, aber immerhin bodenständige Theaterarchitektur aufweisen⁴⁶⁵, während die Repräsentativ Bühnen aus dem Ausland übernommene Vorbilder darstellen. Diese Gebäude waren vorwiegend für die italienische Oper prädestiniert, die in der zweiten Hälfte des 19. Jh.s von der französischen und schließlich von der griechischen Oper abgelöst wurde⁴⁶⁶; Musikbegleitung und Liederinlagen spielen auch beim Schauspiel ab 1870 eine wichtige Rolle⁴⁶⁷.

Das Repräsentationsbedürfnis des Merkantilbürgertums äußert sich gleich nach der Eringung der Unabhängigkeit in dem Wunsch nach regelmäßigen Opernvorstellungen⁴⁶⁸. Dafür werden in Patras und Hermoupolis von Mäzenen enorme Summen ausgegeben; in den Theaterkomitees sitzen die Häupter und Honoratioren des städtischen Wirtschaftslebens, die auch den *impresario* anstellen, welcher für die Opernvorstellungen der kommenden Saison zu sorgen hat, dafür eine eigene Reise zu den Opernagenturen in Italien unternimmt, um die Truppe zusammenzustellen, und für die Quantität und Qualität der Vorstellungen, für das Repertoire und die musikalische Ausführung verantwortlich ist und für die Gesamtausgaben detailliert Rechnung legen muß⁴⁶⁹. Gemessen an der Häufigkeit dieser Vorstellungen in Korfu, Hermoupolis und Patras, dem Organisationsaufwand und dem Geldumsatz⁴⁷⁰ nimmt sich die Residenzstadt Athen noch lange wie eine theatralische

459 Das Stadttheater wurde 1943 zerstört, das Theater »Phönix« besteht heute noch (Fessa-Emmanouil, *op. cit.*, S. 161 ff. und S. 170 ff.).

460 Es bestand bis 1960 (Fessa-Emmanouil, *op. cit.*, S. 233 ff.).

461 Zur Baugeschichte des Ziller-Baus ausführlich Fessa-Emmanouil, *op. cit.*, S. 302–317 (mit ausführlicher Bibliographie).

462 H. Chr. Hoffmann, *Die Theaterbauten von Fellner und Hellmer*, München 1966.

463 Jetzt ausführlich Fessa-Emmanouil, *op. cit.*, S. 245–273 (dort auch die gesamte ältere Literatur).

464 Fessa-Emmanouil, *op. cit.*, S. 348–354.

465 Darin besteht eines der Hauptergebnisse der Monographie von Fessa-Emmanouil (*op. cit.*, Bd. 2, S. 157 ff.; vgl. auch English summary, S. 229 ff.).

466 Zur Geschichte der neugriechischen Kunstmusik und der griechischen Oper existierten bis vor kurzem nur unsystematische, oft anekdotische Arbeiten (vgl. letzthin D. A. Chamoudopoulos, *Η ανατολή της ένταχνης μουσικής στην Ελλάδα και η δημιουργία της Εθνικής Σχολής*, Athen 1980).

467 Dazu Th. Hatzipantazis, *Το Κομειδούλλιον*, Athen 1981.

468 Vgl. das Material bei Bakounakis, *Op. cit.* S. 111 ff., das sich auf Hermoupolis und Patras bezieht.

469 Die aktenkundigen Versrechnungen und Kostenvorschläge des *impresario* stimmen dabei oft wenig mit der Wirklichkeit überein; die Beschwerden der Theaterkomitees und des Publikums, wie sie sich in der Provinzpresse niederschlagen, sind zahlreich (Materialien bei Bakounakis, *op. cit.*).

470 Eine vorläufige Zusammenstellung von Repertoire, Truppen und *impresarii* in Patras 1872–1900 und in Hermoupolis 1864–1903 bei Bakounakis, *op. cit.*, S. 133 ff. und 141 ff. Dort auch ein monatlicher Kostenvorschlag der »Compagnia di Canto« von Raffaele Rizzi in Hermoupolis 1875 (S. 153 ff.).

Provinz aus⁴⁷¹; vor allem das griechische Theaterleben in Konstantinopel in der zweiten Hälfte des 19. Jh.s und später noch⁴⁷² übertrifft das Mutterland bei weitem, wie auch andere Diaspora-Städte wie Alexandria⁴⁷³, Kairo⁴⁷⁴, Smyrna⁴⁷⁵, Odessa⁴⁷⁶, Jassy und Bukarest⁴⁷⁷ für die fahrenden Truppen wichtige Stationen bilden, die ihr Überleben gewährleisten, da sie in Athen allein nicht genügend Einnahmen einspielen konnten⁴⁷⁸. Erst mit dem »Königlichen Theater«⁴⁷⁹ und der gleichzeitig eröffneten »Neuen Bühne« von Konstantinos Christomanos⁴⁸⁰ werden Repräsentativspielpläne geschaffen, die dem Sendungsbewußtsein eines Nationaltheaters nahekommen, Klassik und Moderne gleichermaßen bringen, griechische und ausländische Stücke: die intellektuellere Kleinbühne von Christomanos eröffnet mit der »Alkestis«, auf dem vom Hof geleiteten Theater kommt es 1903 bei der Aufführung der »Orestie« (in der Reinhardtschen Fassung in einer Abendvorstellung) zu blutigen Auseinandersetzungen mit demonstrierenden fanatischen Studenten, die in der Übersetzung eines altgriechischen Textes ein Sakrileg sahen⁴⁸¹; der Philologieprofessor Mistriotis organisierte zu diesem Zeitpunkt Aufführungen im Originaltext⁴⁸². War es die Sprachfrage einerseits, die immer noch zu Schwierigkeiten führte⁴⁸³, so war es der Publikumsgeschmack anderer-

471 Darin besteht die wesentliche Schwäche der Theatergeschichte von J. Sideris, *Το νεοελληνικό θέατρο. 1794-1944* Bd. 1: 1794-1908, Athen [1951], erw. Nachdruck Athen 1990, die sich ganz auf die Hauptstadt konzentriert.

472 Die Dissertation von Stamatopoulou-Vasilakou, *op. cit.* reicht bis 1900. Die Dissertation von J. Pezopoulou (*Το θέατρο στην Κωνσταντινούπολη 1900-1922*, Athen 2004) bis 1922.

473 Vgl. die völlig ungenügende Studie von P. Karmatzou, *Αλεξανδρινά. Θεατρικά και φιλολογικά*. Athen 1974.

474 Dazu existiert überhaupt keine Studie.

475 Chr. Solomonidis, *Το θέατρο στη Σμύρνη (1657-1922)*, Athen 1954.

476 Wesentliche Nachrichten enthält der noch nicht gänzlich veröffentlichte zweite Band der Theatergeschichte von Sideris.

477 D. V. Oikonomidis, »Ο Κ. Κυριακός-Αριστίας μέχρι της αφίξεώς του εις Αθήνας«, *Ελληνική Δημιουργία* 4 (1950) S. 43 ff.; ders., »Το εν Βουκουρεστίω ελληνικόν θέατρον και οι μαθηταί του Κωνσταντινου Κυριακού Αριστίας«, *Αρχείον του Θρακικού Γλωσσικού και Λαογραφικού Θησαυρού* 19 (1954) S. 161-192.

478 Zur Zusammensetzung, dem Repertoire, den finanziellen Gegebenheiten und der Lebensweise dieser Truppen, die noch bis ins 20. Jh. hinein existieren und den gesamten Mittleren Osten bespielen, fehlt noch eine umfangreiche Monographie (vgl. vorläufig Sideris, *op. cit.*, S. 179ff.).

479 Sideris, *op. cit.*, S. 229 ff.

480 M. Mavrikou-Anagnostou, *Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος και η Νέα Σκηνή*. Athen 1964.

481 Die ausführlichste Studie zu den vielzitierten »Oresteïaka« von J. Sideris in *Θέατρο* 33(1973) S. 51-61 und 34/36 (1973) S. 89-99. Zur Übersetzung von Wilamowitz-Moellendorf und der Bearbeitung von Fritz Oberländer für die Aufführung bei Reinhardt vgl. Kindermann, *op. cit.*, Bd. 8, S. 161 ff. und H. Flashar, *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit*, München 1991, S. 114-123.

482 Dazu J. Sideris, *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή. 1817-1932*, Athen 1976, *pass.*

483 Im Überblick G. Hering, »Die Auseinandersetzungen über die griechische Schriftsprache«, *Nostos. Gesammelte Schriften zur südosteuropäischen Geschichte*, ed. M. A. Stassinopoulou, Frankfurt/M. etc. 1995, S. 189-264. Zur Sprachfrage existiert eine umfangreiche Bibliographie (vgl. zur Übersicht, P. D. Mastrodimitris, *Εισαγωγή στη νεοελληνική φιλολογία*, 5. Aufl. Athen 1990, S. 43-60).

seits⁴⁸⁴, der rasch zu Konzessionen in der Spielplanpolitik zwang: die nicht subventionierte Bühne von Christomanos war rasch gezwungen, immer mehr französischen Boulevard mit pikanten Eigenzusätzen zu spielen, während der ehemalige Gesellschafter und Sprachlehrer der Kaiserin Elisabeth das eigentliche Nationaldrama dieser Tage, die »Trisevgeni« von Kostis Palamas (1903)⁴⁸⁵, als der Theateroutine und dem Erwartungshorizont seines Publikums nicht entsprechend ablehnte; der Dichter hatte sich geweigert, sein Symboldrama um die Magie der Schönheit im Sinne der sentimental Melodramatik der damaligen Bühnenuancen umzuschreiben⁴⁸⁶. Christomanos hielt bis 1905 aus⁴⁸⁷, nach dem Abgang des Chefregisseurs Thomas Oikonomou vom »Königlichen Theater« 1906 löste sich die Hofinstitution rasch auf⁴⁸⁸. Erst das 1932 im selben Gebäude eröffnete Nationaltheater mit Fotos Politis kann historisch den Anspruch erheben, seine Sendung vollgültig erfüllt zu haben.

Mit dem Eintritt in das 20. Jh. und der Funktionsverschiebung der Nationaltheater und des nationalsprachigen Dramas vom ideologiebesetzten Inhalt und der Schaustellung nationaler Werte weg zur weniger philologisch und literarisch gebundenen Theaterästhetik und zu stilistischer Experimentfreude sind es auch kleinere, im Stadtplan unbedeutend plazierte Theater, die als Schrittmacher der Zukunft die Entwicklung vorantreiben und die Repräsentativbühnen in eine konservativistische Nachhutstellung bringen. Um mit dieser Neuentwicklung Schritt zu halten, haben auch in den Balkanländern die meisten Nationaltheater Experiment- und Zweitbühnen eröffnet, die der Pflege der Avantgarde gewidmet sind. Das schubweise und oft unkontrollierte Anwachsen der Städte sowie die Industrialisierung der Landgebiete und die Verbürgerlichung der Ruralgesellschaft führt auch auf dem Gebiet der Theaterlebens zu einer gewissen Dezentralisierung, die sich auf zwei Ebenen äußert: 1. in der Schaffung eines ganzen Netzes von Provinz-, Kleinstadt- und Dorftheatern, das von Laientruppen, Schulen und Bildungsvereinen getragen wird (dafür sind Ungarn⁴⁸⁹ und Binnenkroatien⁴⁹⁰ frühe Beispiele, und in Griechenland⁴⁹¹ setzt diese Entwicklung vehement nach 1880 ein) und 2. in dem Entstehen von zahlrei-

484 Dazu die erhellenden Ansichten von Kostis Palamas; die Tyrannei des vermeintlichen Publikumsgeschmacks führte ihn zur Ansicht, daß Dramen besser zu lesen bzw. im »mental theatre« (Byron) des »inneren« Theaters im Kopf des Lesers zu spielen seien als auf den existierenden Theatern (dazu ausführlich W. Puchner, *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, Athen 1995, S. 103 ff. und 137 ff.).

485 Dazu ausführlich Puchner, *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, *op. cit.*, S. 408 ff.

486 Zur Rezeptionsgeschichte der »Trisevgeni« *ibid.*, S. 408–468.

487 Mavrikou-Anagnostou, *op. cit.*

488 Zur Persönlichkeit von Oikonomou D. Spathis, »Το νεοελληνικό θέατρο«, *Ελλάδα – Ιστορία και Πολιτισμός*, Bd. 10, Thessaloniki 1983, S. 12–67, bes. 29 ff. und 34 ff.

489 Vgl. oben.

490 Im 18. und 19. Jh. werden die Theatervorstellungen auf dem dalmatinischen Küstenstreifen noch sporadisch fortgesetzt (außer Ragusa auch in Split, Trogir, Lesina/Hvar, Šibenik, Zadar, Senj, Rijeka usw.), während Binnenkroatien mit den Zentren Zagreb, Varaždin, Osijek, Požeg, Brod und Karlovac für die Theatergeschichte immer wichtiger wird (Batušić, *Povijest*, *op. cit.*, S. 299 ff. und für das 20. Jh. S. 430 ff.).

491 Vgl. eine erste Materialzusammenstellung (mit der sehr verstreuten Bibliographie) bei Puchner, »Το θέατρο στην ελληνική επαρχία«, *op. cit.*

chen Vorort- und Vorstadtbühnen, die im 19. Jh. dem Unterhaltungsbedürfnis vorwiegend der Unterschichten gewidmet waren⁴⁹², im 20. Jh. aber zunehmend Studenten- und Avantgarde-Bühnen mit experimentellen oder tendenziösen Spielplänen darstellen (dafür ist Budapest mit dem Vorbild der Wiener Vorstadttheater ein frühes Beispiel⁴⁹³, die Bosphorus-Metropole von 1860–1920 ein betont internationales⁴⁹⁴, und für die rezenten Entwicklungen Athen nach 1970 ein besonders eindrucksvolles Beispiel: das Theaterleben der griechischen Hauptstadt kann sich, gemessen an der Anzahl der Theater, durchaus mit anderen europäischen Theatermetropolen messen). In dieser Phase setzen die Theatergebäude im Stadtbild keine Zeichen mehr, sondern gehören eher dem architektonischen Historismus erhaltenswerter Baudenkmäler an. Erst moderne Theatergroßbauten, wie das multifunktionelle »Megaro Mousikis« in Athen setzen neue Akzente in der postmodernen Architekturlandschaft der Urbanzentren und können auch höchste technische Ansprüche zufriedenstellen.

492 W. M. Disher, *Blood and Thunder. Mid-Victorian Melodrama and its Origins*, London 1949; M. R. Booth, *English Melodrama*, London 1965; J. Hüttner, »Sensationsstück und Alt-Wiener Volkstheater. Zum Melodrama in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts«, *Maske und Kothurn* 21 (1975) S. 263–281.

493 Vgl. die immer noch unentbehrliche Monographie von O. Rommel, *Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welttheater bis zum Tode Nestroys*, Wien 1952. Zum Budapester Theaterleben vgl. oben.

494 Vgl. die Spezialstudien von M. And, wie oben; Stamatopoulou-Vasilakou, *op. cit.*, Puchner, *Historisches Drama*, *op. cit.*, S. 60 ff.

Vergleichende Beiträge zum traditionellen Volkspuppenspiel auf der Balkanhalbinsel

Die Erforschung des europäischen Puppentheaters erfreut sich weiterhin einer erstaunlichen Dynamik, sowohl was die eigentlichen Kunstformen betrifft als auch die traditionellen Volksformen¹. Der Balkanraum ist diesbezüglich ein geradezu privilegiertes Untersuchungsobjekt, obwohl dies aus den bestehenden europaweiten Übersichten nicht immer deutlich hervorgeht². Innerhalb des südosteuropäischen Volksschauspiel- und Volkstheaterwesens³ nimmt das Puppenspiel eine wesentliche Rolle ein, wenn es auch historisch und kulturgeographisch eine etwas differente Dynamik aufweist als das Schattentheater⁴. In jedem Fall scheint das im 20. Jh. blühende Kunst-Puppenspiel, das vor allem hinter dem ehemaligen Eisernen Vorhang gepflegt wurde, auf reiche Traditionen eines bestehenden Volkspuppenspiels zurückzuführen sein, wobei dieses wiederum in Parallele zu Ritualen und Bräuchen zu

1 Vgl. jetzt vor allem J. MacCormick/B. Pratasik, *Popular puppet theatre in Europe, 1800–1914*, Cambridge UP 1998. Zur älteren (umfangreichen) Bibliographie in strenger Auswahl: J. F. Hadamowsky, »Das Puppentheater«, *Atlantisbuch des Theaters*, ed. M. Hürlimann, Zürich 1966, S. 920–944; J. F. Crothers, *The Puppeteer's Library Guide: The Bibliographic Index to the Literature of the World Puppet Theatre*, vol. I: *The Historical Background of Puppetry and its Related Fields*, Metuchen, New Jersey 1971; S. Benegal, *Puppet theatre around the World*, New Delhi 1961; R. Baty/R. Chavange, *Historie des marionettes*, Paris 1959; B. Baird, *The Art of the Puppet*, New York 1965; P. Baldwin, *Toy Theatres of the World*, London 1992; M. Waszkiel (ed.), *Present Trends in Research of the World of Puppetry*, Warsaw 1992, S. 18–24; G. Feustel, *Prinzessin und Spassmacher – eine Kulturgeschichte des Puppentheaters der Welt*, Leipzig 1991; H. R. Purschke, *Die Entwicklung des Puppenspiels in den klassischen Ursprungsländern Europas – ein historischer Überblick*, Frankfurt 1984; S. C. Shershow, *Puppets and 'Popular' Culture*, London 1995; M. Wegner (ed.), *Die Spiele der Puppe. Beiträge zur Kunst- und Sozialgeschichte des Figurentheaters im 19. und 20. Jh.*, Köln 1989 usw.

2 Hier spielt vor allem das west- und ostslawische Puppentheater eine führende Rolle. Zu Rußland vgl. in Auswahl: E. Warner, *The Russian Folk Theatre*, The Hague 1977; Sergei Obrazsov, *My Profession*, Moskva 1985; C. Kelly, *Petrushka, the Russian Carnival Puppet Theatre*, Cambridge UP 1990; A. Kulish, *Letopis' Teatra Kukol v Rossi XIX Veka*, Moskva 1994; B. Goldowski, *Chronik des Puppentheaters in Russland im 15.–18. Jh.*, Moskau/Warschau 1994 usw.

3 Dazu mit der gesamten verstreuten Literatur W. Puchner, *Λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια*, Athen 1989 und ders., »Δρώμενα και λαϊκό θέατρο στη Νοτιοανατολική Ευρώπη«, *Βαλκανική Θεατρολογία*, Athen 1994, S. 151–200.

4 Dazu jetzt W. Puchner, »Das osmanische Schattentheater auf der Balkanhalbinsel zur Zeit der Türkenherrschaft. Verbreitung, Funktion, Assimilation«, *Südost-Forschungen* 56 (1997) S. 151–188 und speziell zum griechischen Schattentheater ders., *Das neugriechische Schattentheater Karagiozis*, München 1975 (*Miscellanea Byzantina Monacensia* 21). Vgl. Kap. 3 des vorliegenden Bandes.

stehen scheint, die Puppen und Idole bestatten und beweinen⁵, ohne daß diesbezüglich eine direkte Abhängigkeit oder Entwicklung nachzuweisen wäre. Dieser Befund widerspricht bis zu einem gewissen Grad einer der Grundthesen der Puppentheaterforschung, daß das Puppentheater vom Kult bzw. vom Kinderspiel herkomme, wobei die Übergänge durchaus fließend sein können⁶.

VORFORMEN

Rituelle Idolbestattung ist vom südlichen Karpathenraum bis auf die ägäische Inselwelt und nach Kleinasien hinein nachzuweisen. Der funktionale Kontext ist allerdings ziemlich unterschiedlich. In Südrumänien und Bulgarien wird am 9. Mai oder in Trockenperioden des Frühlings- und Frühsommerabschnittes von Frauen und Mädchen eine Lehm-Puppe mit ausgeprägten Geschlechtsteilen geformt, *German*, *Germančo*, *Caloianul*, *Kalojan* oder *Ska-lojan* genannt, von ihnen beweint, beklagt und begraben oder in den Fluß geworfen⁷. Die Morphologie der rituellen Handlungen mit dieser Puppe ist breit gestreut: die Figur wird auf ein Brett gelegt und mit Blumen geschmückt, erhält eine Totenwache, oder ein regelmäßiges Begräbnis (manchmal sogar mit Priester); in anderen Fällen wird sie im Sand neben dem Fluß bestattet oder auch in einem Brunnen oder Dorfteich, ein Rutenkreuz wird auf das Grab gelegt, und regelrechte Totengedächtnisfeiern werden abgehalten, sollte es weiterhin nicht regnen. Manchmal wird die Figur auch einfach zerrissen⁸. Derselbe Brauch findet sich

5 Dazu W. Puchner, »Primitividole und Idolbestattung auf der Balkanhalbinsel (zur rituellen Frühgeschichte des Puppentheaters)«, *Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae* 34 (1986–88) S. 229–244.

6 Charles Magnin, *Histoire des marionettes en Europe*, Paris 1852 (1981), Hadamowsky, *op. cit.*, S. 926 f.

7 Chr. Vakarelski, *Bulgarische Volkskunde*, Berlin 1969, S. 329 ff.

8 In Auswahl: E. Fischer, »Paparuda und Scalojan«, *Globus* XCIII (1908), S. 14 ff.; B. Burada, *O calătorie în Dobrogea*, Iași 1880, S. 28; I. A. Candrea, »Caloianul«, *Nouă Revista Română* 2 (1900) S. 94–96; M. Beza, *Paganism in Roumanian folklor*, London 1926, S. 32–36; G. Ivănescu, »O influență bizantină sau slavă în folclorul românesc și în limba românească. Caloianul«, *Folklor Literar* 1 (1967) S. 13–23; V. S. Zelenčuk/J. V. Popović, »Антропоморфне образы в обрядach плодородия у восточнороманских народов (XIX – начало XX века)«, *Balkanske isledovanja. Problemi istorii i kulture*, Moskva 1976, S. 195–201; St. L. Kostov, »Kultът на Germane u bulgarite«, *Izvestija na Bŭlgarskoto arheologičesko družestvo v Sofija* 3 (1913) S. 108–124; D. Marinov, »Narodna vjara i religiozni narodni običaj«, *Sbornik za Narodni Umotvorenija i Narodopis* 28 (1914) S. 553 ff.; Chr. Vakarelski, *Etnografija na Bŭlgarija*, Sofija 1971, S. 613 f.; M. Arnaudov, *Studii vŭrču bŭlgarskite obredi i legendi*, tom. I, Sofija 1971; K. Kaufman, »Oplakvaneto na German- u kapancite. Ot plač kŭm pesen«, *Izvestija na Instituta za Muzika* 13 (1969) S. 155–175; St. Genčev, »Običajat German v Dobrudža«, *Vŭkove* 1973, H. 2, S. 31–38; K. Masinski, »Čŭlzi i dŭžd«, *Sbornik v čest na prof. L. Miletić*, Sofija 1933, S. 475–478; St. Genčev, »Običai i obredi za dŭžd«, *Dobrudža*, Sofija 1974, S. 349; L. V. Markov, *Bolgary Kalendarnye obyčaj i obrjady v stranach zarubežnoj Evropy*, Moskva 1978, S. 226; N. N. Veleckaja, *Jazyčeskaja simbolika slavjanskich arhaičeskich ritualov*, Moskva 1978, S. 161 f.; M. Benovska, »Sŭštност i estetičeski izmerenija na obreda German«, *Obredi i obreden folklor*, Sofija 1981, S. 235–256 usw.

auch in Serbien und Jugoslawisch-Makedonien⁹ sowie in Bessarabien¹⁰. Diese Idole sind meist aus getrocknetem Lehm, ohne erkennbare ästhetische Bemühung hergestellt¹¹, manchmal auch von einem stroh- oder lumpenverkleideten Besen gebildet¹². Die Figur hat vielfach die Arme gekreuzt und hält eine brennende Kerze. Die ausgeprägten Geschlechtsteile sind ein häufiges Charakteristikum dieser Idole und haben mit fertilitätsmagischer Bedeutung zu tun¹³. Ob der Name »german« mit dem Hl. German (Patriarch 638–733) in Zusammenhang zu bringen ist, wie es das heortogische Datum nahelegt¹⁴, oder mit vorchristlichen Mythologemen¹⁵, ist eher ein Problem, das der Wissenschaftsgeschichte angehört. Die Volksetymologie läuft auf »gurmez«, Donner, und wird mit der regenmagischen Finalität des Brauches in Zusammenhang gebracht. »Caloianul« geht auf den bulgarischen Zaren Kalojan (1197–1207) zurück¹⁶ – »skalojan« auf Σκυλογιάννης, Hunde-Jannis, eine Bezeichnung, die ihm seine Grausamkeit eingetragen hatte¹⁷ – der die Thessaloniker 1207 stark bedrängt hat und nach dem Demetrius-Legenden vom Heiligen selbst mit der Lanze getötet worden sein soll; dies ist noch auf manchen Demetrius-Ikonen zu sehen, manchmal sogar mit namentlicher Beischrift¹⁸. Wie diese Namensübertragung aus der christlichen synaxarischen Tradition vor sich gegangen sein kann, darüber gibt es nicht einmal Vermutungen¹⁹. Charakteristisch ist die ausschließliche Beteiligung der Frauen an dem Idolbegräbnis (Kinder erst sekundär)²⁰; die regenmagische Symbolik läßt die Effigie meist an der Dürre zugrundegegangen sein, die

9. Sl. Zečević, »Germain (coutume printanière pour invoquer la pluie)«, *Makedonski Folklor* VI/12 (1973) S. 255–257; ders., »German«, *Glasnik Etnografskog muzeja u Beograd* 1976, S. 39–40; ders., »Vanbračno dete u narodnom verovanju istočne Srbije«, *Glasnik Etnografskog Instituta* XI–XV (1969) S. 133–135.

10. C. Ginčev, »Narodni običaj ot Besarabija«, *Sbornik za Narodni Umotvorenija i Narodopis* VIII (1982) S. 276.

11. Vakarelski, *Bulgar. Volkskunde, op. cit.*, S. 404.

12. *Op. cit.*, S. 330.

13. Selbst für den epirotischen »zafiris« gibt es Anzeichen, daß das eingekleidete Holz phallische Bedeutung hat (K. Kakouri, *Προϊστορία του θεάτρου*, Athen 1974, S. 148).

14. Vakarelski, *Bulgar. Volkskunde, op. cit.*, S. 331.

15. P. Z. Petrović, »German«, in: Z. Kuližić/P. Z. Petrović/I. Pantelić, *Srpski mitološki rečnik*, Beograd 1970, S. 87 f.

16. Ivănescu, *op. cit.*

17. K. Krumbacher, *Geschichte der Byzantinischen Literatur*, München 1897, S. 1035 ff., 1041 ff.

18. L. Kretzenbacher, *Griechische Reiterheilige als Gefangenenretter*, Wien 1983 (Sitz. ber. d. Österr. Ak. d. W., phil.-hist. Kl. 421, S. 44 ff., 56) sowie ders., »Der griechische Reiterheilige Demetrios und sein schon überwundener Gegner«, *Münchener Zeitschrift für Balkankunde* 7–8 (1991) S. 131–140 und W. Puchner, *Βυζαντινά θέματα της Ελληνικής Λαογραφίας*, Athen 1994 (»Laografia«, Beiheft 10), S. 139–142. Zu den slawischen Legenden des Sveti Dimiter Solunski vgl. A. M. Papadopoulos, *Ο Άγιος Δημήτριος εις την ελληνικήν και βουλγαρικήν παράδοσιν*, Thessaloniki 1971, S. 145 ff. und D. Iliadis, *Ο Άγιος Δημήτριος και οι Σλάβοι*, *Πεπραγμένα του Θ' Διεθνούς Βυζαντινολογικού Συνεδρίου, Θεσσαλονίκη 1953*, Athen 1955, S. 128–140 (mit weiterer Bibliographie).

19. Puchner, *op. cit.*

20. Dazu W. Puchner, »Spuren frauenbündischer Organisationsformen im neugriechischen Jahreslaufbrauchtum«, *Schweizer. Archiv für Volkskunde* 72 (1976) S. 146–170 und ders., »Normative Aspekte der Frauenrolle in den exklusiv femininen Riten des hellenophonen Balkanraums«, in: N. Reiter (ed.), *Die gesellschaftliche Stellung der Frau auf dem Balkan*, Wiesbaden 1987, S. 133–141.

Analogiehandlungen sollen das Mitleid Gottes erregen und den Regenguß »erzwingen«. Dieser Logik gemäß stirbt German an Trockenheit und wird am oder im Wasser beigesetzt; die Symbolik verläuft von der Dürre (dem getrockneten Lehm) zur Feuchtigkeit (Schlamm- und Wassergrab)²¹. Dieselbe Symbolik ist etwa auch beim regenmagischen *perperuna / dodola* – Brauch nachzuweisen²², wo das grünverkleidete Mädchen (Waise oder Zigeunerin, erregt Mitleid Gottes) mit Wasser angegossen wird (Analogiehandlung)²³ oder dem »dragaica«-Ritus in Rumänien²⁴, dem Drachentreiben in Bulgarien²⁵ und andern Regenriten im weiteren balkanisch-kleinasiatischen Raum²⁶. Auch die kleinasiatische »kuchkutura«-Puppe wird mit Wasser überschüttet²⁷. Neben der regenmagischen Funktion scheint auch das Einlernen des Klageverhaltens eine Rolle zu spielen; in Bulgarien werden die Kinder zum Mitweinen gezwungen²⁸.

Im Raum Epirus wird im Mai, oder im ganzen Frühlingsabschnitt ein in der Kirche geweihtes, mit Blumen geschmücktes Puppenidol bestattet, begraben und in einem elaborierten Klagegedicht von den Mädchen beweint. Diese Puppe, »zafirris«²⁹, wird ab 1930 etwa und früher schon von einem Mädchen oder Kind ersetzt, wobei der Brauch spielhaften Charakter angenommen hat³⁰. In dieser Form herrscht die Funktion der Threnoserlernung vor³¹. Das Bedecken mit Blumen oder Aufbahnen auf Blumen ist dem Totenbrauchtum entnommen, wo Blüten, Grün und Früchte dem Toten auf die Hadesreise mitgegeben werden³² (ähnlich

21 Benovska, *op. cit.*

22 W. Puchner, »Zur Typologie des balkanischen Regenmädchens«, *Schweizer. Archiv für Volkskunde* 78 (1982) S. 98–125 und D. Burkhart, »Maskata kato preborazjavane i simbolično predstavjane v narodnata tradicija na balkanskite narodi«, *Bŭlgarski Folklor* XI/3 (1985) S. 93–100 (deutsche Version in dies., *Kulturraum Balkan. Studien zur Volkskunde und Literatur Südosteuropas*, Hamburg 1989, S. 48–53).

23 Zum Regenbittlied speziell W. Puchner, »Liedtextstudien zur balkanischen Regenlitanei mit spezieller Berücksichtigung der bulgarischen und griechischen Varianten«, *Jahrbuch für Volksliedforschung* 29 (1984) S. 100–111 und ders., »Regenlitanei und Bittprozession im griechischen Umzugsbrauch und ihre balkanischen Querverbindungen«, in: *Studien zum griechischen Volkslied*, Wien 1996, S. 89–124.

24 M. Pop/C. Eretescu, »Die Masken im rumänischen Brauchtum«, *Schweizer. Archiv für Volkskunde* 63 (1967) S. 162–176, bes. S. 170.

25 Vakarelski, *Bulgar. Volkskunde, op. cit.*, S. 330.

26 Belegzusammenstellung bei W. Puchner, »Το παραδοσιακό λαϊκό θέατρο του Πόντου στον εθνολογικό του συσχετισμό«, *Αρχαίον Πόντου* 38 (1983) S. 291–305.

27 G. A. Megas, *Ζητήματα Ελληνικής Λαογραφίας*, Athen 1975, S. 106 (3. Seitenzählung).

28 Vakarelski, *Bulgar. Volkskunde, op. cit.*, S. 330.

29 Vgl. die Abbildung bei Kakouri, *Προϊστορία του θεάτρου, op. cit.*, S. 149.

30 K. Kakouri, *Θάνατος – Ανάσταση*, Athen 1965, S. 38 ff.

31 D. M. Sarros, »Λείψανα της λατρείας του Λίνου και Αδώνιδος εν Ηπειρώ. Ο Ζαφείρης«, *Δελτίον της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος* V (1900), S. 347–351. Vgl. auch W. Puchner, *Brauchtumserscheinungen im griechischen Jahreslauf und ihre Beziehungen zum Volkstheater*, Wien 1977, S. 199 ff.

32 M. Alexiou, *The ritual lament in Greek tradition*, Cambridge 1974, S. 38, und allgemein: L. Danforth, *Until the Crow Becomes a Dove: The Death Rituals of Rural Greece*, Princeton 1983, B. Schmidt, »Totengebräuche und Gräberkultur im heutigen Griechenland«, *Archiv für Religionswissenschaft* 14 (1926) S. 281–318 und 15 (1927)

»Fouskodentri« in der Peloponnes)³³. Die Namensform bedeutet den dunkelblauen »Zaphir«, im übertragenen Sinne dann etwas Teures, Wertvolles. Man hat versucht, den Brauch mit dem Adonis-Kult in Verbindung zu bringen³⁴, ähnlich wie den »Lidinos«-Brauch auf Ägina³⁵, doch brauchen solche Thesen heute nicht mehr diskutiert zu werden³⁶. Im Gegensatz zu den zentralbalkanischen Lamentationen des »german«, die relativ primitiv sind (z. B. »German ist tot, German ist tot, der Arme, er starb wegen der Trockenheit, er starb dürstend nach Regen«)³⁷, die z. T. auch im Übergang zu unartikulierten Klagen stehen³⁸, ist die Lamentation des epirotischen Zafiris ein elaboriertes Lied, einer schönsten Threnos-Gesänge Griechenlands sogar³⁹. Hier herrscht das Einlernen des Klage-Verhaltens deutlich vor, da der Brauch mehrfach hintereinander wiederholt wird.

Bei den transhumanten Sarakatsanen wird auch die Grablegung Christi am Karfreitag mit einem Idol spielhaft dargestellt, wobei eine Frau den Marienthrenos absingt⁴⁰. Das Primitividol besteht aus einem Stück Holz oder aus zwei gekreuzten Holzstäben, die im allgemeinen die Grundlage der Menschendarstellung bilden⁴¹. Die »Puppe des Heiligen«, wie sie genannt wird, wird nach dem Karfreitag in eine unzugängliche Schlucht geworfen (rituelle Vernichtung).

Auf der Insel Ägina wird am 14. September, dem Kreuzerhöhungs-Tag eine menschengroße anthropomorphe Puppe geformt, ebenfalls mit betonten Geschlechtsteilen, »Lidinos« (etymologisch von »dilino«, eine Verkörperung des Vesperbrottes, d. h. der Sommerarbeiten, wie dem Threnos und einem ätiologischen Mythos zu entnehmen ist)⁴², von den Frauen mit Blumen beworfen, von Kindern in einem Sarg durch die Stadt getragen und begraben⁴³. Ursprünglich dürfte es sich um ein reines Frauenfest gehandelt haben; neuerdings wird die

S. 62–82.

33 K. Kakouri, »Λαϊκά δρώμενα ευετηρίας«, *Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών* 26 (1952) S. 216 ff., bes. S. 225 f.

34 Sarros, *op. cit.*

35 Ch. V. Lykouris, »Ο Λειδινόζ«, *Κήρυξ της Αγίνης* III, H. 33 (1949) S. 140–142, ders., »Ο Λειδινόζ«, *Αιξονή* 3 (1953) S. 53–56, P. N. Iriotis, »Ο Λειδινόζ εν Αγίνη«, *Λαογραφία* 8 (1921–25) S. 289–296.

36 Puchner, *Brauchtumserscheinungen, op. cit.*, S. 165 f.

37 Vakarelski, *Bulgar. Volkskunde, op. cit.*, S. 329.

38 Kaufman, *op. cit.*

39 Text bei St. Kyriakidis, *Ελληνική λαογραφία*. Athen 1922, S. 37 f., englische Übersetzung bei Alexiou, *Ritual lament, op. cit.*, S. 80, deutsch in Puchner, »Primitividole«, *op. cit.*, S. 234.

40 A. Hatzimichali, *Σαρακατσάνοι*. Athen 1957, S. ρξδ⁷.

41 Dies ist bei griechischen Lazarusumzügen evident, wo das blumen- und tüchergeschmückte Holzkreuz den »Lazarus« vorstellt (Puchner, *Brauchtumserscheinungen, op. cit.*, S. 91). Zur Morphologie der Lazaruspuppe auch W. Puchner, »Lazarusbrauch in Südosteuropa. Proben und Überblicke«, *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* XXXII/81 (1978) S. 17–40.

42 Text in Kyriakidis, *op. cit.*, S. 36 f., deutsch bei Puchner, *Brauchtumserscheinungen, op. cit.*, S. 165, englisch bei Alexiou, *op. cit.*, S. 78 f. und französisch bei K. Kakouri, »Dromena Champêtres. Le »Leidinos«, *L'Hellénisme Contemporain* 10, 1956, S. 188–212).

43 Iriotis, *op. cit.* S. 289 ff.

Puppe einfach zerrissen⁴⁴. Auch hier wird ein elaborierter Threnos abgesungen; beim Hineinwerfen der Erde spricht man: »Hör auf, armer Mann, mit dem Vesperbrot« und der alte Lidinos vom Vorjahr wird ausgegraben⁴⁵.

Auf der Insel Mykonos wurde bis 1910 ein Kinderspiel am Sandstrand aufgeführt, wo die in den Sand gezeichneten Umriss eines Menschen mit Meergras und Blumen ausgefüllt und die Totendarstellung beweint wurde; zum Schluß wurde die Abbildung in den Sand gestampft (»Krantonellos«)⁴⁶. Es geht um eine spielhafte Einübung des Lamentationsverhaltens⁴⁷. Die Effigie ist kein dreidimensionaler Gegenstand, der Threnos-Gesang ist nicht erhalten.

Im Siedlungsgebiet der Pontus-Griechen an der Südküste des Schwarzen Meeres wurde (vor 1922) an einem Sonntag zwischen Ostern und Pfingsten im Freien eine tönernerne Menschenfigur begraben, beweint, und die Totenspeise (*kollyba*)⁴⁸ verteilt. Die Stimmung schlägt dann von Trauer in Heiterkeit um, und man verzehrt Mitgebrachtes⁴⁹. »Kannavos« bzw. »Kannavouri« haben mit »Hanf« bzw. »Hanfsamen« zu tun. Im Norden Kleinasien wird ein solches Puppenbegräbnis auch als Regenmagie vorgenommen: »kuchkutura« oder »kuç kuçura« mit unbekannter Etymologie⁵⁰.

Das invariable Handlungselement dieser Begräbnisriten mit Idolen ist nicht so sehr das tatsächliche Begraben als die Lamentation, die den Übergang ins Jenseits signalisiert⁵¹. Neben diesen Ritualformen gibt es balkanweit auch parodistische Formen, wie die Bestattung und Beweinung des Eies in Thrakien⁵², das Maulwurfsbegräbnis in der Ukraine⁵³, das Fäschingsbegräbnis auf Kreta⁵⁴ und Chios⁵⁵. Das Sich-Tot-Stellen, die parodistische Bewei-

44 Megas, *op. cit.*, S. 236 ff., Puchner, *Brauchtumserscheinungen, op. cit.*, S. 165 f.

45 Iriotis, *op. cit.*, S. 289 ff.

46 St. I. Makrymichalis, »Υπολείμματα της λατρείας του Αδώνιδος εν Μυκόνω. Ο Κραντωνέλλος«, *Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών* 16 (1941) S. 229–232, K. Kakouri, *Ποραιοθηακός μορφές του θεάτρου*, Athen 1946, S. 166.

47 Puchner, *Brauchtumserscheinungen, op. cit.*, S. 166 f.

48 Vgl. W. Puchner, »Zum Nachleben des Rosalienfestes auf der Balkanhalbinsel«, *Südost-Forschungen* 46 (1987) S. 197–278, bes. S. 216 ff., 236 ff., 243 ff.

49 D. Misailidis, »Διά το 'κανναβούριν'«, *Ποντιακή Εστία* 6 (1955) S. 3092; K. Kakouri, »Ερώτημα λαογραφικό για το 'κάνναβο'«, *Αρχαίον Πόντου* 16 (1951) S. 267; G. A. Megas, »Ζητήματα Ελληνικής Λαογραφίας«, *Επετηρίς Λαογραφικού Αρχείου* 1951, S. 129; ders., *Ελληνικάι εορταί και έθιμα της λαϊκής λατρείας*, Athen 1956, S. 204 f.; Chr. Samouilidis, *Το λαϊκό παραδοσιακό θέατρο τον Πόντου*, Athen 1980, S. 238; Puchner, »Το παραδοσιακό λαϊκό θέατρο του Πόντου«, *op. cit.*, S. 297 f.

50 Megas, *op. cit.*, S. 106, M. And, *Dances of Anatolian Turkey*, New York 1959, S. 62, D. K. Papadopoulos, »Το Σταυρίν«, *Ποντιακά Φύλλα* 3 (1938–40) S. 258–262, bes. S. 262.

51 Vgl. das griechische Sprichwort »Unbeweint und unerinnert, was sucht er im Hades?« (N. Politis, »Τα κατά την τελευταίην«, *Λαογραφικά Σύμμικτα*, Bd. 3, Athen 1931, S. 232–365, bes. S. 323, P. Lekatsas, *Η ψυχή, η ιδέα της ψυχής και της αθανασίας της και τα έθιμα του θανάτου*, Athen 1957, S. 126).

52 E. Stamouli-Saranti, »Οι Απόκριες (Λαογραφία Θράκης)«, *Ελληνική Δημιουργία* 13 (1954), S. 282 f.

53 Misailidis, *op. cit.*, S. 3092.

54 G. K. Spyridakis, »Έθιμα λαϊκής λατρείας και δοξασίαι εκ Κατσιδονίου Σιτειας«, *Επετηρίς Εταιρείας Κρητικών Σπουδών* 3 (1940) S. 417–420.

55 »The guisers prepare a dummy of wood and old clothes known as the Macaroni man ... His head is decorated

nung und Begrabung, die Scheinbegräbnisse, allerdings dargestellt von Menschen, finden sich in Jahreslauf und Lebenslauf von Ungarn⁵⁶ bis zu den Ägäisinseln⁵⁷. Neben der rituellen Bestattung findet sich auch das bloße Zerstören des Idols als symbolischer Vernichtungsakt, wie die Puppe des Todaustragens bei den westslawischen Völkern und den Magyaren⁵⁸ oder die mannigfaltigen Judaspuppenverbrennungen im ostägäischen Raum (von der Vogelscheuchenfigur bis zum kunstvollen Feuerwerk)⁵⁹. Die Judaspuppe wird im Osterfeuer verbrannt⁶⁰, aber auch die Karnevalsfigur geht im Feuer zugrunde⁶¹ sowie die Effigie manches unliebsamen Politikers⁶².

Die rituellen Idolbestattungen und Idolvernichtungen partizipieren demnach an verschiedenen Funktions- und Bedeutungssektoren: Totenritus, Regenmagie, Tod (und Auferstehung) des Vegetationsheros (Christi Auferstehung im Frühling) und Lamentationserlernung (bzw. Einübung des Klageverhaltens). Diese Funktionsmöglichkeiten bewegen sich dabei zwischen den morphologischen Möglichkeiten: ritueller Ernst bzw. Spiel und Parodie, paganer bzw. christlicher Rahmen, ritueller Jenseitsübergang («richtiges» Sterben) bzw. einfach Zerstörung («unrechter Tod»), exklusiv weibliche Beteiligung bzw. sexesindifferent (infantil)⁶³. Die Bedeutungsambivalenzen und mehrfache Funktionalitäten bewegen sich in einem breiten Bedeutungsfeld: Frau – Gebären/Sterben – Diesseits/Jenseits – Erde/Wasser – Aussaat/Keimen – Fertilität, wobei die Begrabenen als Herren über Saat und Ernte gelten.

with *tsarkatou*, a kind of water-vessel, and he is adorned with a phallos, or what our informant interprets as such. It is held that he eats up all the macaroni that is left over. On Clean Monday this interesting person falls ill and dies, whereupon his funeral ceremonies are conducted. It is noteworthy these are not a parody of a real ritual of the dead. Before finally despairing of this life they consult a «doctor», who is grieved to discover that his patient is past curing; too much macaroni has been the death of him. In the afternoon the remains are escorted out of the village by everyone, guiser or not, to the accompaniment of ribald songs, and the final disposal is prosaic; he is simply taken to piece, by the way, getting after a fashion the «dissolution» which is wished to all the dead. With this act Carneval comes definitely to an end» (P. P. Argenti/H. J. Rose, *The Folklore of Chios*, Cambridge 1949, S. 380 f.).

56 Z. Ujváry, »Das Begräbnis parodierende Spiele in der ungarischen Volksüberlieferung«, *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* 69/XX (1966) S. 267 ff., G. Ortutay, *Kleine ungarische Volkskunde*, Budapest 1963, S. 93 ff.

57 Puchner, *Brauchtumserscheinungen*, *op. cit.*, S. 164 f.

58 F. Sieber, *Deutsch-slawische Beziehungen in Frühlingsbräuchen*, Berlin 1968, Th. Dömötör, »Masken in Ungarn«, *Schweizer. Archiv für Volkskunde* 63 (1967) S. 142–161, bes. S. 159.

59 Puchner, *Brauchtumserscheinungen*, *op. cit.*, S. 161–164, ders., *Studien zum Kulturkontext der liturgischen Szene. Lazarus und Judas als religiöse Volksfiguren in Bild und Brauch, Lied und Legende Südosteuropas*, Wien 1991 (Österr. Akad. d. Wiss., phil.-hist. Kl., Denkschriften 216) Bd. 1, S. 105 ff., Bd. 2, S. 283–291.

60 Puchner, *Brauchtumserscheinungen*, *op. cit.*, S. 162 ff.

61 D. Loukatos, *Volkskundliche Sammelhandschrift aus Mathraki, Orthonoi und Erikousa im Bezirk Korfu*, Akademie Athen 1960, S. 427.

62 Z. B. St. Epifaniou-Petraki, *Ααθηραφία της Σμύρνης*, Bd. 1 Athen 1964, S. 95. Weitere Beispiele in Puchner, *Studien zum Kulturkontext der liturgischen Szene*, *op. cit.*, S. 106 f.

63 Puchner, »Primitividole«, *op. cit.*, S. 237.

Neben den Ritualformen der Idolhandhabung gibt es dann auch gerade in den kleinasiatischen Relikträumen spielhafte Puppenmanipulation⁶⁴. Die Realistik der Effigie spielt nicht immer ein Rolle: sie reicht von der Lazaruspuppe bei den Lazarusumzügen⁶⁵, in der einfachsten Form als »epirotisches Glockenbrett«⁶⁶ bis zu Kinderspielpuppen beim selben Brauch⁶⁷ oder »lazarka«- und »buenec«-Puppen, die deutlich eine Entwicklung zur Kostümpuppen durchgemacht haben⁶⁸. Hierher gehören auch die Lazarus-Gebildbrote in Bulgarien (»kukla«) und auf der Dodekanes (»lazari«), die den Mumientypus der byzantinischen Seelen- und Totendarstellung nachahmen⁶⁹. Manche der Judas-Puppen, wie etwa im britisch protektorierten Zypern, sind mit vielen Details ausgestattet⁷⁰ oder nehmen spek-

64 D. K. Papadopoulos, »Εθίμα και δοξασίαι του χωρίου Σταυρίν«, *Αρχαίον Πόντου* 21 (1956) S. 102–121, bes. S. 119, D. Loukopoulos/D. Petropoulos, *Η λαϊκή λατρεία των Φαράσων*. Athen 1949, S. 101.

65 Puchner, »Lazarusbrauch in Südosteuropa«, *op. cit.*, S. 27 ff., ders., *Studien zum Kulturkontext der liturgischen Szene*, *op. cit.*, S. 48–54, A. Popvasileva, »Lazarskite pesni v Kosturskoto Popolje (egejska makedonija)«, *Makedonski Folklor* 1 (1968) S. 155–166, I. Jordanova, »Za običaja lazaruwane v Bŭlgarija«, *Izvestija na Etnografskija institut i muzej* 9 (1966) S. 107–162.

66 Zwei gekreuzte Holzstangen, an der waagrechten hängen Glocken, die während des Absingens das Lazarus-Kalanda geläutet werden – Primitivdarstellung des »Auferstandenen« (W. Puchner, »Θεατρικά στοιχεία στα δρώμενα του βορειοελλαδικού χώρου. Συμβολή στον προβληματισμό του ορισμού της έννοιας του θεάτρου«, *Α΄ Συμπόσιο Λαογραφίας του Βορειοελλαδικού Χώρου, Ιωάννινα 10–12.10.1979*, Thessaloniki 1983, S. 225–273, bes. S. 243 f.).

67 Z. B. E. I. Monogios, *Ta Mοκωνιάτικα*, Hermoupolis 1927, S. 99 f.

68 Jordanova, *op. cit.*, S. 108, 144. Ähnlich auch die »zafiris«-Puppe im Epirus (Kakouri, *Προϊστορία του θεάτρου*, *op. cit.*, S. 149 Abb. 123).

69 Vgl. W. Puchner, »Die Mumien-seelen«, in: *Akkommodationsfragen. Einzelbeispiele zum paganen Hintergrund von Elementen der frühkirchlichen und mittelalterlichen Sakraltradition und Volksfrömmigkeit*, München 1997, S. 28–33.

70 Vgl. z. B. die Beschreibung von Ohnefalsch-Richter: »Ein Cypriot kennt zwar nur einen Osterfeiertag. Dafür findet am zweiten Feiertage die originelle Judasverbrennung statt, und in den Orten mit mehreren Kirchen und Parochien wird Tag für Tag ein Judas mehr verbrannt, bis man durch alle Kirchensprengel hindurch ist./Da wird denn erst in der Kirche der Gemeinden aus dem Evangelium die Sünde des Judas Ischariot, des verräterischen Jüngers Jesu, klargemacht und dann nach dem feierlichen Gottesdienste in den Hof der Kirche gezogen, um den Judas zu verbrennen. Auch dieses Fest hat sich trotz der Unterdrückungsversuche der gebildeten Griechen bis heute erhalten und wurde wiederum am eindringlichsten in Larnaka gefeiert, von der Bischofskirche ausgehend, die ganze Woche bei allen orthodoxen Kirchen der Stadt. Eine lebensgroße Judas-Puppe, die mit brennbaren Stoffen, oft auch mit Feuerwerkskörpern gefüllt ist, wird erst unter frenetischem Jubel der Menge auf die verschiedenste Weise umgebracht und dann auf dem Scheiterhaufen verbrannt. In einem Falle wurde der Judas erst an einem Galgen erhängt, dann von den Palikaris, einzelne in der griechischen weiberoackartigen Männertracht, durch zahllose Pistolenschüsse durchbohrt, dabei die in der Puppe angebrachten Feuerwerkskörper zur Explosion gebracht, schließlich die angebrannten und zerrissenen Reste der Puppe gesammelt und auf dem Holzstoß verbrannt. Jede Kirchengemeinde sucht es in der Judasfeier der anderen in seltsamer und effektvoller Verkleidung der Puppe und Erfindung neuer Todesarten vorzutun...« (M. Ohnefalsch-Richter, *Griechische Sitten und Gebräuche auf Cypern*, Berlin 1913, S. 92 ff.). Zum Judasprozeß als improvisierte theatralische Vorstellung in Dörfern des Zentralgebirges des Eilands der Aphrodite W. Puchner, »Das Judasgericht auf Zypern«, *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* XXXVI/85 (1982) S. 402–405.

takuläre Formen an, wie in Gomati auf der Chalkidike⁷¹. Das genetische Dreieck Ritus – Spiel – Darstellung läßt sich an der Idolhandhabung verifizieren, ohne daß eventuelle Vorgängigkeiten zur Debatte stünden. Im rumänischen Puppentheater spielt das archaische Tod-Auferstehungsmotiv noch mehrfach eine Rolle⁷². Doch damit scheinen die Übernahmemöglichkeiten aus der rituellen Vorgeschichte des Puppentheaters ins professionelle Volkspuppenspiel eigentlich schon erschöpft. Die Entwicklungen zum darstellenden Theaterspiel verläuft hauptsächlich über Maskierung und Verkleidung⁷³. Auch im Balkanraum ist selten eine autochthone Weiterentwicklung ritueller Vorformen zu beobachten; das professionelle Volkspuppenspiel weist hohe Mobilität auf, wie fast alle früheuropäischen Puppenspielformen des Spätmittelalters.

Eine mögliche Übergangsform zum Puppenspielwesen scheint trotzdem über das Kinderspiel zu führen, das allerdings erst sehr spät zum wissenschaftlichen Forschungsgegenstand geworden ist und dann nur in den verfestigten Formen (Gruppenspiele mit Spielregeln), nicht die freien Phantasieformen des Einzelspielers. Die Idole sind ja nur »Einzeldarsteller« und im wesentlichen unbeweglich. Zu Stellungswechsel und einer Art »Handpuppenspiel« kommt es jedoch bereits bei den Lazaruspuppen in Kinderhänden: sie werden hin- und hergewiegt, bzw. wie Stabpuppen von unten gehalten⁷⁴. Die Marionettentechnik mit Schnurzug ist in den Schwalbenidolen der Märzumzüge vorgeprägt: die Holzschwalbe sitzt auf einem Brett und nickt aufgrund eines angehängten Gewichtspendels⁷⁵ oder dreht sich an der Spitze einer Holzachse, die durch Schnurzug ein- und ausgedreht wird⁷⁶. Damit sind die technischen Grundlagen des Handpuppen- und Marionettenspiels gegeben. Trotzdem haben sich diese rituellen und semirituellen Vorformen nicht weiter »entwickelt«, wie dies bei den Maskierten und Verkleideten der Fall ist. Dies bedeutet nicht unbedingt einen Entwicklungsbruch, verursacht etwa durch die sukzessive Regression der Volkskultur im allgemeinen, sondern dürfte eher auf Diffusionsprozesse auf einer höheren Kulturschichtenebene (Volkskultur der Städte) zurückzuführen sein, die einerseits über Mitteleuropa nach Ungarn, die ehem. jugoslawischen Länder und Rumänien führen, andererseits über Italien an den dalmatinischen Küstenstreifen, Albanien und Griechenland.

71 W. Puchner, »Forschungsnotiz zum Judasbrennen«, *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* XXXI/80 (1977) S. 229–231.

72 H. B. Opreşian, »Das rumänische Volks-Puppenspiel«, *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* XXX/84 (1981) S. 84–106.

73 W. Puchner, *Θεωρία του λαϊκού θεάτρου*, Athen 1985, S. 92 f.

74 Puchner, *Brauchtumserscheinungen*, *op. cit.*, Abb. 3 und 10.

75 *Ibid.* Abb. 5, Puchner, »Θεατρικά στοιχεία«, *op. cit.*, S. 238 ff.

76 Puchner, *Brauchtumserscheinungen*, *op. cit.*, Abb. 4.

TRADITIONELLE PUPPENTHEATERFORMEN

Die höhere Mobilität der Puppenspieler und der weitere Diffusionsradius betreffen vor allem den nordbalkanischen Raum, wo im weihnachtlichen Krippenspiel und dem »Herodeskasten« mitteleuropäische, polnische, tschechische und ukrainische Kulturzonen mit ungarischen und rumänischen zusammentreffen: die Morphologie der ungarischen Krippenspiele und des tragbaren »Herodeskasten« ist überaus groß⁷⁷, dem entsprechen in Rumänien die »vicleim«-Spiele und das »jocul papușilor« sowie das eher primitive Puppenspiel von Vasilache und Marioara⁷⁸, vom Westen und Nordwesten beeinflusst zeigen sich die interessantesten Puppenspielformen in Slowenien⁷⁹, »Šante und Pante« und Verwandtes in Kroatien⁸⁰,

77 F. Schram, »Három történelmi bethlehemes játék«, *Irodalomtörténeti Közlemények* 1964, S. 497–520; G. Ortutay, »Kérdőív bethlehemes játékok gyűjtéséhez«, *Ethnographia* LXVIII (1956) S. 91–98; J. Faragó, *Bethlehemezők és kántálók Pusztakamaráson*, Kolozsvár 1947; L. Vargyas, »Mimos elemek a magyar bethlehemes játéokban«, *Antiquitas Hungariae*, Budapest 1955, S. 117 ff.; L. Födes, »A Budajenőre telepített székelyek bethlehemezése«, *Ethnographia* 60 (1958) S. 209–259; R. Gragger, »Deutsche Puppenspiele aus Ungarn«, *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 148 (1925), S. 161–180; H. Belitska-Scholz, »Gaukler und Wanderpuppenspieler aus Ungarn«, *Maske und Kotburn* 21 (1975) S. 106–122; I. Balassa/G. Ortutay, *Ungarische Volkskunde*, München 1982, S. 699–702; L. Köldu, »Krippenspiel«, *Ethnographia* 69 (1958) S. 209–259; F. Debreczeni (ed.), *A Bábjátzás Magyarországon*, Budapest 1955, S. 5–49; D. Szilágyi, *Contemporary Hungarian Puppet Theatre*, Budapest 1978; K. Vamossy, *A hazai Bábjáték*, Budapest 1941; N. A. Tahy, *Das theatralische Brauchtum des ungarischen Sprachbereichs*, Frankfurt/M. etc. 1989, S. 2 6; É. Szacsuvay, »A magyarországi bábtáncoltató betlehemezés«, *Néprajzi Értesítő* 60 (1978/82) S. 57–102; dies., *Bábtáncoltató betleheméz Magyarországon és Közép-Kelet-Európában*, Budapest 1987; E. v. Hlavats, *Német Bábjátékosaink*, Diss. Budapest 1940 etc.

78 Opršian, »Das rumänische Volks-Puppenspiel«, *op. cit.*; ders., *Teatru fără scenă*, București 1981, S. 26 ff., 56 ff.; E. Popescu-Judet, »L'influence des spectacles populaires turcs dans les Pays Roumains«, *Studia et acta orientalia* 5–6 (1967) S. 337–355; N. Rădulescu, »Musikalische Puppenspiele orientalischer Herkunft in der rumänischen Folklore«, *Zeitschrift für Balkanologie* 14 (1978) S. 83–98; L. Nădejda, »Teatrul popular de papuși în secolul al XIX-lea«, *Studii și cercetări de istoria artei* 7, no 1 (1960), S. 203–215; L. Gitză, »Le théâtre roumain de marionettes«, *Revue roumaine d'histoire de l'art* 1 (1964) S. 118–138; J. C. Schuller, *Herodes. Ein deutsches Weihnachtsspiel aus Siebenbürgen*, Herrmannstadt 1850; L. Alexandrescu, »Le Bethléem, un mystère paysan contemporain du nord de la Roumanie«, *Estudios Escénicos* 21 (1978) S. 149–167; S. Alterescu, *Istoria Teatrului Leydiuturi pină la 1848*, București 1965; L. Gitză, *Teatrul de Papuși în Romînesc*, București 1963; dies./I. Chimet/V. Silvestru, *Teatrul de papuși în România*, București 1968; Alfred Karasek-Langer, »Krippentheater und bewegliche Krippen im Sudetenraum«, *Jahrbuch für ostdeutsche Volkskunde* 8 (s.a.) S. 171–253; N. Cartoian, *Cărțile populare în literatura românească*, Bd. 2, București 1938 (gedruckte »vicleim«-Texte) etc.

79 N. Kuret, »Zanimiva oblika ljudskega lutkarstva na Slovenskem«, *Slovenski Etnograf* 10 (1957) S. 113–124, ders., »Novo o »naši« tradicionalni lutki«, *Slovenski Etnograf* 15 (1962) S. 157–166.

80 N. Bonifačić-Rožin, »Šante i Pante. Narodni ručne lutke u Hrvatskoj«, *Slovenski Etnograf* 15 (1962), S. 135–156; I. Ložica, *Folkloro kazalište (Zapisi i tekstovi)*, Zagreb 1996, S. 349–361; ders., *Izvan teatra. Teatralni oblici folkloru u Hrvatskoj*, Zagreb 1990, S. 264 ff.; N. Bonifačić-Rožin, *Narodne drame, poslovice i zagonetke*, Zagreb 1963, S. 128–131.

einfachere Formen in der Vojvodina⁸¹, Banat⁸², Serbien, Bosnien und Herzegowina⁸³. Gegen Süden zu werden die Spieltraditionen immer punktueller: Albanien⁸⁴, der griechische Fasoulis⁸⁵, Bulgarien⁸⁶ sowie die Formenvielfalt des weithin unbekanntes Puppenspieles in Kleinasien⁸⁷. Mit den ungarischen Entsprechungen des Wiener Kasperls⁸⁸ sowie dem griechischen, aus Italien importierten Fasulis sind schon die Grenzen zu Übergangsformen zum Kunstpuppentheater überschritten⁸⁹.

Die nordbalkanischen Krippendarstellungen sind wie auch in Ostmitteleuropa mit den rituellen Weihnachtsumzügen verbunden⁹⁰ und finden sich in verschiedenen Varianten als

- 81 Improvisierte Puppenspiele finden sich hier bei Hochzeit und Begräbnis (M. Matić-Bešković, »Lutka u običajima i verovanjima etničkih grupa u Vojvodini«, 18. Zbornik kongresa jugoslovenskih folkloristov, Bovec 1971, Ljubljana 1973, S. 149–51).
- 82 T. Ferenc, »Die Wintervolkssitten im Nordbanat«, *Makedonski Folklor* 15–16 (1975) S. 111–115 (S. 113 Hirten-spiel mit umherziehender Krippe).
- 83 N. Bonifačić-Rožin, »Tragom narodni ručnih lutaka u Hrvatskoj, Bosni, Hercegovini i Srbiji«, *Traditiones* 5–6 (1979) S. 19–30; T. Čubelić, *Usmena narodna retorika i teatrologija*, Zagreb 1970, S. 119–122; N. Bonifačić-Rožin, »Igre »tri kralja« i »vertepi« kod jednog dijela stanovništvo Hrvatske«, *Rad XIV kongresa saveza udruženja folklorista Jugoslavije u Prizrenu 19–23. IX. 1967*, Beograd 1974, S. 433–440.
- 84 S. Vaqari, »Teatri i kukllave ne«, *Nendori* 2, 11 (1955) S. 139–145.
- 85 W. Puchner, *Fasulis. Griechisches Puppentheater italienischen Ursprungs aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Bochum 1978 (Puppenspielkundliche Quellen und Forschungen 2); M. Vellioti, »Οι κούκλες του Χριστού Κονιτσιώτη στη συλλογή του Πελοποννησιακού λαογραφικού ιδρύματος«, *Εθνογραφικά* 2 (1979/80) S. 47–56.
- 86 R. D. Kacarova, »Naroden kuklen teatūr«, *Radovi XII kongresa saveza folklorista Jugoslavije (Celje 1965)*, Ljubljana 1968, S. 385–410; dies., »Folk Puppet Theatre – Puppets made of plants«, *The Folk Arts in Bulgaria. Papers from a Symposium*, Pittsburgh, Pennsylvania 1976, S. 55–75; dies., »Za edin kuklar i negovite kukli čengii (About a puppeteer and his puppets)«, *Etnografski i folkloristični izsledvanija*, Sofija 1979, S. 292–305; R. Kacarova-Kukudova, »Naroden Kuklen teatūr. Kukli ot kūrpi«, *Izvestija na Etnografskija institut i muzej VI* (1963) S. 409–424; N. Atanasova, »Folklor i kuklen teatūr«, *Chudožestvena samodejnost 1981/2*, S. 34 f.; I. Zeljazkov, »Obrednite chljabova ot Elchovsko«, *Folklor i istorija*, Sofija 1982, S. 259–262.
- 87 G. Jacob, »Das türkische Kukla ojonu. Aus den Briefen an Dr. Ritter«, *Islam* 9 (1919) S. 248–250; M. And, »Various species of shadow theatre and puppet theatre in Turkey«, *Estratto degli Atti del secondo congresso internazionale di arte Turca*, Napoli 1965; O. Spies, *Türkisches Puppentheater. Versuch einer Geschichte des Puppentheaters im Morgenlande*, Emsdetten 1959 (Die Schaubühne 50); I. Başıgöz, »Earlier References to Kukla and Karagöz«, *Turcica* 3 (1971) S. 9–21; A. Bombaci, »On ancient Turkish Dramatic Performances«, D. Sinor (ed.), *Aspects of Altaic Civilization*, Bloomington 1962, S. 87–117. bes. S. 110; W. Duda, »Das türkische Volkstheater«, *Bustan* 1961/2, S. 11–19.
- 88 H. Belitska-Scholtz/O. Somorjai, *Das Kreuzer-Theater in Buda (1794–1804). Ein Dokumentation zur Bühnengeschichte der Kasperfigur in Budapest*, Wien/Graz/Köln 1988.
- 89 Dies betrifft vor allem das Repertoire des Puppenspielers Christos Konitsiotis (vgl. jetzt A. Magouliotis, *Ιστορία του νεοελληνικού κωκλοθεάτρου "Φασουλής"*, Diss. Athen 1997).
- 90 Im Sammelwerk *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild* findet sich im Band zu Rumänien eine Beschreibung polnischer Weihnachtssänger und Puppenspieler: »Die Begleitworte zu den Aufführungen in den kleinen Puppentheatern (wertepa), welche die Weihnachtssänger mit sich tragen, sind immer polnisch. Um dieses Puppentheater herzustellen, wird die auch anderwärts übliche Krippe mit dem Jesuskindchen, mit Maria und Josef, dem Esel und Ochsen und so weiter mit eine Doppelboden versehen. Die beiden Böden stehen soweit

»vertep«, »vertepaši«, »szopka«, »vicleim«, »betlejka«, »betlemaši«, »kriskindle« usw. von der Ukraine und Weißrußland, Polen und die Slowakei über Rumänien und Ungarn bis nach Slawonien und Serbien, ja sogar bis nach Skoplje und Bitola im Süden⁹¹; im dalmatinischen Küstenstreifen und in Slowenien bestehen hier noch Zusammenhänge mit spätmittelalterlichen geistlichen Schauspielen (z. B. 1615 wird in Šibenik ein Dreikönigsspiel mit Herodes gegeben, »dal libretto scritto in schiavo«)⁹². Unter morphologischen Gesichtspunkten stellt der derart weitverbreitete ambulante »Herodeskasten« aber einen Sonderfall dar, auch dadurch, daß er an den Zwölftertermin gebunden bleibt, was für das professionelle Puppenspiel nicht mehr üblich ist. Nach den Aufzeichnungen von Bonifačić-Rožin herrscht im südslawischen Raum ein zweifiguriger Spieltyp mit Stabpuppen vor, die in Kreuzform konstruiert sind, wobei der bedeckte Spieler auf der Erde (unter einer Bank) liegt und mit beiden Händen die Puppen hochhält⁹³; aber auch Handpuppen, die mit drei Fingern gespielt werden, sind nachgewiesen. Die Spekulationen über die historische Herkunft dieser Primitivformen braucht hier nicht wiederholt zu werden⁹⁴. Die Namensform beider Puppen läuft

voneinander ab, daß derjenige, welcher das Spiel leitet, von rückwärts die Arme in diesen Raum stecken kann und die Figuren, indem er sie durch eine hierzu bestimmte Öffnung des oberen Bodens emporhält, in Bewegung setzt. Dazu singt oder spricht er die den einzelnen Figuren in den Mund gelegten Worte. Der Text ist witzig gehalten und entbehrt nicht der derben Spässe; insbesondere der Teufel und der Jude müssen erhalten. Als Jude ist übrigens auch der Weihnachtssänger verkleidet; er ist zugleich Spaßmacher und Prügelknabe. Zwischen ihm und einem der anderen Weihnachtssänger entspinnt sich stets ein lebhafter Dialog. Auch kommt ein Weihnachtsfest vor, in welchem die als König, Ritter usw. verummten Weihnachtssänger lebhaft Unterredungen führen und sich mit ihren Waffen bedrohen« (Bd. XI, S. 306 ff.).

- 91 V. Antić, »Trojčata mudreci od istok i račanjeto na Isus Christos vo makedonskite narodni običaj i pesni«, *Makedonski Folklor* 15-16 (1975) S. 183-195 (die »vertep«-Krippe wird von drei Buben am Drei-Königs-Tag herumgetragen).
- 92 F. Fančev, »Liturgijsko obredne igre u zagrebačkoj stolnoj crkvi«, *Narodna starin* 10 (Zagreb 1925); N. Kuret, »Trikraljevske igre in Kolede na Slovenskom«, *Slovenski Etnograf* 3-4 (1951). Zum geistlichen Schauspiel am dalmatinischen Küstenstreifen und im Hinterland F. S. Perillo, *Le sacre rappresentazioni Croate*, Bari 1975 und N. Batušić, *Povijest Hrvatskoga Kazališta*, Zagreb 1978, S. 1-25.
- 93 Photographien in Bonifačić-Rožin, »Šante i Pante«, (1962), *op. cit.*, nach S. 144 (S. 137 jugoslawische Verbreitungskarte mit den hauptsächlichen Spieltypen; massiertes Vorkommen nur im zentralkroatischen Bereich).
- 94 Ich zitierte aus der deutschen Zusammenfassung seines Artikels in *Traditiones* (1979): »Aufzeichnungen aus Kroatien: 1964, Dorf Kravac, Neretljanska krajina, Veranstaltung mit zwei Puppen, Spieler aus der Herzegowina; - 1967, Dorf Sušnjari, Požeška kotlina, Spiel mit zwei Puppen, von Hirten ausgeführt, Geplauder; - 1967, Dorf Studenci, Imotska krajina, Kinderspiel »Krizma« (die Firmung), in welchem der Bischof den Firmling mit der einen Hand auf die Wange schlägt und dabei spricht: »Šanti, panti, kad je krizma bila«. - 1968, Babina Greda, Slawonien, Spiel mit zwei Puppen auf der Weide, man nennt sie »strašila« (Gespenster). - 1978, Ladinci, Umgebung von Križevci, Spiel mit zwei Puppen, die »Bartoli« genannt werden, aufgeführt bei einer Hochzeit. Der Puppenspieler liegt auf dem Rücken unter einer Bank. Aufzeichnungen aus der Herzegowina und aus Bosnien: 1964, Dorf Osanići, Umgebung von Stolac. Beim abendlichen Treffen spielt um 1954 ein Spieler liegend, unter einer Decke, mit zwei Puppen; - 1964, Angaben, aufgezeichnet in Norinska Kula, über ein Spiel mit zwei Puppen im Dorf Trebižat bei Čapljina in der Herzegowina. Das Spiel mit volkstümlichen Puppen wurde nach Trebižat von einem Jungen gebracht, der beim Bau der Strecke Brčko-Banovići 1946 mitarbeitete. Dort sah er

meist auf »Šante i Pante« (mit Variationen)⁹⁵, im Zwischenmurgebiet auch »Gáspár i Melko«⁹⁶. Aus den bisher veröffentlichten Texten geht hervor, daß es sich um kurze improvisierte Dialoge verschiedensten Inhalts handelt⁹⁷. Neuere Aufzeichnungen geben eine deutliche

eine Puppenvorstellung, die Spieler waren aus einem Dorfe aus der Umgebung von Stolac. In Trebižat wurde das Puppenspiel zuerst auf der Bühne veranstaltet, nachher wurde es vom Volke übernommen und auf dem Felde während der Ruhepause aufgeführt. Die Angaben über die Übernahme des Spiels mit zwei Puppen und liegendem Spieler wurden brieflich mitgeteilt. – 1976, Gundinci, Angaben über das Spiel der Hirten mit zwei Puppen, die Gespenstern ähnlich sind; der Spieler liegt und ist zugedeckt. Das Spiel wurde im Dorf Čardak bei Modrić aufgeführt. Die Angaben wurde von Zugewanderten übermittelt, die sich im J. 1952 aus dem bosnischen Čardak im slawonischen Gundinci angesiedelt hatten. Es wurde bei ihnen nicht mehr aufgeführt, doch wurde es von den Einheimischen nach dem Zweiten Weltkrieg auf der Weide gespielt./Aufzeichnungen aus Serbien: 1978, in Zagreb erhaltene Angaben. Von Einwohnern des rumänischen Dorfes Plavna bei Negotin wurden vor einigen Jahren bei der »Smotra folklor« (Folkloristische Veranstaltung) ein Puppenspiel aufgeführt, welches man auf rumänisch »Natama« (= Anathema, Fluch) nennt./Aus den gesammelten Angaben geht hervor, daß die kroatischen und bosnisch-herzegowinischen Puppen ein Gestell aus zwei kreuzweise übereinander gelegten und befestigten Stäben haben. Mit zwei Puppen spielt immer ein Spieler, der auf dem Rücken liegt, bedeckt ist, die beiden Puppen in den Händen hält und in die Höhe hebt, sowie an ihrer Statt mit abwechselnd verschiedener Stimme spricht. Im rumänischen Dorf Plavna bei Negotin in Serbien haben die Puppen kein Gestell in Kreuzform, der Spieler spreizt vielmehr seine Finger in Kreuzform auseinander, setzt den Puppenkopf auf die mittleren drei Finger und steckt den Daumen und den kleinen Finger in die beiden Ärmel. Für alle Puppen sind Zank und Schlägerei bezeichnend. Der Anlaß dafür ist verschieden: Grenze oder Liebe. Die Rumänen in Serbien führen das Puppenspiel »Natama« dann auf, wenn im Dorf ein Diebstahl geschehen ist. Man will den Dieb entdecken. Während des Geplänkels der Puppen (eine ist gut, die andre böse), schweigt der Spieler, die Zuschauer aber verfluchen laut den Missetäter, der zugegen ist. Er wird davon beeindruckt und meldet sich von selbst. Die Leute verzeihen ihm gewöhnlich und tanzen mit ihm zuletzt ihren Rundreigen (»kolo«), froh, daß das Gute gesiegt hat./Die für die Puppen charakteristische Schlägerei entwickelt sich auch in den angeführten Beispielen zwischen der guten und der bösen Puppe, was besonders bei der rumänischen »Natama« hervortritt, wo der Fluch so sehr auf den Missetäter einwirkt, daß er seine Tat bereut und gesteht« (*op. cit.*, S. 29 f.). Die bogomilische Herkunftstheorie braucht heute nicht mehr angeführt zu werden.

95 »Francek i Vanček«, »Ante i Pante«, »Ivo i Ante«, Prokop i Trivun«, »Prokop i Pétra«, »Ivica i Marica«, »Titić i Petrić« usw. (Bonifačić-Rožin, »Šante i Pante«, *op. cit.*, S. 143).

96 Namensbeeinflussung durch »Kasperl«.

97 Bonifačić notiert in seiner französischen Zusammenfassung 1962: »Les scénarios des spectacles sont très variés. Au Medjmurje, comme en Slovénie, c'est à cause de la borne qu'on se querelle. Dans la Banija, on se bat à cause du bétail, ou bien ce sont deux soldats qui, à la frontière, livrent un combat. Quelque part, des ivrognes mettent leur force à l'épreuve. Ou bien on se bat à cause d'une jeune fille. Il y a aussi des scènes d'amour et des coutumes de noce. Il existe la tradition parmi le peuple selon laquelle l'une des marionettes doit représenter un personnage bon et naïf, et l'autre un personnage méchant et fourbe. La querelle et la rixe entre eux est inévitable. Même, les moutons se frappent de leurs têtes. Les spectacles sont de brèves scènes qu'on donne aux veillées de filage, aux noces et très souvent au pâturage« (Bonifačić-Rožin, »Šante i Pante«, *op. cit.*, S. 155). Aufgrund der Verstreutheit der Belege nimmt Bonifačić-Rožin türkenzeitliche Herkunft an oder einen Zusammenhang mit mittelalterlichen dualistischen Sekten. Niko Kuret, der schon 1957 ähnliches Material veröffentlicht (*Slovenski etnograf* 10, 1957, S. 113–124), – auch ein Spieler mit zwei Holzkreuz-Puppen (Photos nach S. 120, Herstellungstechnik S. 115), stellt sogar einen Zusammenhang mit der *Kalogeros*-Puppe in der ersten Szene des thrakischen *Kalogeros*-Brauches, die allerdings nur ein in Tücher gewickeltes Holzstück ist, von Richard Dawkins aber mit dem

Vorstellung von der Rudimentarität dieser Dialoge und der »Aufführungen«⁹⁸: »Klepetanje« (ohne Dialogtext), »Dva mladića«, »Dva strašila«, »Šante i Pante«, »Pijanci« (Dialog von Ivo und Ante oder Prokop und Trivun), »Gáspár i Melko«, »Ivica i Marica«, »Cica – Maca«, »Djed i Baka«, »Kata i Mato« usw.⁹⁹. Hat die Verstreutheit und Inselhaftigkeit der Belege im südslawischen Raum zu Spekulationen um eine türkenzeitliche Übertragung aus dem Osten geführt, so lassen sich tatsächlich Parallelen im kleinasiatischen Raum ausmachen: das »bebek oyunu« in Burdur in Anatolien geht ähnlich vor sich – der Spieler liegt auf dem Rücken und dirigiert mit jeder Hand eine Puppe, eine männliche und eine weibliche, die einander näherkommen und sich zu umarmen versuchen, doch durch das Anheben des Knies, an das eine große Puppe gebunden ist, werden beide wieder getrennt¹⁰⁰. Doch sind gerade in Anatolien schon seit byzantinischer Zeit breite Populationsschichten aus dem Zentralbalkan angesiedelt, was sich an verschiedenen Brauchformen immer noch ablesen läßt¹⁰¹, so daß eine solche Übereinstimmung wenig aussagt. Zudem sind die Formen des traditionellen Puppentheaters in der Türkei nur sehr unzureichend erforscht. Dort ist etwa auch eine andere primitive Darstellungsform nachzuweisen: das Spiel »à la planchette«, wo zwei Puppen auf einem Seil aufgefädelt sind, das an das eine Bein des Puppenspielers gebunden ist und durch Kniebewegungen gelockert und gestrafft werden kann, was die Puppen in Bewegung (zum Tanz) bringt. Derselben Primitivtechnik begegnet man auch in Rumänien und Bulgarien¹⁰².

Am komplexesten ist die Situation wahrscheinlich in Rumänien, wo eine breite Übergangszone von darstellenden Umzugsbräuchen bis zu regelrechten Volkstheateraufführungen nachzuweisen ist. Der »Irod« wird sowohl mit lebendigen verkleideten Schauspielern als auch als Herodeskasten gespielt, bei »vicleim« kommt es zu interessanten Mischformen¹⁰³. Den primitiven Spieltyp vertreten die improvisierten Stücke um »Vasilache și Marioara« mit erotischen und häuslichen Alltagsthemen, die auch als prologartige Werbenummern bei den Panoramen in den rumänischen Städten auf einer Bühne aufgeführt wurden¹⁰⁴. Oprișian

Dionysos »liknites« (dem gewiegten) in Zusammenhang gebracht worden ist (zum bibliographischen Schicksal dieses mißverstandenen Brauches W. Puchner, »Beiträge zum thrakischen Feuerlauf (Anastenaria/Nestinari) und zur thrakischen Karnevalsszene (Kalogeros/ Kukur/ Köpek-Bey). Anmerkungen zur Forschungsgeschichte und analytische Bibliographie«, *Zeitschrift für Balkanologie* XVII/1, 1981, S. 47–75 sowie ders., »Die thrakische Karnevalsszene und die Ursprungstheorie zum altgriechischen Drama. Ein Beitrag zur wissenschaftsgeschichtlichen Rezeptionsforschung«, *Balkan Studies* 24, 1983, S. 107–122).

98 Ložica, *Izvan teatra*, op. cit., S. 264 ff. mit neuerer Literatur.

99 Ložica, *Folkloro kazalište*, op. cit., Nr. 155–169, S. 349–361.

100 And, »Various species«, op. cit.

101 Mit der gesamten Literatur Puchner, »Το πορτοιακό λαϊκό θέατρο«, op. cit.

102 Kanitz, *Donau-Bulgarien und der Balkan*, Leipzig 1880, Bd. II, S. 68 ff. Der Faden läuft den beiden Puppen durch die Brust.

103 Zum Verhältnis Puppe – Schauspieler vgl. P. Bogatyrev, »The interconnection of two similar semiotic systems. The puppet theatre and the theatre of living actors«, *Semiotica* 47 (1983) S. 47–68 und H. Jurkowski, »Transcodification of the sign systems of puppetry«, *Semiotica* 47 (1983) S. 123–146.

104 Oprișian, op. cit. Neuere Forschung schließt sogar wegen der Ähnlichkeit mit Pulcinella eine italienische Her-

nimmt an, daß diese Spielform von den durch Karagöz beeinflussten Puppenspielen, etwa den grotesken und phantastischen Puppen von »Geamala und Hagi Ivat« in den Bukarester Kaffeehäusern stammt¹⁰⁵, doch will diese These aufgrund der grundlegenden Strukturunterschiede nicht recht überzeugen¹⁰⁶.

Vergleichbare halbbürgerliche Volkstheaterformen mit Puppenspiel scheint es zu dieser Zeit in Bulgarien noch nicht gegeben zu haben¹⁰⁷, wohl aber in Griechenland, wo der »Fasou-

kunft nicht aus (McCormick/Pratasik, *op. cit.*, S. 113). Die vergleichende Skizzen zur Spieltechnik stellen allerdings auch eine Verwandtschaft zum russischen Petrushka her (S. 141).

105 Beschreibung von D. C. Ollanescu, *Teatrul la Români*, Bucureşti 1895, S. 27–29. Der zweite Name verweist mit Sicherheit auf das osmanische Schattentheater.

106 Opreşian, *op. cit.*, S. 87. Auch scheint der Zusammenhang mit den elaborierten vielfigurigen »vicleim«-Spielen kein genetischer zu sein; er selbst weist darauf hin, daß auf Jahrmärkten (»panaramas«) nur »Vasilache und Marioara« gespielt wurde. Allerdings wird hier eine anschauliche Beschreibung einer solchen Unterhaltung geboten: »Ein Panarama, d. h. eine sehr bescheidene Art von Zirkus, hatte die Form eines rechteckigen Raumes von etwa 10m Länge, 6m Breite und 4–5m Höhe. Das Skelett aus dünnen Holzleisten war mit einer dicken Leinwand überspannt. Vorne, an der zum Publikum gerichteten Seite (6m) war ein etwas erhöhtes Podium von etwa 2m Tiefe. Hier war auf einer Seite die Kasse und auf der andern eine mit Leinwand verkleidete mannshohe Kabine. In dieser Kabine ohne Dach stand der Puppenspieler, der die beiden Puppen oberhalb der Vorderseite der Kabine sichtbar bewegte, Vasilache und Marioara. Er ließ zwischen den Vorstellungen spielen, damit sie die Leute zum Eintritt ins Panarama überredeten. Es war ein Gratisschauspiel für die Gaffer, für alle Leute, die zum Moşi (Jahrmarkt) kamen, um etwas zu sehen und sich zu zerstreuen. Das Panarama machte auf diese Weise Reklame, um das Publikum anzuziehen; fast jedes Panarama hatte dieses Werbeschauspiel. Die großen Zirkusse hatten es nicht, während es Schauspiele mit Vasilache und Marioara mit bezahltem Eintritt nicht gab ... Es war ein Volksschauspiel von Berufsschauspielern, die das ganze Jahr im Land umherzogen und Vorstellungen nur auf Jahrmärkten gaben und ohne Vasilache und Marioara im Programm zu haben. Mit der Zeit griffen einzelne unabhängige Amateur-Puppenspieler die Idee auf und zogen in langen Tourneen durchs Land –, besonders durch Dörfer, wo sie Vasilache und Marioara darboten. Die Tourneen dieser Puppenspieler waren nicht an kalendarische Daten oder Feiertagszyklen geknüpft. Sie zogen das ganze Jahr umher, besonders im Herbst und im Winter. Diese Puppenspieler waren, ebenso wie die »Künstler« der Panaramas, einfache Leute. Sie hatten einige Volksschulklassen, oft nicht einmal soviel und keinen Begriff vom Theater. Sie hatten die Puppenspiele bei den Panaramas gesehen und sich gedacht, sie könnten mit dieser Beschäftigung einen Groschen verdienen. Manchmal kam es sogar dazu, daß ein »Künstler«, der den Vasilache im Puppenspiel eines Panaramas vorgeführt hatte, die Panaramatruppe verließ und loszog, um unabhängig zu arbeiten. Diese umherziehenden Puppenspieler, die zu Berufspuppenspielern wurden, hatten nur bescheidenes Gerät. Sie hatten eine Leinwand und eine kleine Lade oder einen Korb, in dem die Puppen waren. Die Vorstellung gaben sie, wo es sich traf, sei es in einem Klassenzimmer, sei es in einem Speicher, sei es im Hause eines Christen. Der Puppenspieler improvisierte aus 2 bis 3 Tischen eine Bühne, vor die er einen Vorhang hängte. Hinter diesem verborgen, bewegte er die Puppen oberhalb des Vorhangs. Auch diese Puppenspieler, ebenso wie die der Panaramas, ersannen kleine Szenen mit Vasilache und Marioara mit häuslichen oder Liebesthemen. Diese kleinen Szenen waren sehr einfach und buffonesk« (Opreşian, *op. cit.*, S. 87 f.). Ob sich aus dieser Primitivform die vielfigurige »vicleim«-Spiele entwickelt haben, wie in der Folge behauptet wird, bleibt allerdings fraglich.

107 Nachweisbar sind hier auch andere Puppenformen, die ein gewisses individuelles künstlerisches Geschick erfordern: Puppen aus verkleideten Löffeln, Wasserkürbissen, Mais, Maiskolben, Blättern, Brot usw. (Kacarova, *op. cit.*).

lis« während der Karnevalszeit und in den Sommernächten im Freien gespielt wurde (meist im Rahmen eines Kaffeehausbetriebes), mit starkem Musikgebrauch und nasaler Stimm- lage, als Stabpuppe oder mit drei Fingern bewegt, ähnlich hässlich wie Pulcinella, Vasilache und Petrushka (40–50cm groß, geschnitzter und bemalter Kopf, große Nase, einäugig), in einem kleinen improvisierten beleuchteten und geschmückten Bühnenhäuschen (2 x 3m), Bühnenbilder aus Karton und Leinwand, einen Arbeitstisch und Helfer. Das Spiel dürfte über Heptanesos (die italienischen Operntruppen auf den Jonischen Inseln werden auch von Puppenspielern und Schaustellern begleitet)¹⁰⁸ nach 1850 nach Griechenland gekommen sein, der Name weist noch auf den »Fasulein« in Bologna¹⁰⁹, sowie auch andere Namen noch

108 Auf Korfu wird seit 1733 im Teatro San Giacomo italienische Oper gespielt (Pl. Mavromoustakos, »Το ιταλικό μελόδραμα στο θέατρο Σαν Τζιάκομο της Κέρκυρας (1733–1897)«, *Parabasis. Scientific Bulletin of the Department of Theatre Studies at the University of Athens* 1, 1995, S. 147–192).

109 Zum »Fagiolino« oder »Fasulein« aus Bologna existiert ausreichende Literatur. Grundlegend jetzt A. Cervellati, *Storia dei burattini Bolognesi (Fagiolino & C.)*, Bologna 1974 (Mc Cormick/Pratasik, *op. cit.*, S. 11, 46, 119, 122, 124, 131, 227). »Enormously popular in Reggio Emilia, Fagiolino, despite a name that has been traced back to the Commedia dell'Arte, seems to belong with the group of late eighteenth-century figures. His distinguishing features are a log cap with a tassel, which flies around when he waves his head, and an exceptionally cheerful disposition. His stock is used to set matters right and not as an instrument of aggression« (*op. cit.*, S. 122). Er wurde vor allem von Filippo Cuccoli (1806–72) und seinem Sohn Angelo (1834–1905) gespielt. »Some of the Cuccoli texts survive in the Bibliotheca Comunale in Bologna. Most are scenarios and are based on dramas performed by actors' theatre. A reading of them gives only a slight indication of the presence of Fagiolino, but this is inevitable, since most of his part would have been improvised and not based on any text« (*op. cit.*, S. 227). Die fliegende Quaste wird im Griechischen auch als eine Art Helikopter benützt, womit er sich aus heiklen Situationen retten kann. In italienischen Arbeiten ist die Figur wortreich beschrieben und wird oft mit Bertoldo verglichen: »La maschera di Fasolino ci insegna molte cose sul come nascono, si diffondono e arricchiscono la loro fisionomia le maschere. Italo Ferrari dice che Fasolino non è una maschera ma un carattere. L'artista che lo presenta gli può sempre dare una vitalità nuova, con motti, ghiribizzi, spirito mordente o bonomia ridente, a seconda dei casi... Nel secolo XIX, in un anno imprecisato, ma probabilmente intorno alla metà del secolo, il burattinaio Cavallazzi presentava al pubblico di Bologna il monello tipico de quella città: »al birichein«, con tutte le sue caratteristiche di fuori e di dentro. Cialtronato, sporco, stracciato, impertinente, furbo, sguaiato. Con tutto ciò, di cuor generoso, incapace di far del male. Fasolino si rese subito simpatico, anzi divenne il beniamino dei bolognesi poichè pareva che il so programma fosse di punire le ingiustizie con la lingua pronta e con lo svelto bastone... Fasolino è sempre gaio, nella buona e nella cattiva sorte, quando ha fame e quando ha sbragliato i nemici. Con lui entra in scena una fresca cascatella di risa, un sole di avventure felici, il raggio consolatore delle avverse. Egli porta con sé una tenerezza nostalgica, un insieme di toni familiari, una prudenza fatta di spirito e di audacia. Ad ogni nemico che si presenta, lui comincia con lo strisciargli con la riverenza uno scanzonato e prolungato »arrivederla« che vuol dire: »bene, intanto mani in alto; facciamo la conoscenza, chè i conti verranno poi.../Nel Conte Calzolaio, Fasolino boccaridente incontra Colombina e va in solluchero per il bel raccino. Lei gli abbandona qualche gentilezza e si congeda salutandolo con un »Addio, bel giovane«. E il colpo di folgore. Fasolino stramazza, poi si leva, balza come se andasse alle stelle, canta, danza, fa le capriole. Un alito di vento primaveraile par che si diffonda dalla scena, e l'eloquenza d'amore del burattinaio vi richiama quella celebrata dei tanti Florindi secenteschi e goldoniani, ma è più succosa, o quella di Romeo, ma è men pettinata e letteraria./ Un'altra volta che fa un gran fracasso con un campanello, si presenta un petulante vegliardo a imporgli di star quieto. In questo occasione, Fasolino non mena le mani; vuol fare la persona civile. Il pericolo delle bastonate ri-

italienisch sind¹¹⁰. Das Repertoire bearbeitet Themen der Trivialliteratur und der Volkese-

mane a mezz'aria, e aiuta a condurre il vegliardo a confessare che il campanello è invece un violino; no, un tamburo; no, una tromba; precisamente come il principe Amleto col ciambellano Polonio ...» usw. (F. Castellino/L. Ferrari, *Baracca e burattini*. Torino S. a., S. 161 ff.). Zu Aussehen und Herkunft vermerkt Cervellatti folgendes: »Fagiolino porta sui neri capelli una specie di berretto da notte, di color bianco con fiocco (il berretto del popolino settecentesco), che agita continuamente durante l'azione; ha un volto sveglio e rubicondo e un grosso neo nella guancia destra; indossa un modesto giubbotto e un panciotto generalmente filettati./Il nostro burattino, nelle incisione, nei disegni e nelle fotografie è presentato con il bastone posto obliquamente fra le braccia: il che forma quasi un tutto con il suo costume e sembra essere un avvertimento del come risolverà numerose questioni ... Aggiungiamo tra parentesi, che questo bastone non riposa neppure quando Fagiolino ha delle differenze di opinioni con Brisabella, cioè non bella, allitterazione comica di Isabella, sua sposa e compagna di ventura e di sventura: infatti le accarezza con trasporto le lignee spalle./*Fasulein* occupa sempre durante l'azione l'estremità destra del bocchascena: la sinistra di chi guarda; la sinistra è riservata a Sganapino. Egli conserva il suo gioioso e schietto carattere finché opera entro le mura della sua città, ma si diversifica appena esce da Bologna, e questo non per colpa sua; quelli che lo animano, che non sono bolognesi, sono usi a presentarlo con un nome leggermente diverso, Fasolino, e la sua voce risulta imbastardita di cadenze alla Facanapa; decisamente Fagiolino è Bologna, e come tale, è autenticato solo nel suo ambiente e clima./... Sulla origine etimologica del nome si sono prospettate parecchie ipotesi: lo zanni seicentesco Fagiolino, doveva probabilmente essere minuscolo tanto da assomigliare a un fagiolo; questo però non è il caso del nostro e si ha l'impressione di essere fuori strada a insistere con presupposti del genere. Giovanni Cenato, che scrive Fagiolino con due g, Faggiolino, spiega l'arcano dividendo il nome in *faggio* (legno inteso in senso estensivo) e *lino* della stoffa di cui è fatta la beretta.« (*op. cit.*, S. 184, 186). Im selben Band noch weitere Urteile, Beschreibungen und Charakterisierungen, Abschnitte aus Stücken usw.

110 Magouliotis (*op. cit.*) hat in seiner Dissertation einen Versuch unternommen, die Figur aus der türkenzeitlichen Athener Karnevalstradition abzuleiten (S. 86 ff.), was zumindest für die Namensgebung («fasuli» heißt im Griechischen wie im Italienischen die Bohne) nicht unwahrscheinlich ist, allerdings werden in einer der frühesten ausführlichen Aufführungsbeschreibungen die übrigen Figuren als Facanapas, Arlekinos, Contedenios (Contadino?), Pulcinellas, Cassandros und Colombina bezeichnet (G. B. Tsokopoulos, «Ο Φασουλής», *Παρνασσός* XV, 1892, S. 213–217). Jedoch verfügen wir nun durch die Arbeit von Magouliotis über eine bessere Repertoire-Kennntnis, was die Beweiskraft dieser Namen einschränkt (es kann sich durchaus um eine Bearbeitung eines Bühneneinakters aus der italienischen Tradition handeln). Der Artikel von 1892 gibt auch eine Hinweis auf die Herkunft: über Heptanesos sei das Spiel in den Jahren nach der Cholera (1855) nach Kontinentalgriechenland gekommen, und verfügt über eine anschauliche Beschreibung der Vorstellung: »Der Fasulis, vervollkommenet und mit der Zeit hellenisiert, wurde zum wahrhaftigsten Typ des Griechen. Mit ätzendem Spott ständig und jedermann belegend, ununterbrochen schimpfend, Schläge austeilend, wenn er seinem Gegner überlegen ist, und nicht selten Schläge von diesem einsteckend, seine Mietzahlung hinauszögernd und in ständigem Kriegszustand mit seinem Hausherrn befindlich, dessen Tochter nach ihm verrückt ist, ein leidenschaftlicher Politikaster und Müßiggänger ..., gewaltiger Redner, wenn es darum geht, die Mutter seiner Geliebten zu überzeugen, daß sie die beiden allein läßt, ein Prahler zuweilen, der droht, mit seiner Pistole Unheil anzurichten, konzentriert er alle Tugenden und kleine Böswilligkeiten des echten Atheners in sich, auf welcher Charaktereichtheit seine ungewöhnlich Volkstümlichkeit beruht« (die Übersetzung nach Puchner, *Fasulis*, *op. cit.*, S. 10). Nun, solche Urteile über den nationalen oder lokalen Autostereotyp sind in der Puppenspielliteratur gang und gäbe. Wenn man nach der erhaltenen Figur von Konitsiotis im Peloponnesischen Volkskundemuseum urteilen darf, dürfte sein italienischer Kollege hübscher gewesen sein, vielleicht auch galanter, doch trügen die Abbildungen und generalisierende Pauschalbeschreibungen. Der Artikel fährt in seiner

stoffe, sowie Erfolge auf dem Theater, z. T. auch Stücke aus dem Schattentheater¹¹¹. Diese Volksbelustigung, die ab 1890 die Konkurrenz des Schattentheaters erhält, hält sich bis zum Vorabend des Zweiten Weltkriegs¹¹².

Die komplexesten Formen des traditionellen Volkspuppenspiels sind jedoch in Rumänien nachzuweisen, da das »jocul papușiiilor« oder »papușiiile« vor allem im 19. Jh. eine bedeutende Blüte aufweisen konnte¹¹³, wo sich im Zuge des weitverbreiteten weihnachtlichen »Bethlehem«-Vorstellungen (»vicleim« im Rumänischen¹¹⁴, »vertep« im Ukrainischen¹¹⁵,

Beschreibung weiter fort: »Ähnlich erfolgreich sind auch die übrigen Typen seiner Komödie. Sein Hausherr Aurelios – der Name stammt noch aus dem Italienischen – wird stereotyp als sauertöpfischer und geiziger Alter dargestellt, der einen langen Bart und große Liebe zu seiner Tochter besitzt, ständiger Gegenstand des Spottes des schlaun Fasulis ist. Die Hausfrau Pandolfa – auch dieser Name italienisch – ist die ihrer Tochter bei ihren Liebesbeziehungen Beistand leistende, medisante Alte, die alle Geheimnisse der Nachbarschaft ausposaunt. Die Tochter Androfile, die den Haushalt versorgt, sieht sich am Ende gezwungen, Schneiderin zu werden. Perikles, der Diener des Fasulis, nimmt ohne Murren die Schläge seines Herrn hin, rächt sich aber zuweilen, indem er Androfile einen Kuß stiehlt, deren Treue etwas elastisch ist« (Puchner, *op. cit.*, S. 10 f.). Deutlich ist hier die italienische komische Tradition zu erkennen. Doch gilt dies, wie gesagt, sicher nicht für das gesamte Repertoire. »Manchmal stellt der Fasulis auch Dramen dar. Die ernsthaften Werke des hölzernen Theaters haben sehr seltsame Titel: »Frau Jannoula und die Kanone des Krämers«, »Die drei Verbrecher von St. Sideras«, »Glaube, Hoffnung und Mitleid«, »Herr Manolis und sein Barbier«, »Die Hochzeit der Androfile«, ein Stück, das mehr Aufführungen zählt als alle griechischen Komidyllen zusammen; die Dramen aber ... läßt Fasulis für die Fest- und Wohltätigkeitsveranstaltungen. Nach altem Usus kündigt er allein mit seiner nasalen und verstellten Stimme die nächste Vorstellung an, am Vorabend der Wohltätigkeitsvorstellung. Und wenn man um Mitternacht den umzäunten Platz betritt, der ihm als Theater dient, kann man ihn auf die Bühne kommen sehen, mit kreisender Mützenquaste als Zeichen, daß er etwas Ernsthaftes zu sagen habe, und man kann ihn ausrufen hören: »Das geehrte Publikum der Hauptstadt wird darauf hingewiesen, daß Fasulis morgen abend seine Wohltätigkeitsvorstellung gibt... Ruhe, das Klarinett, damit auch ich etwas sagen kann... Wir bitten also das verehrte Publikum, mit Familie zu kommen. Wir spielen die »Apokryphen des Generals Belisar« und singen auch Melodien aus der Plaka. Es gibt auch bengalische Lichter... brrrr!« (*op. cit.*, S. 12 f.). Wie die Repertoireanalysen von Magouliotis bestätigen, ist der Anteil an dramatischen Werken aus dem lebendigen Theater, das auf den improvisierenden Puppenbühnen zur Vorstellung kommt, nicht unbedeutend.

111 Im nachweisbaren Repertoire von Dimitrios Maridakis, Vasilios Bitounis, Ioannis Saridakis, Charilaos Pamentas, Dimitrios Liaskopoulos, Ioannis Kokkas, Athanasios Moutsos usw. finden sich mehrere griechische Bearbeitungen von Molière-Komödien, griechische Originalkomödien, komische Einakter und »romanhaftes« Abenteuerdramen aus dem Repertoire der fahrenden Truppen im Zeitraum von 1870–1910 (Magouliotis, *op. cit.*, S. 301–306). Zu den vielgespielten Molière-Komödien in diesem Zeitraum vgl. W. Puchner, *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματουργίας στο νεοελληνικό θέατρο (17^{ος} – 20^{ός} αιώνας)*. Μια πρώτη σφαιρική προσέγγιση, Athen 1999, S. 36–61.

112 Die Blütezeit der Gattung liegt jedoch noch vor dem Ersten Weltkrieg. In der Zwischenkriegszeit hat das Schattentheater dem Puppenspiel den Rang abgelassen (W. Puchner, *Das neugriechische Schattentheater Karagiorgis*, München 1975, S. 116 ff., 138 ff.). Trotzdem haben heute noch lebende Schattenspieler, wie Eugenios Spatharis, in ihrer Jugend auch Fasoulis gespielt (Puchner, *Fasulis*, *op. cit.*, S. 14 ff.).

113 Zum Folgenden vgl. auch W. Puchner, *Οι βουλκανικές διαστάσεις του Καραγκιόζη*. Athen 1985, S. 55 ff.

114 Opreșian, »Volkspuppenspiel«, *op. cit.*, S. 84 ff.

115 Warner, *The Russian Folk theatre*, *op. cit.*, S. 81 ff. (mit weiterführender Literatur).

»szopka« im Polnischen¹¹⁶), die wahrscheinlich über Siebenbürgen aus dem katholischen Westen gekommen sind¹¹⁷, wo sie in Ungarn und Ostmitteleuropa als »Herodeskasten« geläufig sind¹¹⁸, auch eine satirische Farce herausbildet, die nach der Vorstellung gegeben wird und gewisse Elemente des osmanischen Schattentheaters verarbeitet hat¹¹⁹. Für dieses satirische Puppentheater haben auch namhafte Schriftsteller des 19. Jh.s gearbeitet, so daß wir es im Kapitel der »Übergangsformen« noch einmal antreffen werden. Teodorescu hat schon 1874 einen solchen Spieltext veröffentlicht¹²⁰. An der elaborierten Komödie beteiligen sich immerhin 16 Puppen: der »Moş Ionică«, ein alter Nachtwächter, der »Iaurgiul«, oltenische Joghurtverkäufer, die Tochter des Moş Ionică, der »Bragagiul«, bulgarischer Hirsetrankverkäufer, die »Cocoana Mariţa«, »Dame« aus Bukarest, der russische Offizier, der Jäger »Ghinda«, der Bär, der Bärenführer als Zigeuner, der jüdische Händler, der Türke »Hassan«, der Russe, der Priester »Macare«, der Kirchensänger »State«, der Totengräber »Stan« und die alte »Baba«, die Frau des Moş Ionică¹²¹. Das Interessante und »Moderne« an dieser Farce ist die Tatsache, daß an dem Dialog auch zwei Schauspieler »außerhalb« der Bühne teilnehmen: »Moşul di Vicleim«, ein buckliger Alter mit Maske, Bart und umgedrehtem Schafspelz, und der »Paiăta« (Bajazzo) mit buntem Flickenkostüm und Papphelm. Beide Figuren kommentieren satirisch das Bühnengeschehen und greifen häufig in den Dialog ein. Diese beiden Figuren hat man mit Karagöz und Haçivat verglichen und die rumänische Forschung nimmt hier einen Einfluß des osmanischen Schattentheaters an¹²². Wie dem auch sei (das Flickenkostüm und der Name des zweiten Schauspielers deuten eher auf westliche Herkunft) handelt es sich um eine temporäre Anlagerung, strukturell deutlich abhebbar¹²³, wie die gesamte Satire in ihrer Zusammensetzung konglomerathaften Charakter und ganz unterschiedliche

116 Ollanescu, *op. cit.*, S. 102 ff.

117 M. Gaster, *Literatura populară română*, Bucureşti 1883, S. 492.

118 Kõldu, *op. cit.*, Gragger, *op. cit.*, etc.

119 Rădulescu, *op. cit.*, S. 88.

120 G. D. Teodorescu, *Incercări critice asupra unor credințe, datine și moravuri ale poporului român*, Bucureşti 1874, S. 50 ff.

121 Der Spieltext auch bei G. D. Teodorescu, *Poesii populare române*, Bucureşti 1885, S. 120–132, in französischer Übersetzung von M. Vulpescu in *Revue d'ethnographie et des traditions populaires*, Paris 1926, S. 363–407. Eine »bearbeitete« Version auch im Buch dess., *Irozii. Papușile. Teatrul țărănesc al Vicleimului. Scaloianul și paparudele*, Bucureşti 1941, S. 49–92 (vgl. auch Ollanescu, *op. cit.*, S. 95–101).

122 Die Literatur dazu ist ziemlich reichhaltig: L. Şaineanu, »Jocul papușilor și raporturile în farsa Karagöz«, *Lui Titu Maiorescu omagiu*, Bucureşti 1900, S. 281–287 (auch in *Keleti Szemle* I, Budapest 1900, S. 140–144); ders., *Influență orientală asupra limbii și culturii Române* I, Bucureşti 1900, S. CLXXff.; ders., »Les marionettes en Roumanie et Turquie«, *Revue des traditions populaires* XVI (1901) S. 409–419; L. Gitză, »Le théâtre roumain de marionettes, art anciens et art modern«, *Revue Roumaine d'histoire de l'art* 1 (1964) S. 119–138; V. Dinescu, »La relation entre Karagöz oyunu et le théâtre populaire roumain de marionettes«, *Résumés des communications*, tom. 2, Bucureşti 1974, S. 362 f.; E. Popescu-Judet, »L'influence des Spectacles Populaires Turcs dans les Pays Roumains«, *Studia et Acta Orientalia* V–VI (1967) S. 337–355; N. Rădulescu, »Musikalische Puppenspiele orientalischer Herkunft in der rumänischen Folklore«, *Zeitschrift für Balkanologie* 14 (1978) S. 83–98.

123 Puchner, *Οι βάλκανικὲς διαστάσεις του Καραγκιόζη*, *op. cit.*, S. 58 f.

Bauelemente aufweist: der »Moș« ist als Ahn ein weitverbreiteter Verkleidungstyp der Winterumzüge (meist mit Ziege)¹²⁴ und hat brauchtümliche Herkunft, Priester und Totengräber weisen auf karnevaleske Scheinbegräbnisse oder den Tod/Auferstehungs-Zyklus im Winterbrauchtum¹²⁵, der Jäger und andere Figuren kommen aus den dramatischen Umzugsspielen, an denen Rumänien so reich ist und die sich zu richtigen Volkstheatervorstellungen entwickeln können¹²⁶, der »Moș« und seine »Baba« finden ein Pendant in »Vasilache« und »Marioara«, während anderen Typen den sozialen Kontext des rumänischen Stadtlebens im 19. Jh. widerspiegeln. 1915 veröffentlichte T. T. Burada eine andere Version dieses Spiels¹²⁷, doch eine spätere Kontrolluntersuchung 1932 in Tirgu Jiu zeigt die Vorstellung bereits in Auflösung begriffen: die lebendigen Schauspieler des Moș di Vicleim und Paița fehlen überhaupt, von den Puppen haben der Türke, der Priester, der Totengräber und ein Diener (der dem Moș Ionică entspricht) überlebt. Die »Handlung« der Vorstellung beschränkt sich auf die Köpfung des Türken und eine Begräbnisparodie¹²⁸. Neuere Untersuchungen zeigen ein völliges Aufgehen der Puppentheaterform, was Typen und Sujets betrifft, in den Verkleidungsformen der Weihnachtsumzüge¹²⁹, die ja von Anfang an den strukturellen und funktionellen Rahmen dieser Puppentheaterform abgegeben haben.

ÜBERGANGSFORMEN

Für die Übergangsformen des traditionellen Puppenspiels zum Kunsttheater ist Rumänien ein gutes Beispiel, doch hängt die Komplexität der Spielformen sowohl von gewissen Epochen wie auch bestimmten Persönlichkeiten ab. In der Blütezeit des »jocul papușiiilor« im 19. Jh., zwischen 1818 und 1840 begann der Groß-Wornik Iordache Golescu (1768–1848) sechs dramatische Puppenspiele zu schreiben, die die sozialen und politischen Zustände in der Walachei aufs Korn nahmen¹³⁰. Die zentrale Figur, ein spaßmachender Zigeuner, ist dem Karagöz nachgebildet; die Spielakte werden »perdele« genannt. Das satirische Puppentheater erreicht im rumänischen 19. Jh. eine solche Popularität und Kritikfähigkeit, daß es von

124 O. Flegont, »The Moș in the Romanian popular theatrical art«, *Revue roumaine d'histoire de l'art* III (1964) S. 119–131 (mit weiterer Literatur).

125 Puchner, *Brauchtumserscheinungen*, *op. cit.*, *pass.*

126 Im Überblick H. B. Opreșian, »Das volkstümliche rumänische Theater«, *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* 81 (1978) S. 178–201.

127 Die Aufzeichnung stammt aus dem Jahr 1875 (T. T. Burada, *Istoria Teatrului în Moldova*, tom. 1, Iași 1915, S. 36–44).

128 C. Brăiloiu/H. Stahl, *Sociologie românească* 1/12 (1936), angeführt bei Rădulescu, *op. cit.*, S. 93.

129 Rădulescu, *op. cit.*

130 Perpessicius (pseud.), »Iordache Golescu lexilog și folklorist«, *Studii și cercetări de istorie literară și folclor* III (1954) S. 266.

Haşideu mit Aristophanes verglichen wird¹³¹. Im Zeitraum von 1864 bis 1879 wird es in Iaşii polizeilich verboten, weswegen es der Komödiendichter Vasile Alecsandri in seinem Einakter »Ion Papuşiiilor« 1864 auf die Theaterbühne bringt¹³². Auch in Bukarest gibt es Polizeiberichte aus dem Zeitraum von 1865–69, wo von Störung der öffentlichen Ordnung während der Aufführungen des Puppentheaters gesprochen wird¹³³.

Übergangsformen zum Kunsttheater sind auch in Ungarn im 19. Jh. anzutreffen, wo ganze Puppenspielerdynastien das Gewerbe der fahrenden Künstler beherrschen¹³⁴. Eigentlich nur hier sowie in Korfu aus Italien kommend¹³⁵, sind auch Marionettenspieler anzutreffen. Auch besteht die Konkurrenz österreichischer und süddeutscher Wanderpuppenspieler. Das Kreuzer-Theater in Budapest wurde schon zu Jahrhundertbeginn zur Pflegestätte des Wiener Kasperls¹³⁶, dessen Einfluß im »Gáspár« deutlich ist, aber auch im Typ des »Kis Bohóc« (Kleiner Bajazzo). Die eigentlichen ungarischen Puppentypen sind Jancsi Paprika und László Vitéz: der erste kann ab 1843 nachgewiesen werden, zweiter erst im letzten Drittel des 19. Jh.s¹³⁷; zusammen Krumpli Miska, Teufel, Tod, Polizisten, Gendarmen, Einsiedler, Bar-

131 B. P. Haşideu, *Basmie, poezii, păcălituri și gleicitori*, adunate de I. C. Fundescu, Bucureşti 1867, S. X.

132 Vgl. W. Puchner, *Historisches Drama und gesellschaftskritische Komödie in den Ländern Südosteuropas im 19. Jahrhundert*, Frankfurt/M. etc. 1994, S. 106 ff. (mit der einschlägigen Literatur).

133 Rădulescu, *op. cit.*, S. 95.

134 Belitska-Scholtz, »Gaukler und Wanderpuppenspieler in Ungarn«, *op. cit.*

135 Vgl. einen Beleg, den Kapadochos veröffentlicht: am 8. 10. 1857 sucht der italienische Marionettenspieler Marco Bartoli um Spielerlaubnis auf Korfu an (D. Chr. Kapadochos, *Το θέατρο της Κέρκυρας στα μέσα του 19^{ου} αιώνα*, Athen 1991, S. 127). Der berühmte englische Marionettist Thomas Holden hat allerdings fast alle größeren griechischen Städte bereist.

136 H. Belitska-Scholtz/O. Somorjai, *Das Kreuzer-Theater in Buda (1794–1804). Eine Dokumentation zur Bühnengeschichte der Kasperlfigur in Budapest*, Wien/Graz/Köln 1988. Zur Geschichte des Wiener Kasperls O. Rommel, *Die Alt-Wiener Volkskomödie*, Wien 1952 mit weiterführender Literatur.

137 »Paprika Jancsi ist eine großnasige, markante Maske eines Bürschens mit hervorragendem Kinn, mit oder ohne kleinem gewichsten Schnurrbart. Sein Kostüm: spitze rote Kappe mit Schelle an ihrer Spitze, roter Anzug mit einem roten, schellenverzieren, kaftanartigen Mantel. Seine Requisiten sind Stock, Kochlöffel, Stielpfanne oder irgendeine andere Prügelwaffe. Er ist ein schlauer und gefräßiger Kerl, frech und ohne Achtung für jegliche Autorität. Sein Humor ist derb und oft saftig, aber er ist im Grunde herzensgut, ein Freund der Armen und Unterdrückten, ein unerbittlicher Verprügler aller Obrigkeit, sei es Gendarm, Nachtwächter, Polizist, Teufel, Hexenmeister oder gar der Tod selbst« (Belitska-Scholtz, *op. cit.*, S. 119 f.). »Aus dem Nachlaß der Hincz-Familie stammt die älteste erhaltene ungarische Heldenfigur, die Handpuppe Vitéz-László, eine Puppe mit typischer Narrenmaske, mit einer außerordentlich großen Nase, einem breiten, rotbemalten Mund und runden, naheliegenden Augen. Aus dem Nachlaß der Kemény-Familie besitzen wir mehrere Vitéz-László-Figuren, die Varianten der zehner-, zwanziger- und vierziger Jahre zeigen denselben Typ. Der Gesichtsausdruck aller Figuren zeugt von einer mit Einfalt gekoppelten Schlauheit, sie sind alle großnasige, schalkhafte Burschen. Ihre Kleidung besteht aus einer roten Hose und Jacke mit spitziger Mütze, in den Händen halten sie das unvermeidliche Schlaggerät, die Stielpfanne, »den Fächer der Großmutter aus ihrer Jungmädchenzeit, den Knüppel oder die Mistgabel./Seine grundlegenden Eigenschaften sind: das rasche Erkennen der eigenen Interessen, seine eher der Feigheit und dem Zwang der bedrängten Situationen entsprungene Fähigkeit zum schlagfertigen Handeln, Großmauligkeit, Gefräßigkeit, ständige Renitenz und Übermut – wer denn sonst,

bier, Juden, Slowakischen Burschen, Kameraden Fritz usw. bestreiten sie die Stegreifstücke, von denen nur wenige Szenarien erhalten sind, und auch diese ohne die aktuell politische Satire¹³⁸.

Was in Mittel- und Westeuropa zum typischen Erscheinungsbild des Puppentheaters vor allem im 19. Jh. gehört, daß einzelne Puppenspieler oder Familien durch ihre Kunstfertigkeit berühmt werden¹³⁹ und die Schwelle von der traditionellen Puppenspielform zum Kunsttheater überschreiten, ist in Südosteuropa seltener nachzuweisen und wurde von der allgemeinen historischen und kulturellen Situation nicht begünstigt. Ein herausragendes Beispiel ist freilich der Athener Puppenspieler Christos Konitsiotis, der eine Variante des »Fasoulis« spielte, mit einer Figur, die er »Paschalis« nannte¹⁴⁰. Seine Spieltätigkeit, auch in Tournée durch die Provinz, ist von 1893 bis 1928 nachzuweisen. Sein Theater hatte er üblicherweise im Athener Nobelviertel Kolonaki aufgeschlagen, zu seinem Publikum zählte auch die »gute« Gesellschaft. Alle Quellen sprechen von seiner hervorragenden sprachlichen Improvisationsgabe. Improvisationstheater aus dieser Zeit ist heute nicht belegbar, doch vermag das nun erforschte Repertoire einen Eindruck von seiner künstlerischen Kapazität geben: es umfaßt mehr als 200 Stücke, z. T. der Weltliteratur, vielfach der Trivialliteratur oder eigene Erfindungen, in die improvisierend die aktuelle Politik und Gesellschaftsfragen sowie Publikums-wünsche eingearbeitet wurden. Allein im Jahr 1895 trat er mit 38 neuen Stücken auf¹⁴¹. Zu den bevorzugten Themenkreisen gehörten: Liebe, Hochzeit, Tod, Teufel, Räuber, Verbrechen und Gerichtsprozesse, Irrenhaus, Berufe, Geschichte, Religion, Militär. Zu seinen improvisierten Literaturbearbeitungen zählen »Kabale und Liebe« (1900), »Die Räuber« (1903) von Schiller, »Monsieur de Pourceaugnac« (1895), »La Médecin malgré lui« (1895) von Molière,

wenn nicht ich! -, eine überdurchschnittliche Menschenkenntnis, Hilfsbereitschaft – aber nur mit Maß -, Judizium und vor allem eine unbeschränkte und ständige Bereitschaft zur Prügelei« (*op. cit.*, S. 121).

138 »Die Mehrheit der vom älteren Henrik Kemény hinterlassenen Vitéz-Laszló-Geschichten beruht auf der Tradition des 19. Jahrhunderts. Das Wesen aller Geschichten ist das schnelle Aufeinanderfolgen der Dialoge und Aktionen, die von Szene zu Szene mitreißende Prügelei. Einen klassischen Typ stellt die Bravourszene der Verprügelung des Teufels in ,1-2-3: du folgst; 1-2-3: ich komme«. Hier verprügelt Vitéz Laszlo die Teufel, aber in diese Grundsituation passen alle anderen aktuellen Varianten, z. B. die Szene von Vitéz Laszlo mit den Gespenstern, dem Gendarmen, dem Polizisten oder mit dem Grundherrn. Dieselben Einfälle, herausgegriffenen Teile, bewährten Bonmots und Situationen kehren in den erhalten gebliebenen Stücken wieder. Beim Wanderpuppentheater mußte man, wie in den übrigen volkstümlichen Stegreiftheatern, mit einer Reihe der bewährten, erfolgreichen, von mehreren Generationen verfeinerten Kunstgriffen arbeiten, die samt den Puppen – neben den regelmäßig aufgeführten Stücken – zur spontanen Bühnenbearbeitung eines aktuellen Themas den Puppenspielern zur Verfügung stehen mußten. Die aus internationalen Motiven gesponnenen Würstel-Puppenspielfabeln erschienen häufig mit aktuellem politischen Inhalt. Aus der Natur dieser Gattung folgt jedoch, daß eben diese für die Zeitgeschichte so wichtige aktuellen Szenen nicht überliefert wurden, da sie im Zuge der Ereignisse geboren, mit der Tagespolitik aktuell wurden und veralteten« (Belitska-Scholtz, *op. cit.*, S. 121 f.).

139 Dazu jetzt mit der gesamten Literatur vergleichend McCormick/Pratasik, *op. cit.*

140 Ob der Name mit »Pasquale« in Zusammenhang zu bringen ist, bleibt bisher ungeklärt.

141 Vgl. die statistischen Angaben bei Magouliotis, *op. cit.*, S. 307 ff.

»L'assomoir« (1915) von E. Zola, sowie eine Reihe von griechischen Komödien des 19. Jhs. bzw. von rezenten Theatererfolgen. Die erhaltenen Textbruchstücke aus der Presse¹⁴² sowie die Inhaltsangaben ergeben freilich kein detailliertes Bild der Adaptationen; die Tonlage des Witzes dürfte sich von dem des Schattentheaters, das wir wesentlich besser kennen, nicht grundlegend unterschieden haben; auch dort bilden die sogenannten »heroischen« Vorstellungen aus der Revolution von 1821 durchkonstruierte dramatische Werke mit mehreren Handlungen, die die üblichen einlinige Reihen- und Episodenstruktur der Gattung weit hinter sich lassen¹⁴³ und zeigen, daß auch das improvisierte Volkstheater in den Händen begabter Spieler ein Niveau und eine Komplexität erreichen kann, die im allgemeinen der Sphäre der Hochkunst zugerechnet wird. Aufgrund der unterschiedlichen historischen und kulturellen Ausgangssituation in Südosteuropa ist dies jedoch seltener anzutreffen als in Mittel- und Westeuropa.

Das traditionelle Volkspuppenspiel der Balkanhalbinsel ist demnach ein Forschungszweig der vergleichenden Balkanologie, der noch auf wenig gesichertem Boden steht und dem vielfach noch umfassende und detaillierte Vorarbeiten fehlen. *Desiderata* wirken freilich auch als Anreize.

142 Magouliotis, *op. cit.*, S. 323–339.

143 Puchner, *Das neugriechische Schattentheater Karagiozis*, *op. cit.*, S. 127 f.

Schwarzauge Karagöz und seine Geschichte auf der Balkanhalbinsel zur Zeit der Türkenherrschaft

Vorliegende Studie zielt auf eine Erweiterung des Quellenhorizontes bezüglich der osmanischen Schattentheaters auf der Balkanhalbinsel während der Türkenherrschaft ab und behandelt sozusagen die »Vorgeschichte« der Blüte der Gattung, die nach der Reformierung und Hellenisierung des »anatolischen Theaters« ab etwa 1890 in Griechenland einsetzt und Karagiozis für mehrere Jahrzehnte zur populärsten Theaterform im genannten Raum machen¹. Mit der Veröffentlichung neuer Quellen in jüngster Vergangenheit aus dem Raum

1 Dazu mit den gesamten Quellenmaterial W. Puchner, *Das neugriechische Schattentheater Karagiozis*, München 1975 (Miscellanea Byzantina Monacensia, 21), S. 116 ff., 138 ff. Zur Bibliographie des griechischen Schattentheaters W. Puchner, »Σύντομη αναλυτική βιβλιογραφία του Θεάτρου Σκιών στην Ελλάδα«, *Laographia* 31 (1976–78) S. 294–324 und *ibid.* 32 (1979–1981) S. 370–378. In der einschlägigen Literatur wird eine umfangreiche Diskussion geführt, ob das Schattentheater im hellenophonen Raum bereits vor der Griechischen Revolution von 1821 nachzuweisen sei, oder erst nachher. 1. Die erste Ansicht haben Dostálová-Jeništová (R. Dostálová-Jeništová, »Das neugriechische Schattentheater Karagöz. Einige Bemerkungen zu seiner weiteren Erforschung«, *Probleme der Neugriechischen Literatur*, Bd. IV, Berlin 1959. In Zusammenarbeit mit Hans Ditten und Marika Mineemi herausgegeben von Joh. Irmscher (Berliner Byzantinistische Arbeiten 17) S. 185–197, bes. S. 185) und Giulio Caimi (G. Caimi, *Karaghiozi ou la comédie Grecque dans l'âme du théâtre d'ombres*, Athènes 1935, S. 2) vertreten, und mit besonderer Emphase von K. Th. Dimaras, der aber keine konkreten Belege beizusteuern vermag (K. Th. Dimaras, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Athen 1968, 4. Aufl., S. 248); 2. die haltlose Ansicht von Mollas (Vgl. Tz. Kaimis, *Η ιστορία και η τέχνη του Καραγκιόζη*, Athen 1937, S. 3), daß die Schattentheater Vorstellungen nur ein Vorwand für konspirative Zusammenkünfte zur Vorbereitung der Revolution gewesen seien, gehört der nationalen Geschichtsmythologie an, wurde aber etlichen Forschern unkritisch nachgesprochen (K. Biris, *Ο Καραγκιόζης. Ελληνικό λαϊκό θέατρο*, Athen 1952, S. 22; L. Roussel, *Karagheuz ou Le Théâtre d'ombres à Athènes*, 2 vols., Athènes 1921; H. Jensen, »Das neugriechische Schattenspiel im Zusammenhang mit dem orientalischen Schattentheater«, in: *Probleme der neugriechischen Literatur*, Bd. IV, *op. cit.*, S. 198–208, bes. S. 206; K. Michopoulos, *Πέντε κομωδίες και δύο ηρωικά*, Athen 1972, S. 11 ff.); 3. auch die Episode mit General Makrygiannis aus den Tagen der Revolution (zuerst in der Rezension von St. Kyriakidis über das Buch von Roussel, *op. cit.*, in *Laographia* 6, 1921–25, S. 280 ff., der sie von Nik. Politis gehört haben will, der wiederum aus mündlicher Quelle schöpfte) – er habe einmal einer Karagiozisierung beigewohnt, wo Frauen im Publikum anwesend gewesen seien, so daß das Spiel nicht in seiner vollen Saftigkeit verlaufen sei, da habe er sie hinausgeworfen und den Karagiozisspieler angewiesen, er solle sagen, was er zu sagen habe (woraus manche Forscher abgeleitet haben, daß es sich um eine griechische Vorstellung gehandelt haben müsse, da in der türkischen die Anwesenheit von Frauen eine Unmöglichkeit gewesen wäre, vgl. I. T. Pampoukis, »Οι πρώτες ρίζες του νεοελληνικού θεάτρου σκιών«, in: Bildkalender Pirelli, Athen 1970; G. Ioannou, *Ο Καραγκιόζης*, 3 Bde., Athen 1971–72, Bd. 1, S. XXI, wie dem Folgenden zu entnehmen sein wird, hat eine solche Scheidung zu diesem Zeitpunkt wenig Sinn und entspricht keiner nachweisbaren Wirklichkeit) –, die sich letztlich gar nicht auf Makrygiannis bezieht (es geht um einen

der südslawischen Völker, Rumänien und Griechenland selbst sowie mit der Neuauswertung der bekannten Quellen, die etwa seit Jahrhundertanfang bekannt sind, läßt sich 1. die »Geographie« der Verbreitung des Schattentheaters auf der Balkanhalbinsel während der Türkenzeit nachzeichnen, und 2. eine Typologie der Rezeptionsformen des osmanischen Karagöz in den Volkskulturen der einzelnen Regionen erstellen, die auch den sukzessiven Übergang vom türkischen Karagöz zum neugriechischen Karagiozis besser explizieren kann, indem die Gräzisierung des islamischen Schattentheaters als nur eine Möglichkeit von mehreren Assimilationsprozessen auf der Balkanhalbinsel und in Nordafrika verstanden wird, freilich als der einzig gelungene Integrationsvorgang, der zu einer unerwarteten Blüte der Gattung führt und nicht zu ihrem sukzessiven Verschwinden, wie dies in allen übrigen Provinzen des ehemaligen Osmanischen Reiches der Fall ist. Die ersten dieser Assimilationsschritte betreffen die sogenannte »epirotische Spieltradition«²; mit dem Nachweis der Diffusion der Spielgattung über die gesamte Balkanhalbinsel ist auch älteren Theorien bezüglich der Herkunft des neugriechischen Schattentheaters aus dem Altertum³ und

Artikel von B. Anninos, »Ο Καραγκιόζης και οι οπλαρχηγοί«, *Εστία* 1888, S. 691, der davon spricht, daß die Waffenführer der Revolution das Schattentheater als Unterhaltung gehabt hätten – von Frauen im Publikum ist keine Rede –; es handelt sich also um eine orale Mythenbildung, die Nik. Politis aufgenommen hat; den Artikel hat A. Photiadis, *Καραγκιόζης ο πρόσφυγας*, Athen 1977, S. 74 entdeckt) – wird von manchen Forschern für wirklich genommen (Pampoukis, *op. cit.*; 4) mit der zweiten Ansicht (Bekanntschaft der Griechen mit dem Schattentheater erst nach der Revolution von 1821) haben sich Sp. Melas einverstanden erklärt (Sp. Melas, »Μια διασκεδαστική έρευνα, ο Καραγκιόζης«, in der Zeitung »Ακρόπολις« 11. 11. 1952), Vas. Rotas (V. Rotas, »Καραγκιόζ-μπερντές Καθρέφτης νεοελληνικής πραγματικότητας«, *Θέατρο* 10, 1963, S. 30 f.), Ioannou (*op. cit.*) und Aik. Mystakidou (Aik. Mystakidou, *Karagöz. Το Θέατρο Σκιών στην Ελλάδα και στην Τουρκία*, Athen 1982, S. 74 ff.), die alle darauf hinweisen, daß die ersten schriftlichen Quellen, die das Schattentheater im hellenophonon Raum belegen, erst nach 1821 auftauchen. Aufgrund der neuen Quellenbelege läßt sich jedoch nachweisen, daß die Diskussion um die »Gräzität« des neugriechischen Schattentheaters auf eine andere Ebene zu verlagern ist und sich nicht nur auf sprachliche Kriterien stützen kann (Vgl. W. Puchner, »Ο πρώτος ελληνικός Καραγκιόζης«, *Νέα Εστία* 115 (1984) H. 1367, S. 791–793).

- 2 Der Terminus stammt von Biris, *op. cit.*, S. 28 ff. und bezeichnet eine Spieltradition, die erst nach der Annexion von Südepirus 1881 an Griechenland bekannt wird, wo im Repertoire die »heroischen« Vorstellungen mit wirklichen und fiktiven Kapetanen der Revolution von 1821 auftauchen, sowie die Adaptation des Alexander-Stoffes der griechischen Volkstradition in der »mythischen« Vorstellung »Alexander der Große und die verfluchte Schlange« vorgenommen wird (Vgl. dazu noch im Folgenden). Zu Existenz dieser spezifischen Spieltradition haben Markakis (P. Markakis, »Η καταγωγή του Καραγκιόζη«, *Φιλολογική Πρωτοχρονιά* 2, 1944, S. 128–144) und Kalonaros (P. P. Kalonaros, *Η ιστορία του Καραγκιόζη*, Athen 1977, S. 59 ff.) viel Material zusammengetragen und plausible Thesen aufgestellt. Manche Forscher haben diese Ansichten geteilt (D. Loukatos, »La Tradition et la vie populaire grecque dans les représentations de Karaghiozis«, *Quand les Marionettes de Monde se donnent la Main*, Liège 1958, S. 232–244; L. S. Myrsiades, »The Karaghiozis-Performance in Nineteenth-Century Greece«, *Byzantine and Modern Greek Studies* 2, 1976, S. 83–97), andere haben sie auch angezweifelt (Melas, *op. cit.*, 15. 11. 1952; Gr. M. Siphakis, *Η παραδοσιακή δραματοποιήγία του Καραγκιόζη*, Athen 1984, S. 18 ff.). Dazu noch ausführlich im Folgenden.
- 3 Im wesentlichen geht es um drei verschiedene Theorien: Herkunft aus den Eleusinischen Mysterien, das Schattentheater als Fortsetzung der Aristophanischen Komödie bzw. als Überlebensrest des antiken Mimus.

Byzanz⁴ der Boden entzogen, aber auch neueren Legendenbildungen der Schattenspieler selbst, die die Gattung als direkt aus Istanbul kommend darstellen⁵: das Austragungsfeld dieser Kulturkontakte (für Griechenland ist Karagöz die einzige Theaterform, die nicht aus dem Westen übernommen wurde)⁶ ist der Balkanraum.

Der bedeutende Quellenzuwachs in der Frage nach der Verbreitung des Schattentheaters in Südosteuropas während der Türkenzeit und später bezieht sich auf Rumänien (Şaineanu⁷,

Die ersten beiden Thesen hat Biris (*op. cit.*, S. 4 ff.) vertreten. Die erste wurde schon von Dostálová-Jeništová abgetan: »Für Biris' Theorie ... dürften wohl kaum Beweise zu erbringen sein« (*op. cit.*, S. 192). Für die zweite These hat sich der klassische Philologe C. Whitman erwärmt (*Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge / Mass. 1964, S. 281 ff.), doch kommt der Vergleich über stehende Funktionen der Komik und Strukturanalogie mit dem hungrigen Sklaven nicht hinaus (positiv auch Ioannou, *op. cit.*, S. XIX; dazu kritisch Puchner, *Das neugriechische Schattentheater*, *op. cit.*, S. 27); diese These geht auf H. Reich, *Der Mimus*, Berlin 1903, S. 624 ff. zurück und hat größeren Nachhall gefunden (J. M. Landau, *Studies in Arab theatre and cinema*, Philadelphia 1958, S. 47; J. Tunison, *Dramatic traditions of the dark ages*, 1907, S. 113). Die Schwierigkeit ist freilich wieder die, daß sich die Analogien nur auf die Inhalte beziehen können (J. Horovitz, *Spuren griechischer Mimen im Orient*, Berlin 1905, S. 29 ff.; auch G. Jacob, *Vorträge türkischer Meddab's*, Berlin 1904, S. 14 ff.), nicht auf die Spieltechnik; diese ist im Altertum unbekannt, taucht aber im mittelalterlichen Ägypten auf; allerdings hat das ägyptische Schattentheater des Mittelalters keine Figuren, die dem Mimus oder dem Karagöz vergleichbar wären. Zu der ganzen Frage auch Th. Photiadis, »Ελληνικό Θέατρο Σκιών. Στοιχεία για την προέλευση του Καραγκιόζη«, *Άνθρωπος* 11/1 (1975) S. 69–90 und kritisch auch Puchner, *Das neugriechische Schattentheater*, *op. cit.*, S. 24–30.

- 4 Pampoukis, *op. cit.*; Photiadis, *Πρόσφυγας*, *op. cit.*, S. 55 ff. I. M. Hatziphotis, *Ο Καραγκιόζης Φτωχοπρόδρομος*, Athen 1981.
- 5 Die griechischen Ursprungsthesen, neben den türkischen (Puchner, *op. cit.*, S. 33 ff.) bringen zwei Varianten, wovon die eine eine Remythisierung von Jacobs China-These darstellt (G. Jacob, *Das Schattentheater in seiner Wandlung vom Morgenland zum Abendland*, Berlin 1901 und ders., *Geschichte des Schattentheaters im Morgen- und Abendland*, Berlin 1925; kritisch-ablehnend schon G. Schnorr, »Aspekte der Puppen- und Schattenspielforschung«, *Quand les Marionettes de Monde*, *Op. cit.*, S. 157 ff., bes. S. 169), die andere von einem jüdischen Spieler am Hof Ali Paschas in Ioannina berichtet, der eine Haremsfrau versucht oder entehrt haben soll, nach Konstantinopel »verbannt« worden sei, wo er die Harems-Episoden auf die Leinwand gebracht und die Figur des Ali Pascha erfunden habe (Kaimis, *op. cit.*, S. 9 ff., Biris, *op. cit.*, S. 6, Ioannou, *op. cit.*, S. XIV; zur Kritik Puchner, *op. cit.*, S. 36; diese Legende hat die Existenz einer eigenen Spieltradition in Epirus allerdings erhärtet); alle Ursprungslegenden laufen darauf hinaus, daß ein gewisser Barbagiannis Vrachalis (oder Brachalis) die Spielgattung von Istanbul nach Griechenland verpflanzt haben soll (zum Wahrheitsgehalt dieser Sage Puchner, *op. cit.*, S. 37 und 61 ff.).
- 6 Dazu W. Puchner, »Μίμηση και παράδοση στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου. Το πρόβλημα της κοινωνικής λειτουργικότητας του 'ξένου προτύπου'«, *Ελληνική Θεατρολογία*, Athen 1988, S. 329–379, bes. S. 347 ff.
- 7 L. Şaineanu, »Jocul papuşilor și raporturile sale en farsa Karagöz«, *Lui Titu Maiorescu omagiu*, București 1900, S. 281–287 (auch *Keleti Szemle* I, Budapest 1900, S. 140–144); ders., *Influența orientală asupra libei și culturalei Române* I, București 1900, S. CLXX ff.; ders., »Les marionettes en Roumanie et Turquie«, *Revue des traditions populaires* XVI (1901) S. 409–419.

Gaster⁸, Burada⁹, Gitză¹⁰, Dinescu¹¹, Popescu-Judetz¹², Nădejda¹³, Ollanescu¹⁴, Teodorescu¹⁵, Rădulescu¹⁶, Oprișan¹⁷), Bulgarien (Živkov¹⁸), auf die Aromunen (Marcu¹⁹, Papahagi²⁰), sowie auf die ehem. jugoslawischen Länder (Nehring²¹, Dimitriadis²², Tričković²³, Batušić²⁴, Stefanovski²⁵, Stefanović²⁶, Vukanović²⁷, Antonijević²⁸, Ilić²⁹, Jevtić³⁰, Kurspahić³¹, Jacob³², Kanitz³³, Hadžiosmanović³⁴, Bonifačić-Rožin³⁵) und Griechenland (Photiadis³⁶, Simopoulos³⁷, Myrsia-

- 8 M. Gaster, *Literatura populară română*, București 1883, S. 492.
 9 T. T. Burada, *Istoria Teatrului în Moldova*, Tom. 1, Iași 1885, S. 15.
 10 L. Gitză, «Le théâtre roumain de marionettes, art ancien et art modern», *Revue roumaine d'histoire de l'art* 1 (1964) S. 119–138.
 11 V. Dinescu, «La relation entre Karagöz oyunu et le théâtre populaire roumain de marionettes», *Résumés des communications*, tom. 2, București 1974, S. 362–363; ders., *Teatrul de umbre Turc*, București 1982.
 12 E. Popescu-Judetz, «L'influence des Spectacles Populaires Turcs dans les Pays Roumains», *Studie et Acta Orientalia* V–VI (1967) S. 337–355.
 13 L. Nădejda, «Teatrul popular de papuși în secolul al XIX-lea», *Studii și cercetări de istoria artei* 7/1 (1960) S. 203–215.
 14 D. C. Ollanescu, *Teatrul la Români*, București 1895, S. 27–28.
 15 G. D. Teodorescu, *Poesie populare române*, București 1885, S. 120–132.
 16 N. Rădulescu, «Musikalische Puppenspiele orientalischer Herkunft in der rumänischen Folklore», *Zeitschrift für Balkanologie* 14 (1978) S. 83–98.
 17 H. B. Oprișan, «Das rumänische Volkspuppenspiel», *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* 84 (1981) S. 84–106; ders., *Teatru fără scena*, București 1981, S. 56 ff.
 18 T. I. Živkov, «Za teatralnija karakter na folklorната obrednost», *Bŭlgarski Folklor* VIII/4 (1982) S. 47–52, bes. S. 49.
 19 L. Marcu, «Quelques aspects des anciennes coutumes d'hiver dans le vallé de Moglena», *Makedonski Folklor* 15–16 (1975) S. 69–79, bes. S. 77.
 20 P. Papahagi, *Megleno-români*, București 1902, S. 114.
 21 K. Nehring, *Adam Freiherr zu Herbersteins Gesandtschaftsreise nach Konstantinopel*, München 1981, S. 101.
 22 V. Dimitriadis, *Η κεντρική και δυτική Μακεδονία κατά τον Εβλεγγιά Τσελεμπή*, Thessaloniki 1973, S. 347.
 23 R. Tričković, *Beogradski pašalik*, unveröff. Diss., S. 132.
 24 N. Batušić, *Povijest Hrvatskoga kazališta*, Zagreb 1978, S. 155.
 25 P. Stefanovski, *Teatarot vo Makedonija*, Skopje 1976, S. 25.
 26 V. T. Stefanović, «Stari Beograd», *Glasnik* 1911 (Beograd), S. 149.
 27 T. Vukanović, «Studije iz balkanskog folklor», *Vranjski glasnik* V (Vranje 1969) S. 337–339.
 28 D. Antonijević, «Karadoz», *Gradska kultura na Balkanu (XV–XIX vek)*, Beograd 1984 (Balkanološkog instituta SANU, 21) S. 395–412.
 29 Z. Ilić, «Jena zabrana izvočenja «Karadoz» pozorišta u Sarajevu», *Politika*, 30. 1. 1966, S. 20.
 30 V. Jevtić, *Izabrana djela*, Sarajevo 1982, S. 357–361.
 31 N. Kurspahić, «Karadoz tursko pozorište senki», *Pozoriste* 1–2 (Tuzla 1981).
 32 G. Jacob, *Geschichte des Schattentheaters im Morgen- und Abendland*, Hannover 1925, S. 130 ff.
 33 F. Kanitz, *Donau-Bulgarien und der Balkan*, li, Leipzig 1877, S. 191 ff.
 34 L. Hadžiosmanović, «Igra lutke i sjenke Karadoz», *Pozorište* 1–2 (Tuzla 1981).
 35 N. Bonifačić-Rožin, *Narodne drame, poslovice i zagonetke*, Zagreb 1963, S. 128 ff.
 36 Ath. Photiadis, *Καραγκιόζης ο πρόσφυγας*, Athen 1977.
 37 K. Simopoulos, *Ξένοι ταξιδιώτες στην Ελλάδα*. Bd. 3/2 (1810–1821), Athen 1975.

des³⁸, Kalonaros³⁹, Kokkinis⁴⁰, Siphakis⁴¹, Hatzipantazis⁴², Puchner⁴³). Manche dieser Quellen sind älteren Datums, andere wurden erst durch den umfassenden Artikel von Antonijević bekannt⁴⁴. Insgesamt aber ergeben sie ein neues Bild, das erstmals auch eine Typologie der Assimilationsvorgänge rund um das osmanische Schattentheater erlaubt. Die Gattung war in praktisch allen größeren Städten zwischen den transdanubischen Fürstentümern und Griechenland verbreitet, in Belgrad, Sarajewo und Skoplje im 18. und 19., ja sogar noch im 20. Jh., im serbischen Donauraum schon im 17. Jh., am phanariotischen Hof in Bukarest bereits seit dem 18. Jh., in Ioannina zu Beginn des 19. Jh.

GESCHICHTE UND GEOGRAPHIE DES OSMANISCHEN KARAGÖZ IN SÜDOSTEUROPA

Als Eckdaten der chronologischen Ausgrenzung des osmanischen Schattentheaters dürfen einerseits die ersten Nachweise⁴⁵ gelten, die aber, durchaus anzweifelbar, auf Istanbul 1530 und 1539 fallen⁴⁶ – sicherer ist die Nachricht von einer Vorstellung beim Beschneidungsfest des Sultansohnes 1582⁴⁷ – (der französische Reisende Thévenot be-

38 L. Myrsiades, »The Karaghiozis Performance in Nineteenth Century Greece«, *Byzantine and Modern Greek Studies* 2 (1976) S. 83–97; dies., *The Karaghiozis Tradition and Greek Shadow Puppet Theater: History and Analysis*, Ph. D. diss. Indiana Univ. 1972; dies., »Nation and Class in the Karaghiozis History Performance«, *Theatre Survey* 9/1 (1978) S. 49–62; L. S. Myrsiades, »Oral composition and the Karaghiozis Performance«, *Theatre Research International* 5 (1980) S. 107–121; dies., »The Struggle for Greek Theatre in Post-Independent Greece«, *Journal of the Hellenic Diaspora* 7/1 (1980) S. 33–52; dies., »Theater and society: social context and effect in the Karaghiozis-performance«, *Folia neohellenica* 4 (1982) S. 137–145; L. S. & K. M. Myrsiades, *Karaghiozis: Culture and Comedy in Greek Puppet Theater*, Lexington 1992 (Rez. A. Stavrakopoulou in *Journal of Modern Greek Studies* 11/1, 1993, S. 179–183).

39 P. P. Kalonaros, *Η ιστορία του Καραγκιόζη*, Athen 1977.

40 Sp. Kokkinis, *Αντικαραγκιόζης ή αρνητικές κριτικές για παραστάσεις του θεάτρου σκιών στο τελευταίο τέταρτο του περασμένου αιώνα μαζί με εννέα πρωτότυπα σχέδια του ζωγράφου Σταμάτη Λαζάρου και παράρτημα βιβλιογραφίας*, Athen 1975 (zweite erweiterte Auflage Athen 1985).

41 G. Siphakis, *Η παραδοσιακή δραματολογία του Καραγκιόζη*, Athen 1984.

42 Th. Hatzipantazis, *Η εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890*, Athen 1984.

43 W. Puchner, *Οι βάλκανικές διαστάσεις του Καραγκιόζη*, Athen 1985.

44 Antonijević, *op. cit.*

45 Zusammenstellung der Literatur zum osmanischen Schattentheater bei Puchner, »Σύντομη βιβλιογραφία«, *op. cit.*, S. 295–299. Neben der bereits angeführten Literatur Vgl. auch M. And, *A history of theatre and popular entertainment in Turkey*, Ankara 1963–64, S. 54 ff.; ders., *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, Ankara 1969; P. N. Boratav, »Karagöz«, *Encyclopedia of Islam* IV (Leiden 1978) S. 601–603; M. And, *Culture, performance and communication in Turkey*, Tokyo 1987; ders., *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*, Ankara 1977; ders., *Turkish Shadow Theatre*, Istanbul 1979; A. Borcaklı, *Cumhuriyet dönemi Türkiye Tiyatrosu Bibliyografyası*, Ankara 1973, S. 246 ff.

46 J. Hammer, *Geschichte des Osmanischen Reiches*, 3 Bde., Pest 1828, S. 99 und 213. Zu den Ursprungsthesen Vgl. jetzt Boratav, *op. cit.* Die China-These ist aufgegeben worden (S. 602); am wahrscheinlichsten wird eine Anknüpfung an das mittelalterliche Ägypten gehalten.

47 Nic. Haunoldt, *Particular Verzeichnusz ...* Frankfurt/M. 1590, S. 489. Vgl. And, *A history, op. cit.*, S. 7 und Myrsiades, *op. cit.*, S. 68.

richtet um die Mitte des 17. Jh.s, daß die Schattenspieler häufig Juden seien)⁴⁸, andererseits der entscheidende Niedergang der Gattung nach der Jungtürkischen Revolution (1908), den Balkankriegen, dem Ersten Weltkrieg und dem Kleinasienfeldzug 1922⁴⁹. Es ist bezeichnend, daß sich die meisten Quellen auf die Metropole Istanbul beziehen: das Schattentheater war vorrangig eine Palastunterhaltung⁵⁰; seine Verpflanzung in die traditionellen Cafés der *mahallas* dürfte ein sukzessiver Vorgang sein, dessen zeitliche Grenzen im wesentlichen unbekannt sind⁵¹; nach den Beschreibungen von Gerard de Nerval ist dieser Vorgang um die Mitte des 19. Jh.s bereits abgeschlossen⁵². In dieser Doppelfunktion, als aristokratische Unterhaltung der türkischen Statthalter und als Volksbelustigung der traditionellen Stadtkaffeehäuser, findet sich das Schattentheater auch auf der Balkanhalbinsel.

Im Jahre 1608 reist der kaiserliche Botschafter Adam Freiherr von Herberstein, begleitet von Maximilian Brandstetter, mit dem Schiff die Donau hinab von Wien nach Konstantinopel zu einem offiziellen Besuch bei der Hohen Pforte; bei einem Reiseaufenthalt in Ilok (im heutigen kroatischen Teil von Syrmien) lädt sie der türkische Pascha der Stadt ein, mit ihm den Abend zu verbringen und bietet ihnen zur Unterhaltung eine Vorstellung mit beweglichen »Marionetten« an, in der der Spieler männliche und weibliche Stimmen nachahmt.⁵³ Antonijević hat wohl zu recht vermutet, daß es sich um eine Schattentheateraufführung handelt⁵⁴.

48 M. Thévenot, *Relation d'un voyage fait en Levant*, Paris 1665, S. 66 ff., ders., *Voyage de M. Thévenot tant en Europe qu'en Asie et en Afrique*, Paris 1689, 5 vols., S. 109–111.

49 G. Petek, *Le théâtre traditionnel turc de Karagöz. Vie, survivances, actualité*, Paris 1972. – »Unfortunately, the Turkish shadow theatre, which enjoyed great popularity until about 60 years ago, can no longer compete against the cinema and TV, and therefore it is something like a historical curiosity« (A. E. Uysal, »Some Specimens of wintergames in Turkey: a study based on observations in several ethnic communities«, *Makedonski Folklor* 15–16, 1975, S. 147–151, bes. S. 147 f.).

50 Mystakidou, *op. cit.*, S. 101 ff.

51 Vor allem der türkische Forscher Siyavuşgil hat überzeugend herausgearbeitet, daß die Figuren der Leinwand ziemlich genau die soziale Zusammensetzung der traditionellen Wohnviertel in Istanbul widerspiegeln (S. E. Siyavuşgil, *Karagöz, Psiko-sosyolojik bir deneme*, Istanbul 1941; ders., *Karagöz. Son histoire, ses personnages, son esprit mystique et satirique*, Istanbul 1951; ders., *Karagöz. Its history, its characters, its mystic and satiric spirit*, Ankara 1955). H. Gokalp notiert: »Els indigenes de la capital i el calidoscopi cultural otoma: les figures «ètniques» en l'escena del Karagoz turc« (In: *El teatre d'ombres arreu del món*, Barcelona 1984, S. 115–124; ders., »Les indigènes de la capitale et le kaléidoscope culturel ottoman: les figures «ethniques» sur la scène du Karagöz turc«, St. Damianakos (ed.), *Théâtres d'ombres. Tradition et Modernité*, Paris 1986, S. 185–198).

52 G. de Nerval, *Voyage en Orient*, Vol. 3, Paris 1927. In englischer Paraphrase bei M. Rinvolucri in der Einleitung zu S. Spatharis, *Behind the white screen*, London 1967, S. 67 ff.

53 »Nach dem Essen hat der Ali Passa Chiaï zu im geschickt, ob er was Kurtzweilig sehen wolte, das Ir Gnaden gewilliget und zu ime kommen. Da hat ein Gaukler in einem verborgenen Gezelt, bey einem Licht durch ein durchsichtig Tuch mit geschurtzten Weibl und Mändl allerley Possen getrieben, und er selbst auf allerley Arth von Mann und und Weib geredet« (Nehring, *op. cit.*, S. 101).

54 Antonijević, *op. cit.*, S. 390.

1652 wird in Jassy, der Hauptstadt des Fürstentums der Moldau, die Hochzeit zwischen Ruxandra, der Tochter des Hospodaren Vasile Lupu (1634–1653) und Timuș, dem Sohn des Bogdan Hmelnizkij, Hatman der Kozaken von Saporosj gefeiert, wobei vlachische und türkische Musikanten aufspielen. Die Türken stellen auch »allerhand Frewdenspiel« vor⁵⁵, was Iorga, nicht ohne eine gewisse Willkür, als Schattenspielaufführung interpretiert hat⁵⁶. Obwohl der Beleg keineswegs eindeutig ist (wie in der Folge nachzuweisen ist, sind in Rumänien auch Vorstellungen mit lebendigen Schauspielern üblich), ist dieser Vermerk in die rumänische Forschung als erster Nachweis des Schattentheaters in Rumänien eingegangen⁵⁷.

1666 beschreibt der bekannte türkische Reisende Evlija Çelebi den großen Jahrmarkt von Doliani (das heutige Banjsko, südöstlich vom makedonischen Strumica, nahe der griechischen Grenze), wo er unter anderem auch »Puppentheater« und »Schattentheater« anführt⁵⁸. Die üblichen phantastischen Übertreibungen Çelebis in der Beschreibung fremder Örtlichkeiten erheben die Frage, ob er wirklich all das gesehen hat, was er hier anführt⁵⁹. Es gibt Indizien dafür, daß er auf seiner Reise gar nicht auf dem Jahrmarkt von Doliani gewesen ist; sollten diese Einwände stimmen, so gibt er einfach eine Liste der Schauspielformen von Istanbul wieder, während er von dem Jahrmarkt auf seiner Durchreise bloß gehört hat.

Im Sommer des Jahres 1695 bringen türkische Händler anatolische Waren in das osmanisch besetzte Belgrad, worunter sich auch Karagöz-Figuren befinden, zusammen mit Kerzen, die zur Beleuchtung der Leinwand gebraucht werden⁶⁰. Im 18. Jh. werden im muslimischen Viertel von Skoplje Schattentheater Vorstellungen in Kaffee- und Teehäusern gegeben⁶¹.

1715 wohnt der Sekretär des Fürstenhofes der Walachei, Del Chiaro, einer Vorstellung mit »obszönen Farcen« bei⁶², die zuerst in den Bojarenhäusern und im Fürstenpalast gespielt wurden, später auch in den Kaffeehäusern in Stadt und Land. Ein ausländischer Besucher der transdanubischen Fürstentümer im 18. Jh. vermerkt den zotenhaften Dialog zwischen den beiden Protagonisten einer Theateraufführung. Die rumänische Forscherin Popescu-Judetetz hält diese Angaben für Nachweise der Existenz des Schattentheaters in Rumänien im

55 *Beschreibung der Solemnitäten, so bey der Hochzeit des Chmielnizken Sobns, Timoszek mit des Hospodarn in Wallachey Tochter vorgegangen ...* (N. Iorga, *Acte și fragmente en privire la Istoria Românilor*, I, București 1895, S. 208–214, bes. S. 211).

56 »Celebrul Karagöz, de unde »caraghiosul« nostru« (Iorga, *op. cit.*, S. 211, Anmerkungen).

57 Rădulescu, *op. cit.*, S. 83 ff.

58 Die Beschreibung ist sehr ausführlich, aber ebenso undeutlich, was die Details betrifft, und läßt gewissen Zweifel aufkommen an der Authentizität des »Augenzeugenberichtes« (in griechischer Übersetzung bei Dimitriadis, *op. cit.*, S. 347).

59 Dazu kritisch Dimitriadis, *op. cit.*, S. 347 f.

60 Tričković, *op. cit.*, S. 132 (nach Antonijević, *op. cit.*, S. 390).

61 Stefanovski, *op. cit.*, S. 25.

62 A. M. del Chiaro, *Istoria delle moderne rivoluzioni della Valachia*, Venezia 1817, S. 3.

18. Jh.⁶³. Die Sache ist freilich nicht so sicher, da, wie Sulzer später ausführlich beschreibt, auch »Komödien« mit lebendigen Schauspielern gegeben wurden⁶⁴. In jedem Fall war das Schattenspiel in Hofkreisen bekannt, denn der gelehrte Dimitrie Cantemir (1673–1723) beschreibt es in seiner »Geschichte des Osmanischen Reiches«⁶⁵ und führt Karagöz in seiner »Istoria Ieroglifică«⁶⁶ als Maske mit schwarzen Augen an (Kara – göz = Schwarz – Auge)⁶⁷.

Im zweiten Band der »Geschichte von Dacien« (Wien 1781)⁶⁸ gibt der Schweizer Franz Joseph Sulzer, Offizier der österreichischen Armee und nachmals Beirat am Militärgericht, 1776 vom Fürsten Alexandros Ypsilantis nach Bukarest eingeladen, um hier eine juristische Schule einzurichten, wobei Sulzer bis zu seinem Tod 1791 am phanariotischen Hofe der Walachei bleibt und in seinem dreibändigen Werk unter anderem auch die Schaustellungen und Unterhaltungen am Hof beschreibt, eine ausführliche Deskription einer Schattentheatervorstellung. Diese Schaustellungen finden nach dem Essen zur Unterhaltung und zum Zeitvertreib des Hofes statt, oder bei Gelegenheit eines hohen Besuches. Sulzer sieht zwei Arten von Vorstellungen: zuerst eine improvisierte Komödie mit verkleideten Çausen in »vlachischer«, griechischer und türkischer Sprache im zotigen Stil des Karagözspiels, die allerdings sehr kurz sind, nicht viel Gelächter hervorrufen und nur selten gegeben werden⁶⁹ (es

63 Popescu-Judet, *op. cit.*, S. 343.

64 Vgl. dazu in der Folge.

65 D. Kantemir, *Geschichte des osmanischen Reiches...*, Hamburg 1745, S. 377 ff.

66 Eine allegorische Geschichte, die sich auf verschiedene byzantinische Volksbücher stützt, wie den »Physiologos«, den »Porikologos«, den »Opsarologos« usw. (M. Tananescu, *Despre »Istoria Ieroglifică«*, București 1970; E. Sorohan, *Cantemir in carte hieroglifelor*, București 1978). Der Text zuletzt herausgegeben von St. Toma und N. Stoiescu, D. Cantemir, *Istoria Ieroglifică*, București 1973.

67 Rădulescu, *op. cit.*, S. 84.

68 Franz Joseph Sulzer, *Geschichte des transalpinischen Daciens, das ist: der Walachey, Moldau und Bessarabiens, im Zusammenhange mit der Geschichte des übrigen Daciens als ein Versuch einer allgemeinen Geschichte mit kritischer Freyheit entworfen von ...*, Zweiter Band, Wien 1781.

69 »Einer von den fürstlichen Tschauhen oder Hoftrabanten, welcher gemeinlich den Hofnarren und den Principalen von ihnen machet, empfängt von dem Fürsten den Befehl, ein Schauspiel aufzuführen. Dies geschieht nicht öfters, als wenn der Fürst nach dem Mittagessen in guter Laune ist, und lange Weile hat, oder etwa einem Ausländer, der bei ihm speiset, einen Vorgeschmack vom Glanze seines Hofstaates geben will. Sogleich legen sechs solcher Kerle in weissen oder rothen aufgestülpten langen türkischen Unterkleidern, mit Silber beschlagenen Stäben in der Hand, und hohen runden Pelzmützen auf dem Kopfe, ihre Hände mit einer kleinen Verbeugung auf die Brust, zum Zeichen, dass Eifendi augenblicklich bedient werden soll; treten aus dem Speisesaal ab, und eröffnen nach einer kleinen Weile die Bühne mit einer Vorrede, die insgemein der Geschickteste unter ihnen hält. Der Boden des Saales selbst, wo man gespeiset hat, ist die Bühne, und die Kleidung der Schauspieler etwa eine zerrissene Montour eines österreichischen Ueberläufers, oder sonst einige alte Fetzen von irgendeiner fremden oder einheimischen Tracht, die weibliche nicht ausgenommen, wenn etwa ein Frauenzimmer aufzutreten hätte, dessen Rolle ebenfalls ein verummter schnurrbärtiger Tschauhe spielt. Das Stück wird in walachisch, griechisch, und türkischer Sprache aus dem Stegreif aufgeführt. Der Inhalt, und die Entwicklung muss, nach dem, was ich aus den eingemischten walachischen *bon mots* abnehmen konnte, Burlesk, und sehr erbaulich seyn, alles im Geschmack des berühmten Marionetten-Theaters. Bald hätte ich mich beredet, dass der witzige Verfasser dieses beissenden Lustspiels, den ich persönlich kenne, und hochschätze, dieser hospodarali-

handelt sich ohne Zweifel um das türkische »orta oyunu«⁷⁰, das nach neueren Ansichten die Sefardim aus dem Westen in den Ostmittelmeerraum gebracht haben)⁷¹, und dann eine Schattentheatervorstellung, die er folgendermaßen wiedergibt: »Man ist ihrer gleich müde, und will eine Opera haben. / Dieses türkische Schauspiel, welches die Griechen uns zu Gefallen Opera nennen, ist nichts anderes, als eine Art von Marionettenspiel und besteht darinn: Man verfinstert den Saal (wird es bey der Nacht aufgeführt, so ist diese Mühe erspahret), spannet vor eine Ecke, oder den einen Winkel desselben eine feine Leinwand, stellet hinter diese einen Tisch, und beleuchtet diesen also eingeschlossenen Winkel mit einigen Lichtern. In diesem engen Umfange steht hinter dem Tische ein einziger Tschausch, der gewisse flache Puppen, die aus Pappendeckel oder Kartenblättern verfertigt, und mit Schnüren zur Bewegung ihrer Gelenke versehen sind (nach welcher Art wir unsern Kindern zum Spielen den papiernen Hannswurst zu kaufen pflegen), auf dem Tische herum gehen, und nach den Worten, die er in walachischer und griechischer, grösstentheils aber in türkischer Sprache darzu sagen will, sich geberden lässt, so dass diese papiernen Figuren von dem Zuseher gleichsam im Schatten durch die Leinwand gesehen werden. / Wie ein, mit so vielem Pöbelwitz redendes Schattenspiel (denn so glaube ich es nennen zu müssen) einmal gesehen, das zweytemal auch nur halbdenkende Menschen vergnügen könne, wird nur derjenige fragen, der von der tödtenden Langweile der walachisch-griechischen Höfe noch nicht unterrichtet ist ...«⁷².

schen Komödie mit mir beygewohnt haben musste, so geschickt hat er die Scene nach türkisch-walachischem Zuschnitte von Salzburg nach Berlin, und von Berlin in die Turkey zu transferiren, und vollkommen die Sprache dieser lehrreichen Tschauschen nachzuahmen gewusst. Wenigstens fehlte es ihnen an Zoten nicht; an Zoten, die auch einem gewissen deutschen Parterre noch vor kurzer Zeit zur Ergötzung, und einem B-, dem Vater der deutschen komischen Dichtkunst von der Faust, zum Muster hätte dienen können. Zu gutem Glück und zur Ehre der walachischen Nation kommen diese sinnreichen Schauspiele selten vor, dauern nicht lange, erregen kein grosses Gelächter, und werden wenigstens nicht mit Schriften verfochten« (Sulzer, *op. cit.*, S. 401–402). Die Anspielungen in aufklärerischer Ironie und Überlegenheit beziehen sich auf den Hans-Wurst-Streit.

70 Zum improvisierten Volkstheater des »Spiels der Mitte« Vgl. in Auswahl: C. Kudret, *Orta oyunu*, Ankara 1973; W. Duda, »Das türkische Volkstheater«, *Bustan* 2 (Wien 1961); A. Bombaci, »Orta oyunu«, *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes* 56 (1960) S. 285–297; I. Kúnos, *Das türkische Volksschauspiel – Orta Oyun*, Leipzig 1908; S. N. Gerçek, *Türk Temasası (Meddah – Karagöz – Orta Oyun)*, Istanbul 1942; E. Saussey, *Littérature populaire turque*, Paris 1936, S. 74–82; R. A. Sevengül, *Türk tiyatrosu Tarihi. I*, Istanbul 1959, S. 66–73; B. Atsız, »Orta Oyun«, *Kindlers Literatur-Lexikon*. Bd. V (München 1969) Sp. 1114–1118; And, *History, op. cit.*, S. 39 ff.; M. Meinecke, »Die türkische Theaterliteratur. Ein Reservoir des Komödiantischen«, *Maske und Kothurn* 11 (1965) S. 120–133; O. Spies, »Die türkische Volksliteratur«, *Handbuch der Orientalistik I/5/1 Altaistik*, Leiden, Köln 1952, S. 383–417; H. Uplegger, »Das Volksschauspiel«, *Philologiae Turcicae Fundamenta*, J. Deny et al. (eds.). 2 Bde. Wiesbaden 1959–64, Bd. 2, S. 147–168; Th. Mentzel, *Meddah, Schattentheater und Orta Oyunu*, Prag 1941 usw.

71 M. And, »Wie entstand das türkische Orta Oyunu (Spiel der Mitte)?«, *Maske und Kothurn* 16 (1970) S. 201–216.

72 Sulzer, *op. cit.*, S. 402 f.

Diese Beschreibung ist in der einschlägigen Forschung von Şaineanu⁷³ bis Metin And⁷⁴ geläufig, vor allem da das Schattentheater das ältere rumänische Puppentheater beeinflusst hat⁷⁵ (dazu noch im Folgenden). Wenige Jahre später weiß ein Reisender von der dalmatinischen Küste zu berichten, daß unter den Çaußen auch Armenier seien, die türkische Komödien mit obszönen Gebärden und zotigen Worten zum Besten gäben; diese Armenier erzählten auch in den Kaffeehäusern verschiedene Geschichten, um ihre Zuhörer zu unterhalten⁷⁶. Dies erscheint überaus plausibel, da die Spieler von Orta oyunu und Karagöz, sowie auch die Märchenerzähler (*meddah*)⁷⁷, zumindest in der Walachei Armenier gewesen sind, was sich gut in das Gesamtbild des Schauspielwesens im Osmanischen Reiche einfügt, wo die polyglotten Schausteller aller Gattungen gezwungenermaßen Andersgläubige gewesen sind: Armenier, Juden, Griechen und Zigeuner⁷⁸.

Die Bekanntheit des Schattentheaterhelden wird auch durch die Verbreitung seines Namens in allen Balkansprachen dokumentiert; als Eigenschaftswort »caraghios« im Rumänischen, was »komisch«, »lächerlich« bedeutet (es existiert auch »caraghioslic«, das griechische »καραγκιοζλικι«, abweichendes Verhalten im Sinne des Sich-Lächerlich-Machens, sinnlose Handlung)⁷⁹, als Hauptwort »karagioz« auch im Bulgarischen, wo es die Fischart Else bezeichnet⁸⁰, möglicherweise wegen ihrer schwarzen Augen (es gibt auch ein Volkslied mit Titel »Karagioz vakül« – schwarzäugiger Karagöz)⁸¹. Häufig ist der Ausdruck in verschiedenen Varianten im Griechischen nach Maßgabe der Verbreitung der Volkstheaterform: jemanden als »Καραγκιόζης« zu bezeichnen, ist eine Beleidigung, weil seine Worte und Taten als nicht ernst zu nehmen sind, *καραγκιοζλικι* und *καραγκιοζλιδικος* sind davon abgeleitet und bezeichnen lächerliche, nicht ernst zu nehmende Sachverhalte oder Perso-

73 Şaineanu, *op. cit.*

74 M. And, *Dünyada ve Bizde Golge Oyunu*, Ankara 1977, S. 370.

75 Vgl. auch W. Puchner, »Παραστατικά δρώμενα, λαϊκά θεάματα και λαϊκό θέατρο στη Νοτιοανατολική Ευρώπη«, *Laographia* 32 (1979–1981) S. 304–369, bes. S. 312, 345 f.

76 Raicevich, *Osservazione storiche, naturali e politiche intorno la Valachie, e Moldavia*, Napoli 1788, S. 244: »Nelle due Corti sogliono pure esservi dei Chiause Turchi, specie di portieri che precedono il Principe con un bastone guarnito di sonagli d'argento. Per lo più sono uniti ad alcuni Armeni che fanno quest'Ufficio, e servono anche di Buffoni per divertire sua Altezza quando mangia, e rappresentare la Comedia in lingua Turca, che in realtà non è che una Farsa indecente se per gli atti, che per le parole. Costoro anno anche il talento di raccontare delle storie, o novelle molto usitate nei Caffè della Turchia per divertire gli Oziosi«. Der gleiche Autor bemerkt kritisch über die griechischen Fürsten: »Schauspiele, und Hazardspiele sind ihre liebsten Unterhaltungen« (Raicevich, *Bemerkungen über die Moldau und Wallachey in Rücksicht auf Geschichte, Naturprodukte und Politik*. Aus dem Italienischen des Herrn von Raicevich, Wien 1789, S. 131).

77 Zu den Märchenerzählern Vgl. J. Horowitz, *Spuren griechischer Mimen im Orient*, Berlin 1905 und G. Jacob, *Vorträge türkischer Meddahs*, Berlin 1904.

78 And, *A history*, *op. cit.*

79 S. Kotouloulis, *Λεξικόν ρουμανοελληνικόν*. Athen 1976, S. 97.

80 *Bulgarско-грчки речник*, Sofija, BAN 1960, S. 436.

81 *Rodopi* 1981/6, Nr. 6, S. 27.

nen⁸². »Caraghioz« heißt auch der Lustigmacher beim Fest der »rusaliile« der Meglenoromanen⁸³ sowie auch beim Fest der »Eška« der Aromunen im Bereich von Jenište-Vardar⁸⁴. Der Name von Karagiozis ist auch bei den Faschingsverkleidungen in Nordgriechenland anzutreffen⁸⁵ sowie bei der Vorstellung der »Hochzeit des Karagiozis« in Gonousa bei Kiato in der Nordpeloponnes⁸⁶. Trotzdem kann man nicht von einem »starken Einfluß des türkischen Karagöz auf die neugriechischen Fruchtbarkeitsbräuche« sprechen, wie dies Waldemar Liungman getan hat⁸⁷. Živkov spricht etwas vage von einer »Bekanntheit« bzw. einem »Ausborgen« von theatralischen Formen, wie dem Karagöz oder dem Puppentheater, durch die bulgarische Volkskultur⁸⁸. Das Schattentheater ist gewöhnlich eine Angelegenheit größerer Stadsiedlungen.

Mit dem Ende der Phanariotenherrschaft in den transdanubischen Fürstentümern 1821 scheinen die Palastunterhaltungen auch in den Kaffeehäusern von Städten und Marktflecken nachgeahmt worden zu sein. So wird 1834 in Gimpulin »papuși la perdea« (Puppen der Leinwand)⁸⁹ gespielt, und der moldauische Komödienautor Vasile Alecsandri bringt Karagöz selbst auf die Theaterbühne, in seiner Komödie »Iașiii in Carnaval«⁹⁰. In der Dobrudscha, die bis 1878 beim Osmanischen Reich verblieb, gab es Schattentheater bis zum Ende des 19. Jh.s; der rumänische Theaterhistoriker und volkskundliche Feldforscher T. T. Burada trifft es da 1879 an, gespielt von Zigeunern; die Figuren stellen nach seinen Angaben Türken und Haremsfrauen dar⁹¹. Derselbe Autor gibt für die Moldau Nachrichten über die Existenz einer »Komödie«, »Hagi Ivat« genannt, zu Beginn des 19. Jh.s; aus den eingeholten

82 D. B. Dimitrakos, *Ορθογραφικόν και ερμηνευτικόν λεξικόν όλης της ελληνικής γλώσσας*. Athen 1964 (2. Aufl.), S. 674.

83 Marcu, *op. cit.*, S. 77. Zu den »rusaliile« Vgl. jetzt W. Puchner, »Zum Nachleben des Rosalienfestes auf der Balkanhalbinsel«, *Südost-Forschungen* 46 (1987) S. 197–278.

84 Papahagi, *op. cit.*, S. 114.

85 »At Briaza, were they are called Arugutshari, the mummers consist of a bride, a bridegroom, a doctor, an Arab, and a Punch (Karag'ozu). The performance takes place not only at Epiphany but at Carneval as well« (A. J. B. Wace, »Mumming Plays in Southern Balkan«, *The Annual of the British School at Athens* 19, 1912/13, S. 248 ff., bes. S. 254). Zu den Maskenspielen der »rugatsia / rugatsiaria« Vgl. W. Puchner, »Die »Rogatsiengesellschaften«. Theriomorphe Maskierung und adoleszenter Umzugsbrauch in den Kontinentalzonen des Südbalkanraums«, *Südost-Forschungen* 36 (1977) S. 109–158.

86 V. Kaphantis, »Ο γάμος του Καραγκιόζη«, *Laographia* 17 (1957/58) S. 634 ff. Vgl. auch Puchner, *Das neugriechische Schattentheater*, *op. cit.*, S. 158 ff.

87 W. Liungman, *Traditionswanderungen Euphrat-Rhein*, Helsinki 1938 (FfC 119) S. 822. Die richtigstellende Antwort bei Kat. Kakouri, *Διονυσιακά*, Athen 1963, S. 214.

88 Živkov, *op. cit.*, S. 49: »Vjarno e, ce našijat narod poznavala ili po-skoro e zaimstvuvai čisto teatralni formi kato turskija teatūr na senkite »karagioz«, elementi na igrata e kukli i t.i.«

89 *Istoria Teatrului în România* 1 (1965) S. 117.

90 Akt 3, Szene 3 und 8. Zu Vasile Alecsandri Vgl. W. Puchner, *Historisches Drama und gesellschaftskritische Komödie in den Ländern Südosteuropas im 19. Jahrhundert. Vom Theater des Nationalismus zum Nationaltheater*, Frankfurt/M. etc. 1993, S. 41 ff., 87 ff., 106 f., 128, 133 (mit weiterer Literatur).

91 T. T. Burada, *Călătorie în Dobrogea, Iașii* 1880, S. 18.

Informationen geht hervor, daß diese von zwei Spielern in Kaffeehäusern vorgeführt wurde, gewöhnlich von Armeniern oder Türken: einer habe ein Tambour gezupft, der andere verschiedene Witze zum besten gegeben, Szenen aus dem Alltagsleben vorgestellt, getanzt und rumänische und türkische Lieder gesungen⁹². Trotz des Namens »Haçivat« scheint es eher um die pantomimischen Vorführungen eines Märchenerzählers zu gehen als um das Schattentheater. Doch ist die Kontamination der drei Spielgattungen Orta oyunu, Karagöz und Meddah geradezu charakteristisch⁹³.

In den Kaffeehäusern von Bukarest sieht ein anderer Historiker des rumänischen Theaters im 19. Jh., Ollanescu, ein Spiel mit großen grotesken Puppen, die den Namen »Geamale« und »Hagi Ivat« haben und deutlich vom Schattentheater beeinflusst sind⁹⁴. In Constanța an der Schwarzmeerküste und im Hinterland ist das Schattentheater im Zeitraum von 1895 bis 1913 nachzuweisen, und zwar sowohl auf Türkisch, wie auch auf Griechisch und Armenisch. Im Jahre 1905 kommt ein türkischer Schattenspieler aus Istanbul und gibt Vorstellungen im Ovidi-Viertel. Es gibt auch eine griechische Truppe (»Marika«, Vater und Sohn), die zwischen 1903 und 1908 in der Sommersaison griechischen Karagiozis spielen⁹⁵. Dies fällt bereits in die Jahre nach der Reform von Mimaros und der Hellenisierung des »anatolischen« Schauspiels, wo der griechische Karagiozis seinen Siegeszug antritt.

Bei der rumänischen Aristokratie der *epoca fanariotilor* war das Schattenspiel besonders beliebt, derart, daß der Bojare Costache Conache in der Moldau um 1806 begann, selbst kleine Stücke für das Schattentheater zu schreiben, die er in seinem Herrenhaus zu eigenem Vergnügen und dem seiner Freunde aufführte⁹⁶. Schon zwanzig Jahre früher, 1786, ist in Dubrovnik/Ragusa ein gewisser Josip Skubenta nachzuweisen, der eine Vorstellung mit »ombre cinesi« gibt, die er offenbar aus dem Hinterland der Hercegovosna kennt⁹⁷. 1798 ist in derselben Küstenstadt auch eine Schattentheatervorstellung »in platea prope Orlandum« nachgewiesen⁹⁸.

Zwischen 1820 und 1850 ist das Schattenspiel auch in den Kaffeehäusern von Belgrad⁹⁹ und in den südjugoslawischen Städten Prizren, Peć und Priština anzutreffen, wo sich die Bewohner noch im 20. Jh. an diese Vorführungen erinnern. Gegen Ende des 19. Jh.s spielen türkische Karagözspieler aus Skoplje am Amselfeld; in den Kaffeehäusern von Skoplje

92 Dies habe auch in einem Café von Bukarest stattgefunden (T. T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, Tom. I, Iași 1915, S. 79 ff.).

93 W. Duda, »Das türkische Volkstheater«, *Bustan* 1961/62, S. 11–19; Th. Menzel, *Meddah, Schattentheater und Orta Oyunu*, Prag 1941.

94 D. C. Ollanescu, *Teatrul la Români*, București 1895, S. 27 ff.

95 Popescu-Judet, *op. cit.*, S. 351.

96 Opreșian, »Volkspuppenspiele«, *op. cit.*, S. 86.

97 Batusić, *op. cit.*, S. 155.

98 Ž. Muljačić, »Dopune rad N. Beritić«, *Prilozi* 22 (Beograd 1956) S. 84 ff.

99 Stefanović, *op. cit.*, S. 149.

werden Vorstellungen noch bis zum Vorabend des Zweiten Weltkrieges gegeben¹⁰⁰. Aber auch in anderen Städten wie Ohrid, Bitola, Veleš, Štip usw. lebt das osmanische Schattentheater noch bis ins 20. Jh.¹⁰¹. Auch im bosnischen Sarajevo sind die derbzoitigen Dialoge der Leinwandfiguren zu hören, so daß es 1868 wegen seiner Anstößigkeit für eine gewisse Zeit verboten wird¹⁰². Das öffentliche Publikum besteht aus Bauern und Angestellten. 1870 finden sich in der Presse von Sarajevo, ganz ähnlich wie in Griechenland zur selben Zeit, zwei Artikel, die Kritik an dem »anatolischen« Schauspiel üben; der Spieler ist ein Armenier aus Istanbul¹⁰³. In Sarajevo sieht auch Georg Jacob noch 1904 das Schattenspiel¹⁰⁴, wie andere Reisende schon vor ihm¹⁰⁵, im Café des Hussein Pasalić, wo ein gewisser Samuel Gracijan seine Vorstellungen zum besten gibt¹⁰⁶. Gerade für Sarajevo gibt es noch weitere Quellen¹⁰⁷.

Ob das Karagöz-Spiel auch die Grenzen des osmanischen Herrschaftsbereiches auf der Balkanhalbinsel überschritten hat (wie dies zeitweise für Ragusa nachzuweisen ist), bleibt fraglich; das »Schattentheater«, das Bonifačić-Rožin für Kroatien beschreibt, ist eher ein Handschattenspiel als ein Figurespiel¹⁰⁸. Aber bekannt war die Spielgattung sicher: denn Ivo Andrić, der in seiner Erzählung »Prokleta Avlija«¹⁰⁹ das Leben der Insassen eines Istanbul-Gefängnisses beschreibt, gibt dem Haupthelden der Erzählung, einem unmenschlichen Gefängniswärter, den Namen »Karadžoz«; doch hier verbindet sich der Name nicht mit Lächerlichkeit, sondern mit dämonischen, grotesken und sadistischen Charaktereigenschaften¹¹⁰.

Mit diesen geographischen und historischen Voraussetzungen kann es als sicher gelten, daß auch für Thessaloniki¹¹¹ und Ioannina¹¹² sowie in anderen griechischen Städten im 19.

100 Vukanović, *op. cit.*, S. 337 ff.

101 Antonijević, *op. cit.*, S. 391 (ohne Quellenangaben).

102 Ilić, *op. cit.*, S. 20.

103 *Sarajevski cvetnik za 1870 godini*, S. 47. Nach Antonijević, *op. cit.*, S. 391 f.

104 Jacob, *Geschichte*, *op. cit.*, S. 130 ff. (mit einem Photo).

105 F. Kanitz, *Donau-Bulgarien und der Balkan*. II, Leipzig 1877, S. 191 ff.

106 Kurspahić, *op. cit.*, S. 42.

107 Jevtić, *op. cit.*, S. 357 ff.

108 Bonifačić-Rožin, *op. cit.*, S. 128 ff.

109 »Der verfluchte Hof« (Ivo Andrić, *Prokleta avlija*, Zagreb 1963).

110 R. Lauer, »Das Osmanische Reich als Weltmodell. Zur parabolischen Struktur von Ivo Andrićs Erzählung »Der verfluchte Hof«, in: *Die Türkei in Europa. Südosteuropakongreß der AIESEE in Ankara 1979*, Göttingen 1979, S. 151–166; D. Burkhart, »Das künstlerische Weltmodell in der Prosaerzählung. Am Beispiel Ivo Andrićs »Prokleta Avlija«, *Zeitschrift für Balkanologie* 18/1 (1982) S. 1–21 (sowie im Band *Kulturraum Balkan. Studien zur Volkskunde und Literatur Südosteuropas*, Berlin, Hamburg 1989, S. 239–256).

111 Mentzel (*op. cit.*, S. 59) führt für 1909 einen griechischen Karagözspieler für Thessaloniki an, aber diesen muß es schon früher gegeben haben.

112 In der Zeitung »Εμπρός« (7. 6. 1901) in Athen wird ein Schattenspieler aus Ioannina angekündigt, der »in der Türkei Erinnerungen hinterlassen hat« (Th. Hatzipantazis, »Η εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890«, *Ο Πολίτης* 49, 1982, S. 64–87, bes. S. 75).

Jh. das Schattentheater vorauszusetzen ist, auch wenn die Quellenlage bisher noch wenig direkte Beweise ergeben hat.

DER HELLENOPHONE RAUM

In diesem gemeinbalkanischen Bild nimmt der hellenophone Raum vorerst keine Sonderstellung ein. Eine Darstellung der spezifischen Entwicklungen in Griechenland könnte mit dem Beleg von Sulzer beginnen, der beweist, daß die Bekanntschaft der Griechen mit dem osmanischen Karagöz lange vor der Revolution von 1821 einsetzt¹¹³. Das beweist auch eine Stelle in dem in Wien herausgegebenen »Ερμής ο Λόγιος« (die zuerst Georgios Veloudis geortet hat)¹¹⁴, wo in einer Reportage zum griechischen Laientheater in Odessa 1817 auf die Nützlichkeit desselben hingewiesen wird, im Gegensatz zu den »unzüchtigen und obszönen Sachen«, die beim Karagöz-Spiel in Konstantinopel zu sehen wären¹¹⁵. Der Passus kann wohl nicht als Beweis für die Existenz des griechischen Schattenspiels in Istanbul gelten¹¹⁶. Solche Hinweise auf den osmanischen Karagöz sind nicht selten: in der »Γενική Εφημερίς« in Nauplion wird am 17. 12. 1827 jemand als »Karagiozis« apostrophiert, mit einer erklärenden Fußnote, was der Karagöz in der Türkei darstelle¹¹⁷, Anspielungen auf die Bekanntheit der Figur des Haçivat finden sich in den *Ελληνικά Σύμμεικτα* von Mavromichalis (1831)¹¹⁸; in einer Theaterkritik zur »Fragwürdigen Familie« von Rizos Neroulos (1837) wird der Autor als Phanariote, »geboren und aufgezogen in den Armen von Karagöz und Haçivat«, verspottet¹¹⁹, usw.¹²⁰. Diese Hinweise haben wenig realen Quellenwert,

113 Vgl. Anm. 1 und Puchner, »Ο πρώτος ελληνικός Καραγκιόζης«, *op. cit.*

114 G. Veloudis, *Der neugriechische Alexander. Tradition in Bewahrung und Wandel*, München 1968, S. 259 Anm. 2.

115 »Εάν εις αυτό παριστάνονται ασέλγη και άσεμνα πράγματα, ως ο λεγόμενος Καραγκιόζης εις Κωνσταντινούπολιν ...« (»Ερμής ο Λόγιος«, Beiheft 1, 1. 1. 1817, S. 8). Zum Laientheater in Odessa letztlich A. Tambaki, »Το ελληνικό θέατρο στην Οδησό (1814–1818). Αθησαύριστα στοιχεία«, *Ο Ερασιστής* 16 (1980) S. 229–239 und im Band *Η νεοελληνική δραματουργία και οι δυτικές της επιδράσεις (18^{ος} – 19^{ος} αι.)*, Athen 1993, S. 39–50.

116 Dazu W. Puchner, *Sudost-Forschungen* 35 (1976) S. 434.

117 Nachweis bei Photiadis, *Καραγκιόζης ο πρόσφυγας, op. cit.*, S. 73.

118 Mavromichalis, *Ελληνικά Σύμμεικτα*, Bd. 1, Paris 1931, S. 47., Bd. 1, Paris 1831, S. 47.

119 »Θεατής« 20. 7. 1837, Kritik zur »Ερωτηματική Οικογένεια« von Rizos Neroulos, erste Ausgabe unter einem Pseudonym im selben Jahr (G. Ladogianni, *Αρχές του νεοελληνικού θεάτρου. Βιβλιογραφία των έντοπων εκδόσεων 1837–1870*, Ioannina 1982, Nr. 139); der Verfasser des Artikels bezeichnet den Autor als »Phanarioten«, »γεννημένον και αναθρεμμένον εις τας αγκάλας του Καραγκιόζη και Χατζΐββήτη, τετρημμένον εις τας φορτικάς και αγοραίας γλωσσολογίας των Ασιατών« (nach Photiadis, *Καραγκιόζης ο πρόσφυγας, op. cit.*, S. 73).

120 Pan. Sophianopoulos bezeichnet in einem seiner Bücher (*Η πρόοδος του Σοφινάπουλου*, Paris 1839) Karagöz als fähig, alle vier Periodika seiner Zeit zu verspotten (Photiadis, *op. cit.*, S. 73, 206), der französische Reisende Ampère (J. J. Ampère, *La Grèce, Rome et Paris*, Paris 1848) vergleicht Aristophanes mit dem Karagöz in Smyrna und Istanbul (Photiadis, *op. cit.*, S. 73, 206) usw.

sondern spiegeln bloß den Bekanntheitsgrad des osmanischen Karagöz im hellenophonen Raum.

Anders verhält sich die Sache bei der Beschreibung des englischen Reisenden Hobhouse, der 1809 in Ioannina in einem schmutzigen Kaffeehaus einen Juden zur Zeit des Ramazan Schattentheater spielen sah; Zuschauer waren hauptsächlich die Kinder¹²¹. Der Beleg ist zu recht mit der sogenannten »epirotischen« Tradition in Zusammenhang gebracht worden¹²². Die direkten Belege sind für den Zwergstaat Griechenland nach 1821 nicht allzu häufig: eine etwas unsichere, viel spätere Quelle berichtet über einen Schattenspieler nach 1834 in Athen, bei dem auch Höflinge und Botschafter verkehrt haben sollen; der österreichische Botschafter Prokesch-Osten habe ihn sogar in sein Haus eingeladen¹²³. Darüber ist bei Prokesch-Osten selbst nichts zu erfahren¹²⁴, doch unwahrscheinlich ist dies beim Interessensprofil des orientbewanderten Grazers nicht¹²⁵. Von dieser Quelle wurde bisher nur wenig Gebrauch gemacht¹²⁶; die konkrete Ortsangabe des »ρυπαρόν τι καφενειόν« (schmutzigen Kaffeehauses) läßt die Angabe auch nicht unwahrscheinlich erscheinen, die »Zoten« (βωμολοχίας) weisen auf das Schauspiel osmanischen Typs; gerne hätte man mehr über die Satire der »fränkischen« (westlichen) Sitten und Gebräuche erfahren, die da zu sehen sein

121 »An evening of two before our departure from Ioannina, we went to see the only advance which the Turks have made towards scenic representations. This was a puppet-show, conducted by a Jew who visits this place during the Ramazan, with his card performers. The show, a sort of ombre Chinoise, was fitted up in a corner of a very dirty coffee-house which was full of spectators, mostly young boys. The admittance, was two paras for a cup of coffee, and two or three more of those small pieces of money put into a plate handed round after the performance. The hero of the piece was a kind of punch, called Cara-keus, who had, as a traveller has well expressed it, the equipage of the God of Gardens, supported by a string from his neck. The next in dignity was a droll, called Codja-Haivat, the Sancho of Cara-keus; a man and a woman were the remaining figures, except that the catastrophe of the drama was brought about the appearance of the Devil himself in his proper person. The dialogue, which was all in Turkish, and supported in different tones by the Jew, I did not understand; it caused loud and frequent bursts of laughter from the audience; but the action, which was perfectly intelligible, was too horrible to be described. If you have ever seen the morris-dancing in some countries of England, you may have a faint idea of it. / If the character of a nation, as has been said, can be well appreciated by a view of the amusements in which they delights, this puppet-show would place the Turks very low in the estimation of any observer. They have none, we were informed, of a more decent kind« (J. C. Hobhouse, *A Journey Through Albania, and Other Provinces of Turkey in Europe and Asia, to Constantinople, During the Years 1809 and 1810*, London 1813, S. 183 ff.; gekürzte griechische Paraphrase bei K. Simopoulos, *Ξίνοι ταξιδιώτες στην Ελλάδα*, Bd. 3/2 (1810–1821), Athen 1975, S. 82).

122 L. Myrsiades, »The Karaghizos Performance in Nineteenth Century Greece«, *Byzantine and Modern Greek Studies* 2 (1976) S. 83–97.

123 Th. Vellianitis, »Τα θέατρα επί Όθωνος«, *Εστία εικονογραφημένη* 1893, S. 321 ff.

124 Vgl. Puchner, *Οι βάλκανικές διαστάσεις*, *op. cit.*, S. 31.

125 Zur Frühzeit von Prokesch von Osten Vgl. G. Pfligersdorffer, »Philhellenisches bei Prokesch von Osten«, E. Konstantinou (ed.), *Europäischer Philhellenismus. Die europäische philhellenische Literatur bis zur ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt/M. etc. 1992, S. 73 ff.; Fr. Engel-Janosi, *Die Jugendzeit des Grafen Prokesch von Osten*, Innsbruck 1938.

126 Als einziger kommentiert Hatzipantazis (*Η εισβολή*, *op. cit.*, S. 27).

sollten¹²⁷. Bei der Publikumszusammensetzung (in Europa studierte Griechen, ausländische Botschafter, Höflinge) ist sicher übertrieben worden¹²⁸.

Der Wahrheitsgehalt der Quelle wird durch andere Angaben erhärtet: in der Regierungszeitung wird 1836 bekanntgegeben, daß die »öffentlichen Spiele« und »mobilen Theater« in Bezug auf ihre »Sittlichkeit« der Aufsichtspflicht der Polizei unterstünden¹²⁹; das kann sich eigentlich nur auf das Schattentheater beziehen¹³⁰. Schon fünf Jahre später, 1841, kommt aus Nauplion der erste unanzweifelbare Beleg¹³¹, der sich deutlich auf den osmanischen Typ des Schattenspiels bezieht¹³². 1852 wird das »ανατολικόν θέατρον« dann im Stadtviertel der Plaka unter dem Akropolisfelsen nachgewiesen: gespielt wird »Die Hochzeit des Karagiozis«; aus der etwas wirren, ironischen Beschreibung geht doch soviel hervor, daß es sich um den traditionellen osmanischen Karagöz gehandelt haben muß¹³³; manche

127 Diese Thematik pflegen im allgemeinen die gesellschaftskritischen Komödien während der Bayernherrschaft, besonders die von Michael Chourmouzis (Vgl. Puchner, *Historisches Drama*, op. cit., S. 113 ff.).

128 Zu den ersten Versuchen eines Hoftheaters 1837 Vgl. jetzt W. Puchner, »Μεθοδολογικά προβλήματα και ιστορικές πηγές για το ελληνικό θέατρο του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα. Προοπτικές και διαστάσεις, περιπτώσεις και παραδείγματα«, *Parabasis 1* (Athen 1995) S. 11–112, bes. S. 105 ff. (sowie im Band *Δραματουργικές αναζητήσεις*, Athen 1995, S. 141–344, bes. S. 330 ff.).

129 »Εφημερίς της Κυβερνήσεως« Nr. 85, 1. 12. 1836, S. 439, διάταγμα περί δημοτικής αστυνομίας, Artikel 5 Paragraph 8: »Η επαγρύπνησις των κοινών παιγνιδίων και κινητών θεάτρων, καθόσον αφορά τα καλά ήθη, ανατίθεται εις την ιδιαίτεραν επαγρύπνησιν της αστυνομίας«. Zitiert nach Photiadis, op. cit., S. 331.

130 Das Puppentheater des »Fasoulis« erscheint erst sehr viel später (Vgl. W. Puchner, *Fasulis. Griechisches Puppentheater italienischer Herkunft aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Bochum 1978), die Pantomimen bedürfen keines eigenen »Theaters« (mobil oder nicht), noch haben ihre Stoffe die öffentliche Sittlichkeit beleidigt (J. Sideris, »Παντομίμα«, *Νέα Εστία* 40, 1946, S. 860 ff. und 990 ff.; jetzt Puchner, »Μεθοδολογικά προβλήματα«, op. cit., S. 67 ff.).

131 »Am 21. des Monats wird in Nauplia die Komödie des Karagiozis präsentiert werden, mit der Figur des Hatz-Anvatis und des Kuszuk Meimetis« (»Ταχύτερος Φήμη«, Nr. 130, 18.8.1941, Spalte »Verschiedenes«, S. 525 (deutsche Übersetzung und Kommentar bei Puchner, *Das neugriechische Schattentheater*, op. cit., S. 65). Kommentar auch bei K. Biris, »Ο Καραγκιόζης«, *Νέα Εστία* 52 (1952) S. 1066.

132 Die Figur des Kuszuk Mehmet ist im griechischen Schattentheater unbekannt; vermutlich handelt es sich um den Burnusuz Mehmet, eine Spielart des Tuszus Deli Bekir (M. And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, Ankara 1969, S. 303). Vgl. dazu auch Puchner, *Οι βολκανικές διαστάσεις*, op. cit., S. 33.

133 »Im Wohnbezirk der Plaka hat das anatolische Theater seine Bühne aufgeschlagen; zu bezahlen nur zehn Lepta, fünf nämlich für den Eintritt und andere fünf für ein Nargileh, imstande drei Stunden zu unterhalten, anhaltend und pausenlos wird während dieser ganzen Zeitspanne gelacht. In der letzthin abgehaltene Vorstellung wurde die Hochzeit des Karagiozis gefeiert, der, nach eigenen Worten, sich bereit erklärt hat, Verschiedene aus dem Okzident und Orient, der Arktis und den Tropen, sowie von allen Zwölf Inseln [Dodekanes] einzuladen; dort sah man Menschen der verschiedenen Völker mit den verschiedensten Kleidern als da sind ... [– es folgt eine Aufzählung überwiegend anatolischer Kleidungsstücke –]. Selbiger Karagiozis mit einem goldbestickten Siederhschal auf dem Kopf und den offiziellen Bräutigamsstaat tragend (in fustibus) begrüßte die Geladenen oft wiederholend »da Du zu meiner Hochzeit geladen, mach mir keinen Kuddel-Muddel«. Der Nastradin Hotzas, reitend auf einem Kamel, das zwischen vier Minaretten steht, und umgeben von zwölf Derwischen, war beauftragt, die Hochzeitszeremonie auszuführen. Beistand ist der Hatzı Apturachmanis, tragend einen noch offizielleren Staat als der Karagiozis und den Beistandshut. In unserem folgenden Blatt wollen wir

Forscher weisen darauf hin, daß hier der legendäre Barbagiannis Brachalis am Werk gewesen sein könnte¹³⁴, der nach der Sage das Schattenspiel aus Istanbul nach Griechenland gebracht haben soll¹³⁵. Auf die Obszönität des »asiatischen« Schauspiels (τα βωμολοχικά τούτα των Ασιατών θέατρα) verweist ein Protestschreiben der guten Gesellschaft Athens an das Polizeipräsidium 1854¹³⁶, in dem auf die öffentliche Gefahr für die Sitten hingewiesen wird, vor allem da die Gymnasialschüler zum ständigen Publikum dieser unanständigen Vorführungen zählten¹³⁷.

die Einzelheiten der Hochzeit und das also mutmaßliche Fest ins Auge fassen, bei dem der Karagiozis zu den Speise Verlangenden »Schluck runter!« sagte und im Verfolg der Hatzi Aivatis die Beweisführungsfrage auf dem Grund der Stoischen Philosophie entwickelte, ob die Gesamtheit des Seienden von den Ideen zuwege gebracht werde. Während der Zeremonie spielte der Neffe des Karagiozis, der Kutsuzuk Antrias, das Kumuzulupe Maskaratzik mit der Zimbel anhand der Oktave makam atzirem, oder das Lied, erstmals aufgegriffen von Kutuzelis, das dem Duett der Nora gleicht» (»Ταχύπτερος Φήμη«, Nr. 955, 9. 2. 1852, S. 3; deutsch bei Puchner, *Das neugriechische Schattentheater*, op. cit., S. 66 f.). Das nächste Blatt bringt allerdings keine Fortsetzung der Beschreibung. Der türkische Schwankheld Nasreddin-Hodscha als Zeremonienmeister (im osmanischen Schattentheater allerdings unbekannt), der unbekannt Beistand, der unbekanntere Kutsuzuk Antrias, der anatolische Melodien spielt, – all das deutet auf die anatolische Herkunft der Vorstellung, die wahrscheinlich eine Variante von »Büyük Evlenme« ist (And, *History*, op. cit., S. 51).

- 134 Brachalis soll zwischen 1850 und 1860 in Piräus gespielt haben; es gibt nur wenig gesicherte Nachrichten über ihn (Ioannou, op. cit., Bd. 1, S. XXI f., Melas, op. cit.). Gesichert ist die Obszönität seiner Vorstellungen, die Spieler wie Agiomavritis und S. Spatharis noch gesehen haben (K. Biris, *Καραγκιόζης. Ελληνικό λαϊκό θέατρο*, Athen 1952, S. 25 f.).
- 135 Überlegungen zur möglichen Stichhältigkeit dieser Thesen und Angaben zur weiteren Biographie von Brachalis bei Puchner, *Das neugriechische Schattentheater*, op. cit., S. 68 f. Agiomavritis beschreibt diesen osmanischen Spieltyp (das »Hamam«) folgendermaßen: »In der Mitte der Szene war die Szenographie eines Gebäudes mit Kuppel aufgestellt. Das ist die Moschee. Von der einen Seite kommen Frauen, die baden gehen, auf der anderen Seite steht Karagiozis und spricht jede einzelne, die vorgeführt wird, mit Worten an, deren Obszönität nicht zu beschreiben ist. Am Ende erscheint Bekri Mustaphas und gibt das Finale der Vorstellung mit der bekannten Verprügelung des Karagiozis« (Biris, op. cit., S. 27). Im Türkischen endet das Stück mit einem Brand des öffentlichen Bades, der jedermann nackt auf die Straße laufen läßt (And, *A history*, op. cit., S. 51). Auf Brachalis dürfte auch der Höcker der griechischen Figur zurückgehen. Er behält weiter den besoffenen Gendarmen Deli Bekir (unter dem Namen Bekri Mustaphas, »Säufer-Mustafa«) bei, den opiumberauschten Zwerg Beberuhi und den europäischen (»fränkischen«) Griechen Phring oder Phreng (was nicht gerade für sein Publikumsgespur spricht).
- 136 »Wir bedauern, die Leitung der Polizei hinnehmen zu sehen und zu entschuldigen die Vorstellung des sogenannten Karagiozis in irgendwelchen Kaffeehäusern, während diese früher streng verboten wurde. Uninformiert scheint der Herr Direktor zu sein, welche Szenen obszöner und unschicklicher Handlungen mit Hilfe von Marionetten in diesen possenreißerischen Theatern der Asiaten gezeigt werden, und welche Verderbnis hieraus in unsere ganze Gesellschaft sich ausgießt, nachdem eine unabsehbare Vielzahl verschiedener Kinder, ja sogar viele von den Schülern der Gymnasien und unserer übrigen Schulen, nicht aufhören ständig des abends an jenen Örtlichkeiten zu verkehren« (»Αθηναί«, 4. 1. 1854, deutsch bei Puchner, *Das neugriechische Schattentheater*, op. cit., S. 68 f.). Die Auffindung und Auswertung der genannten drei Artikel stellt eine wesentliche Forschungsleistung von Kostas Biris (op. cit., S. 26 f.) dar.
- 137 Die Anwesenheit von Jugendlichen bei diesen Vorstellungen wird in der Kritik immer wieder hervorgehoben.

Der chronologisch nächste Beleg führt in die euböische Hauptstadt Chalkida 1856: im Roman *Η στρατιωτική ζωή εν Ελλάδι* eines Anonymus, der die Zustände in der Armee sehr kritisch beschreibt¹³⁸, wird ohne weitere Erklärung angegeben, daß der Erzähler in das »obere« Kaffeehaus gegangen sei, wo fast jeden Abend Schattentheatervorführungen stattgefunden hätten¹³⁹. 1864, im Jahre der Parlamentsauflösung, vermerkt die Athener Zeitung »Αυγή« ironisch, daß die Hauptstadt noch ein zweites »Melodram« (neben der italienischen Oper) erhalten habe; die Eröffnung sei notwenig gewesen, weil das andere »Theater« (das Parlament) geschlossen worden sei, nämlich die Eröffnung des Karagöz-Theaters, wo »zu-höchst sittliche Vorstellungen« (ηθικώτατα παραστάσεις) stattfänden, was sicherlich zu den Kulturfortschritten des 19. Jh.s zu rechnen sei¹⁴⁰. Die beißende Ironie ist symptomatisch dafür, daß sich in der zweiten Hälfte des 19. Jh.s die Stimmen mehren, das groteske ithyphalliche Schauspiel abzuschaffen.

Kritisch distanziert ist auch ein Beleg aus Chalkida (1879), wo der Redaktor der Zeitung »Εύβοια« die traditionelle Vorstellung »Hamam« besucht und beschreibt: die Vorstellung findet im jüdischen Viertel statt, vorgestern sei die »Schöne Sirene« gegeben worden¹⁴¹; in der nächsten Nummer wird er Augenzeuge des Publikumszulaufes in den Nebelschwaden der Nargileh-Pfeifen, Männer aus allen gesellschaftlichen Klassen, auch Bauern, die zum erstenmal ein »Theater« sehen und fortwährend laut lachen, Türken, Juden und Christen; der Redaktor unternimmt einen eher ungenügenden Versuch, das Schauspiel zu beschreiben, denn die Rauchschwaden vertrieben ihn rasch aus dem »lehrreichen Schauspiel«¹⁴². Trotz der satirischen, die Tatsachen entstellenden Deskription (in diesen Jahrzehnten werden sowohl der Karagöz wie auch die italienische Oper von den Intellektuellen und Zeitungsredakteuren in Hauptstadt und Provinz als »fremde« Schauspiele verdammt und das einheimische Theater wird forciert)¹⁴³ sind einige Punkte festzuhalten: das Kaffeehaus im jüdischen Viertel¹⁴⁴, die klassenmäßige und religiöse Vielfalt des Publikums, die Mischsprache der Vorstellung, das Fehlen der Frauen im Publikum und der Hinweis endlich, daß viele griechische Städte

138 Anonym, *Η στρατιωτική ζωή εν Ελλάδι*, Braila 1870, kommentierte Ausgabe von Mario Vitti Athen 1970.

139 »Επίγαίνα εις το επάνω καφενεϊόν όπου επαρίστανον σχεδόν καθ' εσπέραν τον Καραγκιόζην« (*op. cit.*, S. 107).

140 »Αυγή«, 20. 11. 1864, Photiadis, *op. cit.*, S. 84 f.

141 Wahrscheinlich geht es um die klassische Aufführung »Alexander der Große und die verfluchte Schlange«. Die Auffindung dieses Beleges ist Sp. Kokkinis zu danken (*op. cit.*). »Το κοινόν της πόλεως μας διασκεδάζει. Ο Καραγκιόζης, εγκαθιδρυθείς έν τινι παρά την Ιουδαϊκή συνοικίαν καφενεϊώ, ένθα αθρόον προσελκύει καθ' εσπέραν πλήθος εκ της εργατικής τάξεως ιδίως. Μας είπαν ότι προχθές η Ωραία Σειρήνη έκαμε figureur (κρότο) ...« (»Εύβοια«, Nr. 197, 24. 10. 1879, vgl. auch Photiadis, *op. cit.*, S. 84).

142 »Εύβοια«, Nr. 198, 1. 11. 1879 (der gesamte Text auch bei Puchner, *Οι βαλκανικές διαστάσεις*, *op. cit.*, S. 36–39).

143 Kokkinis, *op. cit.* und Chr. Stamatopoulou-Vasilakou, *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη το 19^ο αιώνα*. 1. Bd., Athen 1994, S. 75 ff., sowie W. Puchner, »Το θέατρο στην ελληνική επαρχία«, *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επιστημάνσεις*, Athen 1992, S. 331–371, bes. S. 360 ff. (mit einschlägigen Artikeln aus Patras).

144 Genau das hatte Antonijević für die südslawischen Gebiete festgestellt (»... primarily in the Moslem and Jewish quarters of the towns«, *op. cit.*, S. 404).

noch kein besseres Schauspiel besäßen als das Schattenspiel¹⁴⁵. Es geht ohne Zweifel um den osmanischen Karagöz¹⁴⁶ traditionellen Typs und die Beschreibung spiegelt die üblichen gemeinbalkanischen Verhältnisse.

Ein auf die Vergangenheit bezogener Artikel von Babis Anninos 1888 hebt die Obszönität des Schauspiels hervor und bezeichnet es als Erbe der Osmanischen Herrschaft¹⁴⁷. Unter der Vorherrschaft des Puppentheaters »Fasoulis« italienischer Herkunft¹⁴⁸ und der bürgerlich-aufklärerischen Weltsicht der Gebildeten geht der ithyphallische Leinwandheld aus dem Osten in der griechischen Hauptstadt schweren Zeiten entgegen. 1890 wird den Offizieren verboten, sogar in das im Vergleich völlig harmlose Puppentheater zu gehen¹⁴⁹; die Verbote der folgenden Jahre weisen darauf hin, daß Karagöz immer noch in der »unzüchtigen« Art gespielt wird¹⁵⁰. Die »Hellenisierung« des Schauspiels durch die Erfindung neuer Dialekttypen und seine »Entschärfung« durch die Abschaffung der »phallischen« Figureile und Witze findet in Patras ab 1890 statt¹⁵¹; dieser neue Spieltyp setzt sich dann rasch auch in der Hauptstadt durch und verdrängt das alte »anatolische Theater« mit seinem unangepaßten Figurenrepertoire und der oft bemängelten und in der Zeit der einsetzenden Schulreformen und der Kinderliteratur nicht mehr geduldeten Obszönität¹⁵².

145 Der Verfasser des Artikels führt Theatersäle in Athen, Korfu, Patras und Syra an, doch zu diesem Zeitpunkt gab es solche auch in Kalamata, auf Zante und Kefalonia, Pyrgos in der Peloponnes, Kythera und Leucas (G. Sideris, *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου*, Bd. 1, 1794–1908, Athen [1951], S. 169 ff., erweiterte Neuauflage Athen 1990; und vor allem E. Fessa-Emmanouil, *Η αρχιτεκτονική του νεοελληνικού θεάτρου, 1720–1940*, 2 Bde. Athen 1994). Kurz darauf wird auch Chalkida ein regelrechtes Theaterleben entfalten (Photiadis, *op. cit.*, S. 88–91).

146 Die Quellen, die Kokkinis für Kalamata 1896–1901 veröffentlicht, können hier übergangen werden, denn es handelt sich bereits um den neuen »gereinigten« Spieltyp, den Mimaros in Patras um 1890 einführt (Kokkinis, *op. cit.*, W. Puchner in *Südost-Forschungen* 35, 1976, S. 433).

147 B. Anninos, »Ο Καραγκιόζης και οι οπλαρχηγοί«, *Εστία* 1888, S. 691 (auch bei Photiadis, *op. cit.*, S. 74). Zum Mißverständnis mit der Makrygiannis-Episode Vgl. auch Anm. 1. Die deutliche Verminderung der Toleranz gegenüber dem altmodischen unzüchtigen Schauspiel ist folgendermaßen formuliert: »αι ευφρολογίαι του ήσαν συνήθως χονδραί και αγροίκοι, το θέμα δε της παραστάσεως εξικνείτο πολλάκις μέχρι του εσχάτου ορίου του ασέβηνου« (auch bei Puchner, *Οι βαλκανικές διαστάσεις, op. cit.*, S. 41).

148 Puchner, *Fasulis, op. cit.* Wesentlich ist der Artikel von G. Tsokopoulos, »Ο Φασουλής«, *Παρνασσός* 15 (1892) S. 213–217. Auch Anninos bezieht sich auf das Puppentheater, das in den letzten Jahrzehnten des 19. Jh.s in den bürgerlichen Zentren eine Blüte erlebt. Vgl. auch Kap. 2 des vorliegenden Bandes.

149 Photiadis, *op. cit.*, S. 91, Puchner, *Οι βαλκανικές διαστάσεις, op. cit.*, S. 41.

150 Vgl. das Quellenmaterial bei Photiadis, *op. cit.*, S. 336 und Hatzipantazis, *op. cit.*, S. 39 ff.

151 Zur Reform des Mimaros ausführlich Puchner, *Das neugriechische Schattentheater, op. cit.*, S. 76 ff.

152 Zum Schul- und Kindertheater, das ab 1880 eine Blüte erlebt, vgl. W. Puchner, »Το παιδικό θέατρο στην Ελλάδα«, *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις, op. cit.*, S. 293–305.

DIE SOGENANNTEN »EPIROTISCHE« TRADITION

Doch ist dieser Assimilationsprozeß in einer schrittweiseren Abfolge vor sich gegangen, als dies die abrupten Entwicklungen in der Metropole des *fin de siècle* vermuten lassen¹⁵³. Doch bevor noch die Reformen des Mimaros in Patras einsetzen, die die Grundlage des enormen Erfolges des Schattentheaters in allen Bevölkerungsschichten in Griechenland von 1900–1930 ausmachen¹⁵⁴, ab 1881, dem Jahr der Annexion von Südepirus an Griechenland, tauchen in den Städten Arta, Metsovo, Amphiloichia, Grevena und Pharsala, aber auch weiter südlich in Agrinio, Mesolongi und in Patras eine Reihe von Karagözspielern auf, die einen anderen Spieltypus pflegen als den »anatolischen« der Hauptstadt¹⁵⁵. Unter ihnen befindet sich auch Giannis Roulias, der Erfinder der Figur des Barba-Giorgos¹⁵⁶. Die Spieler stammten aus Preveza and Amphiloichia am Ambrakischen Golf. Liakos Prevezanos war der erste, der die Vorstellung »Alexander der Große und die verfluchte Schlange« mit drei neuen Figuren spielte: Alexander dem Großen, Antiochos von Makedonien und Sirene, eine Neuerung, die die erste wesentliche Bindung des anatolischen Schauspiels an die neugriechische Volkskultur bildet¹⁵⁷. Die Herkunft dieser Schattenspieler aus dem epirotischen Raum und die Entstehungslegende um den Juden Jakob am Hof von Ali Pascha¹⁵⁸, haben den griechischen Forscher Kostas Biris dazu bewogen, die These von der Existenz einer spezifischen »epirotischen« Tradition vor den Reformen von Mimaros aufzustellen, die die erste Stufe der Assimilation des anatolischen Schauspiels an die neugriechische Tradition bildet¹⁵⁹. Die These ist von Spyros Melas¹⁶⁰ und Grigorios Siphakis¹⁶¹ angezweifelt worden, denn keiner der Chronisten von Epirus führt ein solches Schauspiel nach dem Tode von Ali Pascha 1822 an¹⁶². Dem ist freilich entgegenzuhalten, daß die gelehrten Historiographen den Volksschau-

153 Noch 1892 werden die Karagözspieler L. Goranitis und P. Griminas in dem Piräus-Vorort Anaphiotika als »eben aus Konstantinopel angekommen« angekündigt (Hatzipantazis, *Η εισβολή*, *op. cit.*, S. 39 f.).

154 Vgl. W. Puchner, »Greek Shadow Theatre and its Traditional Audience: a Contribution to the Research of Theatre Audiences«, St. Damianakos (ed.), *Théâtres d'ombres. Tradition et Modernité*, Paris 1986, S. 199–216.

155 K. Biris, *Néa Eortia* 52 (1952) H. 604, S. 1128 ff.

156 Zur Erfindungsgeschichte der Figur K. Biris, »Η λεβεντιά της Ρούμελης στο ελληνικό λαϊκό θέατρο«, *Néa Eortia* 61 (1957) S. 661–668 und in Joh. Irmscher/M. Mineemi (eds.), *Probleme der neugriechischen Literatur*, Bd. IV, Berlin 1959, S. 209–222). Zur ambivalenten Funktion der Figur und den gemischten Gefühlen, die sie beim Publikum erweckt, zwischen Spott über das hinterwäldlerische Bergglertum, die Naivität und Unangepaßtheit bezüglich der hauptstädtischen Sitten, und Bewunderung für die Mannhaftigkeit und Furchtlosigkeit des Rumelioten, der Verkörperung des Mannesideals der »levantia«, die als Kämpfer für den griechisch-türkischen Krieg von 1897 gebraucht werden, vgl. Puchner, *Das neugriechische Schattentheater*, *op. cit.*, S. 84 ff.

157 Dazu noch ausführlich in der Folge.

158 Kaimis, *op. cit.*, S. 12.

159 Biris, *op. cit.*, S. 1128 ff.

160 »Ακρόπολις«, 15. 11. 1952.

161 Siphakis, *op. cit.*, S. 19.

162 »... είναι δυστυχώς εύρημα της συλλογιστικής του [von Biris] φαντασίας και δεν στηρίζεται σε καμία μαρτυρία

spielen, die heute im Zentrum des Forschungsinteresses stehen, wie die Volksaufführungen der »Erophile« (einer Tragödie des Kreters Georgios Chortatsis um 1600)¹⁶³, die im 19. Jh. in Ioannina¹⁶⁴, Arta¹⁶⁵, Amphilocheia¹⁶⁶, Souli¹⁶⁷ und im 20. Jh. in Karpenisi¹⁶⁸, in den Zagoria-Dörfern¹⁶⁹ und anderswo¹⁷⁰ gespielt wurden, im allgemeinen kein Augenmerk geschenkt haben¹⁷¹. Biris war bei der Formulierung der These vorsichtig genug¹⁷²; jede mündliche Überlieferung, wie auch im Falle von Brachalis, enthält gewöhnlich irgendeinen verifizierbaren Kern¹⁷³. Biris entnahm daraus als harten Kern einlösbarer Realität die Kreation der Figur von Ali Pascha und den gesamten thematischen Zyklus um ihn, den Aufstand der Soulioten

Το ίδιο αστήρικτη είναι ολόκληρη η θεωρία του για κάποιον Ιάκωβο, δόθεν ιδρυτή του ηπειρώτικου θεάτρου σκιών στα Γιάννενα.» (Siphakis, *op. cit.*, S. 18 f., Anm. 9). Dabei wird freilich der Augenzeugenbericht von Hobhouse 1809 übergangen.

- 163 Letzte Ausgabe von St. Alexiou und M. Aposkiti, *Ερωφίλη, τραγωδία Γεωργίου Χορτάτση*. Athen 1988. Zur Bedeutung dieser Volksschauspielaufführungen, die in einem Fall sogar zur Reritualisierung von Theaterformen führt, vgl. jetzt W. Puchner, *Θεωρία του λαϊκού θεάτρου. Κριτικές παρατηρήσεις στο γενετικό κώδικα της θεατρικής συμπεριφοράς του ανθρώπου*. Athen 1985, S. 64 ff.
- 164 D. Salamangas, »Το Γιαννιώτικο στιχοπλάκι και οι παράγοντές του. Ζ'. Οι Αποκριές«, *Ηπειρωτική Εστία* 6 (1957) S. 335 f.; K. I. Photopoulos, »Επιτομή της *Ερωφίλης* του Γεωργίου Χορτάτση, όπως παίζονταν στα Γιάννενα το 1887«, *ibid.* 26 (1977) S. 58–76.
- 165 I. Vastarouchas, »Αποκριές στην Παλιά Αρτα«, *Σκουφάς* 4 (1975) S. 182–187 (auch G. Th. Zoras, »Πανάρατος, νέα λαϊκή διασκευή της *Ερωφίλης*«, *Παρνασσός* 12, 1975, S. 435–445). Vgl. auch *Ibid.* 6 (1979) S. 137–141.
- 166 K. Th. Zoras, »Πανάρατος, μονόπρακτος διασκευή της *Ερωφίλης*«, *Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών* 27 (1957) S. 110–126.
- 167 N. Chr. Papakostas, »Τα καρναβάλια εις το Σούλι«, *Ηπειρωτική Εστία* 6 (1957) S. 342 ff.
- 168 K. N. Konstas, »Κρητικές απηχίσεις στη Δυτ. Ρούμελη«, *Νέα Εστία* 80 (1966) S. 1541 ff. (*Νιοχώρι* 7, 1976, H. 8, S. 12 ff.). Aik. Polymerou-Kamilaki, »Το λαϊκό θέατρο στο Καρπενήσι. Παραστάσεις του »Πανάρατου«, η λαϊκή επιτομή της *Ερωφίλης* του Γεωργίου Χορτάτση«, *Επετηρίδα Εταιρείας Ευρωπαϊκών Επιστημών* 1 (1990/91) S. 377–413.
- 169 D. V. Oikonomidis, »Λογογραφική έρευνα εις Μονοδένδριον και Βίτσαν Ζαγορίου Ηπείρου«, *Επετηρίς Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λογογραφίας* 18/19 (1965/66) S. 284 ff.
- 170 Aik. Polymerou-Kamilaki, »Πανάρατος. Λαϊκή διασκευή και παράσταση της *Ερωφίλης* στη Δυτική Ρούμελη«, *Επετηρίς Εταιρείας Στερεοελλαδικών Μελετών* 6 (1976/77) S. 225–251; dies., »Θεατρική παράσταση λαϊκής διασκευής της *Ερωφίλης* στο Φανάρι Καρδίτσας«, *Θεσσαλικά Χρονικά* 13 (1980) S. 183–206.
- 171 In Übersicht auch W. Puchner, »Tragedy«, D. Holton (ed.), *Literature and Society in Renaissance Crete*, Cambridge 1991, S. 129–158, bes. S. 146 ff.
- 172 Biris, *op. cit.*, S. 1128. Zur Einschätzung der Verifikationsmöglichkeiten Puchner, *Οι βαλκανικές διαστάσεις, op. cit.*, S. 45.
- 173 Dies gilt selbst noch für die von Agiomavritis 1951 erzählte Ursprungslegende von Georgios Mavromichalis aus Hydra, der im 18. Jh. das Schattenspiel aus China gebracht haben soll; zuerst soll er in Konstantinopel gespielt haben, wo er Brachalis zum Gehilfen hatte, dann hat er die Kunst nach Griechenland gebracht (Biris, *op. cit.* S. 6, Kaimis, *op. cit.*, S. 9 ff.). Hier wird Jacobs China-These, die in den Kreisen der griechischen Schattenspieler bekannt geworden ist, personifiziert und mit der anderen Ursprungslegende von Brachalis, der die Kunst aus Konstantinopel gebracht haben soll, verbunden (Puchner, *Das neugriechische Schattentheater, op. cit.*, S. 36).

und möglicherweise auch die Werke um die griechische Revolution von 1821¹⁷⁴. Durch die Angaben von Hobhouse ist nun erwiesen, daß tatsächlich Juden in Ioannina zur Zeit des Ali Pascha Vorstellungen gegeben haben. Aus anderen Quellen ist bekannt, daß sich der berühmte Tyrann¹⁷⁵ um die Nachahmung des Sultanshofes in Istanbul bemüht hat¹⁷⁶, ja daß er sogar daran dachte, in der epirotischen Metropole ein Theater zu errichten¹⁷⁷ (sein Vezir hatte sogar ein italienisches Ballett aus Korfu eingeladen)¹⁷⁸. Außerdem passen diese Nachrichten sowohl in das gemeinbalkanische Bild (Juden als Karagözspieler in den größeren Städten) sowie zu den Nachrichten aus Chalkida und Athen. Ioannina war im 18. Jh. ein bedeutendes Kultur- und Verwaltungszentrum¹⁷⁹, mit griechischen Schulen und bedeutenden Gelehrten¹⁸⁰, so daß die hypostasierte »epirotische« Tradition mit großer Wahrscheinlichkeit eine historische Wirklichkeit dargestellt haben dürfte, die sich problemlos in den kulturellen und historischen Kontext einfügen läßt.

Der griechische Forscher Kalonaros geht in der Thesenbildung noch weiter¹⁸¹: er bringt vor, daß die Umgangssprache in der epirotischen Hauptstadt zur Zeit Ali Paschas das Griechische gewesen sei¹⁸²; neben Juden und Zigeunern seien auch Griechen an der Pflege des Schattentheaters beteiligt gewesen¹⁸³; Schattentheater sei auch bei den aufständischen

174 Puchner, *Οι βαλκανικές διαστάσεις*, *op. cit.*, S. 45.

175 Zu den Biographien von Ali Pascha in allen europäischen Sprachen und den Theaterstücken, Balletten und Melodramen, die zu den thematischen Zyklus verfaßt worden sind, vgl. W. Puchner, »Η ελληνική Επανάσταση του 1821 στο ευρωπαϊκό θέατρο«, *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, Athen 1995, S. 256–301, bes. S. 282 ff.

176 S. Baud-Bovy, *Δοκίμιο για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι*, Nauplion 1984, S. 61 (mit weiteren Quellen).

177 Ibrahim Manzour, *Mémoires sur la Grèce et l'Albanie pendant le gouvernement d'Ali Pascha*, Paris 1827, S. 182.

178 K. Simopoulos, *Ξένοι ταξιδιώτες στην Ελλάδα*, Bd. 3/2 (1810–1821), Athen 1975, S. 72 (mit Quellen).

179 D. Davalas, *Μια σκιαγραφία του Αλή Πασά και του κράτους του*, Athen 1980 (Βιβλιοθήκη της Ηπειρωτικής Εταιρείας Αθηνών, 51).

180 Ph. Michalopoulos, *Τα Γιάννενα κι η Νεοελληνική Αναγέννηση (1648–1820)*, Athen 1930; I. E. Anastasiou, *Η πνευματική κατάσταση στο Γιάννινα στις αρχές του 19' αιώνα, όπως την είδαν οι ξένοι περιηγητές*, Ioannina 1971 (Βιβλιοθήκη της Ηπειρωτικής Εταιρείας Αθηνών, 33).

181 P. P. Kalonaros, *Η ιστορία του Καραγκιόζη*, Athen 1977 (das Buch geht auf Notizen des Vaters des Verfassers aus den 40er Jahren zurück).

182 Und zwar auch für Türken und Juden. Als Argumentationsmaterial führt er die Korrespondenz von Ali Pascha an, die nachweislich im Griechischen verfaßt ist und bringt Ausschnitte aus dem Lobgedicht des Türkalbaners Hatzı Sechretis, das ebenfalls im Neugriechischen verfaßt ist (K. N. Sathas, *Ιστορικά διατριβή*, Athen 1870, S. 123 ff. mit reicher Bibliographie). Daraus leitet er ab, daß die Schattenspielvorstellungen wahrscheinlich im Griechischen stattgefunden hätten. Der Beleg von Hobhouse (der allerdings Türkisch angibt, das er nicht verstanden habe) ist ihm noch unbekannt. – Wie erwähnt, ist das Sprachkriterium allerdings relativ und wenig aussagehaltig; wichtiger sind Figuren und Thematik.

183 Kalonaros schöpft seine Informationen aus Gesprächen mit alten Leuten in Ioannina. Auch Baud-Bovy gibt an, daß bei einer Musikaufnahme epirotischer Volkslieder 1930 auch drei Zigeuner mitgewirkt hätten, wobei sich einer Dalas der Karagiozis nannte, das Lauto/Laguto spielte und in Preveza ein Schattentheater besaß (Baud-Bovy, *op. cit.*, S. 63, Abb. VII mit Photographie der Musikantengruppe). Kalonaros verweist auch auf die Rolle, die die Zigeuner bei der Ausbreitung des osmanischen Karagöz gespielt haben (zur Richtigkeit dieser Anmerkung Dostálová-Jeništová, *op. cit.*); er verweist auch auf die Obszönität der Darbietungen (Kalonaros, *op. cit.*, S. 64 ff.).

Guerillatruppen gespielt worden, wofür indirekte Indizien angegeben werden¹⁸⁴. Dazu lassen sich folgende Überlegungen anstellen: das Sprachkriterium scheint für die Schausteller des Osmanischen Reiches nicht das Ausschlaggebende gewesen zu sein¹⁸⁵, die Existenz der sogenannten »heroischen« Vorstellungen rund um die wirklichen und phantastischen Kapetane der Revolution von 1821¹⁸⁶ in Epirus ist tatsächlich wahrscheinlich, weil der Themenzyklus rund um die sagenumwobene Figur des türkischen Paschas, der von der Hohen Pforte abgefallen war und schließlich ermordet wurde, und um die Ertränkung der Griechin Euphrosyne für Glauben und Vaterland im See von Ioannina, europaweit auf Panoramen gespielt und in Melodramen besungen¹⁸⁷, bei jedem epirotischen Aufstand gegen die Türken bis 1913 wiederauflebte¹⁸⁸. Die These von der »epirotischen« Tradition als erstem Assimilationsschritt scheint somit einlösbarer Wirklichkeit zu entsprechen; dafür plädiert vor allem die Existenz der »mythischen« Vorstellung von »Alexander dem Großen und der verfluchten Schlange«¹⁸⁹, die auf die »Phyllada« des Alexanderromans im neugriechischen Volksbuch-

184 Kalonaros führt den Artikel von Anninos (siehe oben) an und führt folgende Überlegungen ins Treffen: viele der Kapetane hätten im Bannkreis von Ali Pascha gelebt und viele der Thematiken der »heroischen« Vorstellungen bezögen sich auf den epirotischen Raum. Zu den historischen Vorstellungen um die Ereignisse von 1821 Vgl. jetzt L. S. & K. M. Myrsiades, *The Karaghiozis Heroic Performance in Greek Shadow Theater*, Hannover 1988 und die kritischen Rezensionen von K. van Dyck in *Journal of Modern Greek Studies* 11/1, 1993, S. 178 f., R. Beaton in *The Slavonic and East European Review* 68, 1990, S. 138 f., J. E. Rexine in *Journal of Hellenic Diaspora* 15, 1988, S. 114–117 und P. Mackridge in *Ελληνικά* 40, 1989, S. 483–486; Vgl. auch L. S. Myrsiades, »Traditional History and Reality in the View of the Karaghiozis History Performance«, *Modern Greek Studies Yearbook* 1 (1985) S. 93–108.

185 Vgl. den Beleg von Sulzer über das Spiel der armenischen Çausen in Bukarest (wie oben), das »μυζοβαρβαροτουρκοιταλοελληνικόν« Idiom, das der Zeitungsredaktor aus Euböa 1879 anführt (wie oben; wobei sich das »Italienische« wahrscheinlich auf das Spanische der Judenfigur bezieht); dazu lassen sich noch weitere Beispiele anführen: z. B. der französische Reisende Risal gibt um die Jahrhundertwende für Istanbul an, daß der Karagöz »polyglott« sei, griechisch oder sefardisch, je nach dem Viertel, in dem er gespielt werde (P. Risal, »Karaghieuz«, »Le Mercur de France«, 15. 12. 1906, S. 528–533; in griechischer Übersetzung in *Παναθήναια* 15, 1907, H. 171, S. 80–85 und Wiederabdruck *Θέατρο* 10, 1963, S. 27 ff.; es geht offenbar schon um den reformierten griechischen Typ), während Barbagiannis Brachalis das Türkische geläufiger war als das Griechische (Kalonaros, *op. cit.*, S. 74). Die Sprachgebung scheint je nach Publikumszusammensetzung änderbar gewesen zu sein; diese aus der Praxis erwachsende Mehrsprachigkeit ist für die Volkskulturen der Balkanhalbinsel mehrfach nachgewiesen und gehört zu den üblichen Erfahrungen der Feldforschung.

186 Vgl. die Titelaufstufung (mit Quellenangabe) »historisch-heroische Vorstellungen« bei Puchner, *Das neugriechische Schattentheater*, *op. cit.*, S. 228–231.

187 Vgl. dazu die Bibliographie von L. Droulia / V. Konti, *Ηπειρωτική βιβλιογραφία 1571–1980, Α'. Αυτοτελή δημοσιεύματα*, Athen 1984.

188 Der Haß auf die Projektionsfigur Ali Pascha könnte dabei ein treibendes Movens gebildet haben (Biriz, *op. cit.*, S. 1128 ff.; seine These, daß die »heroischen« Vorstellungen von Mimaros stammen, ist wahrscheinlich zu modifizieren).

189 Ein Spieltext nun auch im Englischen zugänglich bei L. Myrsiades, »The Alexander play in Greek shadow puppet theatre«, *The Charioteer* 19 (1977) S. 18 f. und die Textübersetzung von K. & L. S. Myrsiades, »M. Xanthos, The Seven Beasts and Karaghiozis«, *Ibid.*, S. 20–49.

druck zurückgeht und in allen Provinzen des Osmanischen Reiches einzigartig dasteht¹⁹⁰. Dermaßen gibt es um 1890 im hellenophonen Raum drei verschiedene Spieltypen: den anatolischen osmanischen »obszönen« Typus (den in Patras ein gewisser Pangalos spielt)¹⁹¹, die Gruppe der epirotischen Spieler, die das Alexander-Motiv assimiliert haben, und der reformierte Spieltypus von Mimaros mit den neuen griechischen Dialektfiguren, die den letzten und entscheidendsten Assimilationsschritt im Übergang vom osmanischen Karagöz zum griechischen Karagiozis darstellen.

ZUR TYPOLOGIE DER ASSIMILIATIONSFORMEN DES OSMANISCHEN KARAGÖZ

Die Integrationsschritte, die die epirotische Tradition vornimmt, stehen nicht allein da: auch in anderen Provinzen des Osmanischen Reiches sind solche Versuche einer Eingliederung in die lokalen sozialen und kulturellen Kontexte unternommen worden, jedoch mit geringerem Erfolg. Für eine hierarchische Abfolge der Assimilationsversuche, gestaffelt nach ihrer Effizienz, bieten sich drei Beispiele an: 1. Nordafrika, 2. Rumänien und 3. Griechenland mit der epirotischen Tradition; sie erlauben die Darstellung einer Art vergleichender Typologie der Regressionserscheinungen in der Spieltätigkeit des osmanischen Karagöz in den Randzonen des einst vom Halbmond regierten Riesenreiches in der zweiten Hälfte des 19. und im 20. Jh. Vor diesem Hintergrund lassen sich die Gründe für das Überleben und Neuaufleben der Spielgattung im hellenophonen Raum besser beleuchten.

Bis um die Jahrhundertwende wird das osmanische Schattentheater noch in Ägypten gespielt¹⁹², im Bereich von Tripolis (Libyen)¹⁹³, in Tunesien¹⁹⁴ und Algerien¹⁹⁵; dort wurde es zwar schon 1843 von den Franzosen verboten¹⁹⁶, lebte aber, wie die Reisebücher von

190 Dazu jetzt auch Z. Siaflekis, »Transmission et transformation d'un symbole culturel dans le théâtre d'ombres grec: le cas d'*Alexandre le Grand* et *le Dragon maudit*«, St. Damianakos (ed.), *Théâtre d'ombres. Tradition et Modernité*, Paris 1986, S. 229–247.

191 Biris, *op. cit.*, S. 27.

192 P. Kahle, *Zur Geschichte des arabischen Schattentheaters in Ägypten*, Leipzig 1909 (Neuarabische Volksdichtung aus Ägypten, Heft 1).

193 W. Hoenerbach, *Das nordafrikanische Schattentheater*, Mainz 1959.

194 A. Maquoi, »Karakouz i el culte a la negativitat«, in: *El teatre d'ombres arreu del món*. Barcelona 1984, S. 125–131.

195 M. And, *Dünyada ve bizde gölge oyunu*, Ankara 1977, S. 366 ff. (die Bibliographie ist nicht vollständig).

196 Hoenerbach, *op. cit.*, S. 10.

Maltzan¹⁹⁷, Piese¹⁹⁸, Bernard¹⁹⁹ und die Memoiren von Bachetarzi²⁰⁰ zeigen, noch bis in die Zwischenkriegszeit weiter. In Tunesien ist das Schattenspiel seit den letzten Dezennien des vorigen Jahrhunderts (Maltzan²⁰¹, Lux²⁰², Fagault²⁰³, Radiot²⁰⁴, Quedenfeldt²⁰⁵) bis in die Zwischenkriegszeit (Levy²⁰⁶, Spies²⁰⁷, Maquoi²⁰⁸) nachgewiesen, im Bereich von Tripolis (Maltzan²⁰⁹, Radiot²¹⁰) bis nach dem Zweiten Weltkrieg (Hoenerbach²¹¹). Die Übertragung des osmanischen Karagöz an die nordafrikanische Mittelmeerküste hat im 18. und 19. Jh. stattgefunden²¹², zeigt aber von Anfang an gewisse Merkmale der Regression und Dysfunktionalisierung. Karagöz war auch hier phallisch und gebrauchte sein überdimensionales Organ manchmal als Waffe gegen die Franzosen; bei der Autopsie von Hoenerbach 1955 in Tripolis fehlte dieses Element bereits völlig. Bis 1911 hatten die Vorstellungen intensiv politisch-satirische Funktion. Regressionen sind auch in der Erscheinungsform festzustellen: die Leinwand ist klein (50–70cm), von wenigen Kerzen beleuchtet, die Figuren sind nicht mehr farbig, die Vorstellung dauert bloß noch 15 Minuten und wird ohne Musikbegleitung ausgeführt; Prolog und »göstermelik« (das kunstvolle Szenarium) fehlen, im Publikum sitzen nur noch Kinder²¹³. Doch das Gravierendste ist die Aufweichung und Assimilierung der dialektischen Stereotypfiguren, die einen inneren Auflösungsprozeß markieren: neben Karagöz und Haçivat erscheinen an Dialektfiguren nur der christliche Malteser, der Beduine, der Neger als Musikant, der Ägypter und einige andere; den brutalen Stückschluß der unilinearen Episodenreihe gibt Baba Hwaneb (funktionsgleich mit dem Tuszus Deli Bekir)²¹⁴. Der osmanische Karagöz hat in der Region keine tiefere Integration erfahren und die Spuren der Assimilation bleiben oberflächlich und temporär.

197 H. von Maltzan, *Drei Jahre im Nordwesten von Afrika. Reise in Algerien und Marokko*, Leipzig 1863, S. 58–61.

198 L. Piese, *Itinéraire de Algérie*, Paris 1882, S. 38.

199 Bernard, *L'Algérie qui s'en va*, Paris 1887, S. 66 ff.

200 M. Bachetarzi, *Mémoires (1919–1939)*, Algier 1968, S. 424.

201 H. von Maltzan, *Reisen in den Regenthschaften Tunis und Tripolis*, 1. Bd., Leipzig 1870, S. 225.

202 Jean Lux, *Trois mois en Tunisie*, Paris 1882, S. 94–104.

203 Fagault, *Tunis et Keimoran*, Paris 1887, S. 128–130.

204 P. Radiot, *Tripolis d'Occident et Tunis*, Paris 1892, S. 286 ff.

205 M. Quedenfeldt, »Das türkische Schattenspiel in Magrib (Tunis)«, *Das Ausland* 63 (Stuttgart 1890) S. 904–908, 921–924.

206 K. Levy, »La'bat Elbota, ein tunesisches Schattenspiel«, *Festschrift P. Kahle*, Leiden 1935.

207 O. Spies, »Tunesische Schattentheater«, in: *Festschrift W. Schmidt* 1928, S. 693–702.

208 Maquoi, *op. cit.*, S. 125 ff.

209 Maltzan, *Reisen, op. cit.*, S. 233–238, 243.

210 Radiot, *op. cit.*, S. 286 ff.

211 Hoenerbach, *op. cit.*, S. 10 ff.

212 Georg Jacob war noch der Ansicht, daß sich das Schattenspiel in Maghrib von Anfang an von dem türkischen abgespalten habe.

213 Hoenerbach, *op. cit.*, S. 38 ff.

214 Vgl. auch Puchner, *Das neugriechische Schattentheater, op. cit.*, S. 60.

Tiefergehend ist der Einfluß des osmanischen Schattentheaters in Rumänien, wo das lokale Puppentheater, »jocul papușilor« oder »papușile«, über längere Zeit hinweg deutliche Einflußspuren aufweist²¹⁵. Zum Thema existieren eine Reihe von Studien (siehe oben). Als Fallbeispiel von Assimilationsvorgängen interessiert hier vor allem das Weihnachtsspiel »vicleim« (Bethlehem)²¹⁶, das dem ukrainischen »vertep«²¹⁷ und dem polnischen »szopka«²¹⁸ entspricht, wahrscheinlich aus dem katholischen Westen stammt und über Siebenbürgen in die transdanubischen Fürstentümer gelangt ist²¹⁹. Es geht um kurze Weihnachtsspiele, die mit dem Bethlehemischen Kindermord enden (»Herodeskasten« in Mitteleuropa, verbreitet auch in Ungarn)²²⁰, worauf eine kurze satirische Farce folgt, die einige Elemente des Karagöz-Spiels assimiliert hat²²¹. Zwischen 1818 und 1840 schreibt Iordache Golescu (1768–1848) sechs dramatische Satiren auf die politischen und gesellschaftlichen Zustände der Walachei, die deutlich die Karagöz-Komödie zum Vorbild haben²²²; Zentralfigur ist ein Zigeuner-Clown, der Karagöz gleicht, die Akte werden »perdele« (von türk. *berde*, Leinwand) genannt. Das satirische Puppentheater behält seinen ätzend kritischen Charakter das ganze 19. Jh. hindurch: Hașideu vergleicht es 1867 mit der Kunst des Aristophanes²²³. Teodorescu²²⁴ veröffentlicht 1885 den ersten Text dieser Satire²²⁵; an der Vorführung nehmen 16 Puppen teil: 1. der »Moș Ionică«, der alten Nachtwächter, 2. der »Iaurgiul«, Joghurtverkäufer aus Oltenien, 3. die Tochter des »Moș Ionică«, 4. der »Bragagiul«, Saftverkäufer aus Bulgarien, 5. die »Cocoana Marița« aus Bukarest, 6. der russische Offizier, 7. der Jäger Ghinda, 8. der Bär, 9. der Bärenführer (Zigeuner), 10. der jüdische Händler, 11. der Türke Hassan, 12. der Russe, 13. der Pope »Macare« (Μακάριος), 14. der Psalmensänger, 15. der Totengräber State und 16. die alte Baba, Frau des »Moș Ionică«. Am Dialog nehmen aber auch zwei lebendige Schauspieler außerhalb der »Szene« teil: der »Moșul di Vicleim«, ein buckliger Alter

215 Vgl. auch Puchner, »Το λαϊκό κουκλοθέατρο στα Βαλκάνια«, *Βαλκανική Θεατρολογία*. Athen 1994, S. 305–310.

216 Zur etwas komplizierten Verbreitung und Geographie des »vicleim« in Rumänien Vgl. Opreșian, »Volkspuppenspiele«, *op. cit.*, S. 84 ff.

217 E. A. Warner, *The Russian Folk Theatre*, The Hague / Paris 1977, S. 81 ff. (mit weiterer Bibliographie).

218 Ollanescu, *op. cit.*, S. 102 ff.

219 Gaster, *op. cit.*, S. 492.

220 L. Köldu, »Krippenspiel«, *Ethnographia* 69 (1958) S. 209–259; R. Gragger, »Deutsche Puppenspiele aus Ungarn«, *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 148 (1925) S. 161–180.

221 Rădulescu, *op. cit.*, S. 88.

222 Perpersicius (pseud.), »Iordache Golescu lexilog și folklorist«, *Studii și cercetări de istoria literară și folclor* 3 (1954) S. 266.

223 B. P. Hașideu, *Basmе, poezii, păcălituri și gleicitori*, adunate de I. C. Fundescu, București 1867, S. X.

224 Die erste detaillierte Beschreibung des »vicleim« findet sich bei G. D. Teodorescu, *Incercări critice asupra unor credințe, datine și moravuri ale poporului român*, București 1874, S. 50 ff.

225 G. D. Teodorescu, *Poezii populare române*, București 1885, S. 120–132 (französisch von M. Vulpescu in *Revue d'ethnographie et des traditions populaires*, Paris 1926, S. 363–407; eine »gereinigte« Version auch in ders., *Irozii. Papușile. Teatru țărănesc al Vicleimului. Scaloianul și Paparudele*, București 1941, S. 49–92). Auf diesen Text stützt sich auch Ollanescu, *op. cit.*, S. 95–101.

mit Maske, Bart und umgedrehtem Schafspelz, und »Paița« (Bajazzo) mit buntem Flikenkostüm und Papierhelm; beide kommentieren die Bühnenhandlung und greifen häufig in den Dialog der Figuren ein, ähnlich wie Karagöz und Haçivat (der »Alte aus Bethlehem« entspricht darüberhinaus einem Verkleidungstyp rumänischer Maskenumzüge)²²⁶. Einige dieser Figurentypen stehen in Zusammenhang mit primitiven Riten (der Totengräber und der Pope mit dem Brauchzyklus um Thanatos und Palingenesie)²²⁷, andere mit dem dramatischen Volkstheater (wie z.B. der Jäger)²²⁸, andere wiederum mit dem primitiven Puppentheater »Vasilache și Marioara« (der »Moș Ionică« und seine Baba)²²⁹, andere endlich spiegeln soziale Gegebenheiten der rumänischen Stadtgesellschaft des 19. Jh.s. Die soziale Satire ist beißend, so daß zwischen 1864 und 1879 das Puppentheater in Jassy überhaupt verboten war (was den Komödiendichter Vasile Alecsandri dazu veranlaßt hat, das Puppentheater in seinem Monodrama »Ion Papușilor« 1864 auf die Theaterbühne zu bringen). In Bukarest gibt es zwischen 1865 und 1869 Polizeiberichte über die Störung der öffentlichen Ordnung während solcher Puppentheatervorstellungen²³⁰. T. T. Burada veröffentlicht 1915 eine zweite Variante dieses Spiels, die er schon 1875 aufgenommen hatte²³¹. Eine gezielte Autopsie in der Stadt Tirgu Jiu 1932 zeigt, daß sich der konventionelle Rahmen des satirischen »vicleim« bereits aufgelöst hat: die lebenden Schauspieler »Moș di Vicleim« und »Paița« sind fortgefallen, von den Figurentypen der Puppen überleben nur der Türke, der Pope, der Totengräber und ein Diener (der dem »Moș Ionică« entspricht); Thema des »Stückes« ist die Enthauptung des Türken und eine Begräbnisparodie²³². Neuere Entwicklungen führen zu einer völligen Kontamination von Spieltypen und Spielhandlungen mit den Weihnachtmaskierungen und den »Colinda«-Umzügen²³³.

Zusammenfassend läßt sich demnach festhalten, daß die zusätzlichen Figuren des lustigen Paița und des ernsthaften Moș, als unmittelbare Übernahme aus dem osmanischen Schattentheater in das rumänische Puppentheater²³⁴, einen nicht vollkommen gelungenen

226 O. Flegont, »The Moș in the Romanian popular theatrical art«, *Revue roumaine d'histoire de l'art* 3 (1964) S. 119–131.

227 Dazu W. Puchner, »Παραστατικά έθιμα, λαϊκά θεάματα και λαϊκό θέατρο στη Νοτιοανατολική Ευρώπη. Επισκόπηση – τυπολογία – βιβλιογραφία«, *Λιθογραφία* 32 (1979–81) S. 304–369, bes. S. 346–351.

228 H. B. Oprșiian, »Das volkstümliche rumänische Theater«, *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* 81 (1978) S. 178–201.

229 Oprșiian, »Volkspuppenspiel«, *op. cit.*

230 Rădulescu, *op. cit.*, S. 95.

231 Burada, *Istoria*, *op. cit.*, S. 36–44.

232 C. Brăiloiu / H. Stahl, *Sociologie românească* 1/12 (1946), nach Rădulescu, *op. cit.*, S. 93.

233 Vgl. das Beispiel, das Rădulescu aus dem Jahr 1974 bringt.

234 Es gibt auch eine Beschreibung von Polen der Bukowina, wo sich der Dialog zwischen den beiden Maskenfiguren auch auf andere Verkleidete erstreckt, so daß die Vorstellung zwischen Puppentheater und Theater mit lebenden Schauspielern schwankt. Der Paița ist hier als Jude gekleidet (*Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild*, Bd. XI, Wien 1902, S. 306 f.): »Die Begleitworte zu den Aufführungen in den kleinen Puppentheatern (wertepa), welche die Weihnachtssänger mit sich tragen, sind immer polnisch. Um dieses Puppenspiel

Assimilationsversuch darstellen, denn die beiden lebenden Schauspieler gehören zu den ersten Motiven, die als Fremdelemente abgestoßen werden, sobald der Kulturkontakt zum Osmanischen Reich abbricht und das Puppentheater in eine kritische Phase weitgreifender Umorientierungen eintritt. Die komischen Stereotypfiguren gehören auch in diesem Falle anderen Ethnien an, ihre Komik entspringt dem abweichenden Verhalten, vorwiegend dem Sprachverhalten in Wortschatz, Aussprache usw., was zu komischen Mißverständnissen und anderen gewollten Störungen der Kommunikation führt. Es handelt sich um Handpuppen, die auf einer relativ großen Bühne gespielt werden; diese relativ komplexe Form des rumänischen Puppentheaters kann auch vom türkischen »*kukla oyunu*« beeinflusst sein²³⁵, im Gegensatz zur simplen Form des Spieles von »*Vasilache şii Marioara*«²³⁶ oder der primitiven Form, die mit der Technik »*à la planchette*« (die auch in Bulgarien nachgewiesen ist)²³⁷ gespielt wird. Es handelt sich also um einen fortgeschrittenen Prozeß der Assimilation, der allerdings zu keinem Ende gekommen ist und nicht zu einer tatsächlichen Integration des diffundierenden Kulturguts in die lokale Tradition geführt hat. Eine solche organische Verbindung und Eingliederung in die heimische Tradition ist erst in der epirotischen Tradition des griechischen Karagiozis nachzuweisen, vor allem durch die Vorstellung mit dem Thema der Drachentötung durch Alexander den Großen.

Diese Vorstellung, »Alexander der Große und die verfluchte Schlange«²³⁸, wurde um 1900 mit verschiedenen Titeln gespielt: »Die Höhle des Ungeheuers«²³⁹, »Die fürchterli-

herzustellen, wird die auch anderwärts übliche Krippe mit dem Jesuskindchen, mit Maria und Josef, dem Esel und Ochsen und so weiter mit einem Doppelboden versehen. Die beiden Böden stehen so weit voneinander ab, dass derjenige, welcher das Spiel leitet, von rückwärts die Arme in diesen Raum stecken kann und die Figuren, in dem er sie durch eine hierzu bestimmte Öffnung des oberen Bodens emporhält, in Bewegung setzt. Dazu singt oder spricht er die den einzelnen Figuren in den Mund gelegten Worte. Der Text ist witzig gehalten und entbehrt nicht der derben Sphäre; insbesondere der Teufel und der Jude müssen herhelfen. Als Jude ist übrigens auch der Weihnachtssänger verkleidet; er ist zugleich Spaßmacher und Prügelknabe. Zwischen ihm und einem der anderen Weihnachtssänger entspinnt sich stets ein lebhafter Dialog. Auch kommt ein Weihnachtsfest, vor welchem die als Könige, Ritter usw. verummten Weihnachtssänger lebhaft Unterredung führen und sich mit den Waffen bedrohen«.

235 Vgl. vor allem O. Spies, *Türkisches Puppentheater. Versuch einer Geschichte des Puppentheaters im Morgenlande*, Emsdetten 1959 (Die Schaubühne, 50) und I. Başigöz, »Earlier references to kukla and Karagöz«, *Turcica* 3 (1971) S. 9–21.

236 Vgl. G. Vrabie, »Teatrul popular românesc«, *Studii și cercetări de istorie literară și folclor* 6 (1957) Nr. 3–4, S. 485–562; V. Adăscăliței, *Teatrul folcloric*, Iași 1969.

237 F. Kanitz, *Donau-Bulgarien und der Balkan*, Bd. 2. Leipzig 1880, S. 68 ff. Die beiden Puppen tanzen an einem Faden hängend, der um die Brust des Spielers geschnürt und am anderen Ende fix befestigt ist.

238 *Ο Μέγας Αλέξανδρος και ο καταραμένος όφις* (mit diesem reinsprachigen Titel in S. & E. Spatharis, *Ο Καραγκιόζης των Σπαθάρηδων*. Athen 1979). Der übliche volkssprachige Titel ist *Ο Μεγαλέξαντρος και το καταραμένο φίδι* (z. B. Pan. Michopoulos, *Πέντε κωμωδίες και δύο ηρωικά*. Athen 1972).

239 *Το σπήλαιον του θηρίου* (St. Kyriadikis, »Διγενής και Κάβουρας«, *Laographia* 6, 1918, S. 368–424, bes. S. 385 f.).

che Schlange in der Höhle mit Spinnweben«²⁴⁰, »Der Tod der Schlange durch Alexander den Großen von Makedonien«²⁴¹, »Das Ungeheuer von Amerika«²⁴², »Die Riesenboa von Afrika«²⁴³, »Karagiozis, die sieben Ungeheuer und Alexander der Große«²⁴⁴, »Antiochos und der Löwe«²⁴⁵ usw.²⁴⁶; auch die in Chalkida 1879 nachgewiesene »Schöne Sirene«²⁴⁷ gehört zu diesem thematischen Zyklus, der drei neue Figuren auf die Bühne bringt: Alexander den Großen, Antiochos von Makedonien und die Sirene (Σειρήνη). Die beiden ersten Heldenfiguren sind identisch und haben genau die gleiche Funktion im Stück; sie stammen, wie Georgios Veloudis nachweisen konnte, aus dem griechischen Volksbuch um Alexander d. Gr., der »Phyllada«²⁴⁸. Die Wesirstochter Sirene kann freilich nicht aus derselben Quelle stammen, denn in der »Phyllada« heißt die Frau des Sagenhelden Roxandra²⁴⁹; Spyros Melas war der Ansicht, der sich viele Forscher in der Folge angeschlossen haben²⁵⁰, daß die Geliebte des Helden aus der osmanischen Vorstellung »Ferhad und Shirin« stammt²⁵¹. Diese Ansicht wird durch die Tatsache erhärtet, daß auch in dieser Vorstellung die vielgliedrige Schlange auftaucht²⁵² und Ferhad, seiner Geliebten zuliebe, Wasser aus dem Felsen schlägt (ein Motiv, das mit dem Drachen, der das Wasser absperrt, in der griechischen Überlieferung

240 *Ο φοβερός όφις του αραχνιασμένου σπηλαιου* oder *Το αραχνιασμένο σπήλαιο* (Vorstellung von Giannis Roulias, vgl. Hatzipantazis, *op. cit.*, S. 73).

241 *Ο θάνατος του όφους υπό τον Μεγάλο Αλέξαντρο της Μακεδονίας* (Vorstellung von Kontos um 1900).

242 *Το θηρίον της Αμερίκα* (Vorstellung von Roulias und anderen).

243 *Ο μέγας βόας της Αφρικης* (Vorstellung von Markos Xanthos, vgl. das Druckheftchen M. Xanthos, *Ελληνικόν Θέατρον του Καραγκιόζη*. Athen o. J., bei Puchner, *Das neugriechische Schattentheater*, *op. cit.*, S. 232).

244 Von Giannis Moustakas (der Text jetzt im Band: G. K., *Ο Καραγκιόζης. Δώδεκα κομωδιες και το χρονικό του θεάτρον των σκιών*. Athen 1973; englische Übersetzung bei K. und L. Myrsiades in *The Charioteer* 19, 1977, S. 20-49).

245 Zusammenfassung bei L. Roussel, *Karagheuz ou Le Théâtre d'ombres à Athènes*, 2 Bde., Athen 1921, Bd. 2.

246 Weitere Titel: *Τα επτά θηρία και ο Καραγκιόζης* (von Markos Xanthos, Text bei Ioannou, *op. cit.*, Bd. 2, S. 89-125); *Το φίδι* von Abraham, Spyros Karabalis und Giorgos Charidimos (Videoaufnahmen in der Rinvolucrì Collection der Universität Harvard, vgl. Myrsiades, *Καραγκιόζης*, *op. cit.*, S. 28, 30 und 31); *Ο Μεγαλέξαντρος με τη βόα της Δεξαμενης* (Cedric Whitman Collection der Harvard University, vgl. Myrsiades, *op. cit.*, S. 33); *Ο Καραγκιόζης, ο Μεγαλέξαντρος και το καταραμένο φίδι* von Eug. Spatharis (*Εικονογραφημένος Καραγκιόζης*. Athen o. J., illustriertes Heft und auch Schallplatte).

247 Der Name der »Sirene« erscheint fast nur in Zusammenhang mit Alexander d. Gr. Die Wahrscheinlichkeit einer Übertragung der Neuerung nach Ostgriechenland ist gut möglich, wenn man bedenkt, daß auch ganze Volkstheatervorstellungen mit lebenden Schauspielern von Epirus bis in die thessalische Ebene stattgefunden haben, und zwar vor 1881 (Polymerou-Kamilaki, »Θεατρική παράσταση«, *op. cit.*, S. 193).

248 G. Veloudis, *Διήγησις Αλεξάνδρου του Μακεδόνα*. Athen 1977, S. π' ff. (deutsche Ausgabe München 1968).

249 K. Biris, »Ελληνικός ο Καραγκιόζης«, *Θέατρο* 10 (1963) S. 15.

250 Sp. Melas, »Ακρόπολις«, 4. 11. 1952.

251 H. W. Duda, *Ferhad und Shirin. Die literarische Geschichte eines persischen Sagenstoffes*, Prag 1933.

252 Die Herstellungsart der griechischen Schattentheaterschlange mit den vielen Ösen hat auf jeden Fall ein türkisches Vorbild. Die Figuren, die Aik. Mystakidou beim Kongreß »Δεκαπενθήμερο αφιέρωμα στο λαϊκό θέατρο σκιών«, 25. 11.-5. 12. 1984 in Ioannina zeigte, lassen keinen Zweifel darüber aufkommen.

des Hl. Georg verglichen werden kann)²⁵³. Die betörende Wesirstochter ist freilich auch mit den Sirenen in Zusammenhang zu bringen²⁵⁴, oder auch mit der »Sirene«, wie ein schönes Mädchen im Alltagssprachigen Wortgebrauch bezeichnet werden kann. Die Wesirstochter steht auch im Zentrum der Handlung von jenen Varianten der Vorstellung, wo Alexander d. Gr. keine Ungeheuer tötet, sondern Rätsel zu lösen hat, um die Angebetete zu gewinnen²⁵⁵; diese laufen unter den Titeln: »Karagiozis und die drei Rätsel«²⁵⁶, »Die Rätsel«²⁵⁷, »Karagiozis und die Rätsel der Wesirstochter«²⁵⁸ usw., wo die Freier *in spe* antreten, um die von der Wesirstochter aufgegebenen Rätsel zu lösen, was ausschließlich dem Sagenhelden gelingt²⁵⁹. Dieses Rätselmotiv zusammen mit der Geliebten von Alexander d. Gr. taucht auch in einer Erzählung des 17. Jh.s auf, von der allerdings fraglich bleibt, ob sie in irgendeinem Zusammenhang mit der Schattentheatervorstellung stehen kann²⁶⁰.

Die Forschung hat sich stärker auf das Motiv des Drachenkampfes konzentriert, der gewöhnlich jenem thematischen Zyklus zugeschrieben wird, den die Überlieferungen um den Hl. Georg bringen, wo das Ungeheuer ebenfalls das Wasser zurückhält²⁶¹. Es bleibt anzumerken, daß dieses Motiv einen hochmittelalterlichen Zusatz darstellt²⁶², der in der anfäng-

253 Ioannou, *op. cit.*, Bd. 2, S. 12.

254 Veloudis verweist auf die Volkssagen über die Sirenen (gemeint sind offenbar die Neraiden).

255 Der Tradition nach soll Mimaros der Erfinder dieser Vorstellungen gewesen sein (Vgl. G. Caimi, *Karaghiozi ou La comédie grecque dans l'âme de théâtre d'ombres*, Athènes 1935, S. 118; S. Spatharis, *Απομνημονεύματα*. Athen 1960, S. 214).

256 *Ο Καραγκιόζης και τα τρία αινίγματα* (G. K., *Ο Καραγκιόζης Δώδεκα κωμωδίες*, *op. cit.*, S. 330 ff.).

257 *Τα αινίγματα* von Vasilaros (Videoband in der Rinvolucrì Collection, vgl. Myrsiades, »Καραγκιόζης«, *op. cit.*, S. 29).

258 *Ο Καραγκιόζης και τα αινίγματα της βυζυροπούλας* von Eug. Spatharis (auf Schallplatte, vgl. Myrsiades, *op. cit.*, S. 36).

259 Zu Recht verweist Siphakis an dieser Stelle auf den Märchentypus AaTh 851a, wenn auch das Sphinx-Motiv in Frage kommen kann, da auch »Ödipus« auf dem Schattentheater gespielt wird (von Sp. Kouzaros und Pan. Michopoulos, vgl. Puchner, *Das neugriechische Schattentheater*, *op. cit.*, S. 232); das griechische Ödipusmärchen (AaTh 931) kennt das Rätselmotiv im allgemeinen nicht und scheint keine direkte Beziehung dazu zu haben (W. Puchner, »Europäische Ödipusüberlieferung und griechisches Schicksalsmärchen«, *Balkan Studies* 26 (1985) S. 321–349).

260 *Σεμίραμις, βασίλισσα της Συρίας* (V. N. Benešević, *Opisanje greckih rukopisni monastirja Svjatoj Ekateriny na Sinaju*, Vol. 3. St. Petersburg 1917, S. 332, Nr. 2122). Veloudis zitiert eine Handschrift der Meteora-Klöster (*op. cit.*, S. πς').

261 Dies wird in Neo Souli bei Serres in Nordgriechenland auch brauchtümlisch dargestellt (G. Aikaterinidis, »Ο λαϊκός εορτασμός του Αγίου Γεωργίου εις Νέον Σούλι Σερρών«, *Σερραϊκά Χρονικά* 5, 1969, S. 129 ff.). Zum Hl. Georg in der balkanischen Volksüberlieferung Vgl. T. Koleva, »Typologie de la fête de Saint-George chez les Slaves du Sud«, *Études balkaniques* 1977/1, S. 116–121; G. Spyridakis, »Saint-George dans la vie populaire«, *L'Hellénisme Contemporain* 6 (1952) S. 126–145; G. Schubert, »Der Hl. Georg und der Georgstag auf dem Balkan«, *Zeitschrift für Balkanologie* 21/1 (1985) S. 80–105.

262 J. B. Aufhauser, *Das Drachenwunder des Heiligen Georg in der griechischen und lateinischen Überlieferung*, Leipzig 1911.

lichen synaxarischen Überlieferung fehlt²⁶³. In den griechischen Varianten des Märchens vom drachentötenden Helden²⁶⁴ ist der Märchenheld meist ein namenloser Königssohn²⁶⁵, oft auch von unbedeutender Herkunft²⁶⁶, seltener der Hl. Georg und nur in Kontamination der Erzählung mit dem griechischen Volkslied um den Hagios Georgios²⁶⁷. Die Motivübertragung – der Drachenkampf zählt zu den archetypischen Motiven fast aller Mythologien und verfügt über mehrschichtige Symbolik²⁶⁸ – kann auch dem Heldenzyklus um Digenis Akritas entnommen worden sein²⁶⁹ oder, wie Zachos Papazachariou meint, aus der osmanischen religiösen Überlieferung stammen²⁷⁰. Das Motiv der zusätzlichen Verwicklung der Endhandlung, daß sich zuerst Karagiozis als Drachentöter ausgibt und die schöne Wesirtochter begehrt, eine komische Einlage, die aufgrund der Großmut des Helden für ihn relativ glimpflich ausgeht, scheint auf den Einfluß des Märchens zu deuten²⁷¹. Daß der Drache (δράκοντας, nicht δράκος, das menschenfressende Ungeheuer in Menschengestalt der griechischen und balkanischen Märchen)²⁷² als Schlange aufgefaßt wird, braucht nicht zu verwundern: im Märchen wird übrigens meist vage von einem »Ungeheuer« (θηρίο) gesprochen (wie auch in den älteren Vorstellungen des griechischen Schattentheaters)²⁷³, in

263 K. Krumbacher, *Der heilige Georg in der griechischen Überlieferung*. Aus dem Nachlasse herausgegeben von A. Eberhart, München 1911 (Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Cl., XXV, 3).

264 M. A. Alexiadis, *Οι ελληνικές παραλλαγές για τον δρακοντοκτόνο ήρωα (Aarne-Thompson 300, 301 Α και 301 Β). Παραμυθολογική μελέτη*, Ioannina 1982.

265 *Ibid.*, S. 42 ff.

266 Dies sogar am häufigsten. Durch die Heldentat wird der unbedeutende Held zum bedeutenden.

267 Unverzichtbar immer noch die Monographie von Nik. Politis, »Τα δημόδια άσματα περί της δρακοντοκτονίας του Αγίου Γεωργίου«, *Laographia* 4 (1912/13) S. 185–235, bes. S. 201 ff. Zur Beziehung von Lied und Märchen Vgl. W. Haubrichs, *Georgslied und Georgslegende im frühen Mittelalter. Text und Rekonstruktion*, Königstein/Ts. 1980.

268 Vgl. dazu E. Neumann, *Ursprungsgeschichte des Bewußtseins*, München o. J.

269 Kyriakidis, »Διγενής«, *op. cit.*, Veloudis, *op. cit.*, S. πθ' ff.

270 E. Zakhos-Papazachariou, »Les origines et survivances ottomanes au sein du théâtre d'ombres grec«, *Turcica V* (1975) S. 32–39, bes. S. 36.

271 Vgl. das Motiv des Vagabunden im Märchen vom drachentötenden Helden, der sich für den Drachenüberwinder ausgibt (Alexiadis, *op. cit.*, S. 53 ff.). Der Antiheld ist gewöhnlich ein Mohr (»αράπης«) oder ein Zigeuner. Mit diesem Motiv verbindet sich auch ein anderes, archaisches Motiv, das Herausschneiden der Zunge oder der Zungen des Ungeheuers als Beweis der Heldentat (L. Schmidt, »Sichelheld und Drachenzunge«, *Fabula* 1, 1958, S. 19–25; W. Hiense, *Das Ausschneiden der Drachenzunge und der Roman von Tristan*, Diss. Hannover 1969).

272 Die Verwechslung bei Siphakis, *op. cit.*, S. 53 und *pass.* Zum Draken Vgl. I. Diller, »Vom Draken, einer dämonischen Figur im griechischen Volksmärchen«, *Vom Menschenbild im Märchen*, Kassel 1982, S. 117–120, 154 ff.; F. Karlinger, *Rumänische Märchen außerhalb Rumäniens*, Kassel 1982, S. 13 (»dracul«); M. G. Meraklis, »Drache und Drake. Zur Herkunft einer neugriechischen Märchengestalt«, *Märchenspiegel* 5/2 (1994) S. 5 ff. Im Märchen von der »Blondhaarigen« (Ξανθομαλλούσα, ΛαΏ 310) erscheint häufig der Drake, seine Frau (drakaina) und seine Kinder (drakopoula); sie bilden eine Draken-Familien, keine Drachenfamilie.

273 Alexiadis, *op. cit.*, S. 44 ff.

der Häufigkeit folgt der »Drache/Drake²⁷⁴, seltener geht es explizit um eine »Schlange«²⁷⁵; Dämon und Satan werden (nach dem Vorbild des biblischen »ὄφις« im Paradiesgarten)²⁷⁶ in der byzantinischen Ikonographie häufig als geflügelter Drache dargestellt²⁷⁷ (vor allem auf der Ikone des Hl. Georg)²⁷⁸; in den neugriechischen Überlieferungen wird die Morphologie der beiden Dämonenformen und die Wortsemantik des ähnlichen δράκοντα/δράκος oft durcheinandergebracht²⁷⁹. Die vielgliedrige und mit mehreren Ösen versehene, überaus bewegliche Schlangengestalt der griechischen Vorstellungen ist jedenfalls der der osmanischen Vorstellung sehr ähnlich²⁸⁰.

Die sagenumwobene Gestalt von Alexander d. Gr. ist in der schriftlichen²⁸¹ wie der mündlichen Überlieferung²⁸² aller Balkanvölker²⁸³ gegenwärtig. Die griechische orale Tadi-

274 Die Verwechslung findet auch in den Märchen selbst statt (Alexiadis, *op. cit.*, S. 45 Anm. 2, Meraklis, *op. cit.*).

275 In nur sechs Fällen von 47 Varianten.

276 Vgl. Th. M. Provatakis, *Ο διάβολος εις την βυζαντινήν τέχνην*. Thessaloniki 1980, S. 131–167.

277 *Ibid.*, S. 167–235.

278 *Ibid.*, Abb. 181–189. Vgl. auch Th. Raff, »Der heilige Georg als Knabenretter«, *Münchener Zeitschrift für Balkankunde* 3 (1980) S. 183–196 (mit Abb.) und L. Kretzenbacher, *Griechische Reiterheilige als Gefangenenretter*, Wien 1983 (Österr. Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Kl., Sitzber. 421).

279 Materialien bei Nik. Politis, *Παραδόσεις*. Athen 1904, Bd. 1, S. 208–217, 219–228.

280 Vgl. wie oben.

281 Ch. M. Berk, *Der serbische Alexanderroman*, München 1971; I. Köhler, *Der neubulgarische Alexanderroman. Untersuchungen zur Textgeschichte und Verbreitung*, Amsterdam 1973 (Bibliotheca Slavonica 9); O. Cicanci, »Litteratura în limba greacă în Moldova și țara românească în veacul al XVII lea«, *Studii, Revista de Istorie* 23/1 (1970) S. 17–42; M. Marinescu-Himon, »La légende d'Alexandre le Grand dans la Littérature roumaine«, *Αρχαία Μακεδονία. Α' Διεθνές Συμπόσιον*, Thessaloniki 1970, S. 407–416. Zu den verschiedenen Fassungen des neugriechischen Alexandergedichts und Alexanderromans existiert eine umfangreiche Literatur. Vgl. in Auswahl: Veloudis, *op. cit.*; U. Moennig, *Zur Überlieferungsgeschichte des mittel- und neugriechischen Alexanderromans*, Köln 1987 (Neograeca Medii Aevi 2); D. Holton, *Διήγησις του Αλεξάνδρου – The Tale of Alexander. The rhymed version*. Critical Edition with an Introduction and Commentary, Thessaloniki 1974; V. Konstantinopoulos / A. Lolos, *Ps.-Kallisthenes: Zwei mittelgriechische Prosa-Fassungen des Alexanderromans*. Teil I und II, Königstein 1983 (Beiträge zur klassischen Philologie 141 und 150); R. Merkelbach, *Die Quellen des griechischen Alexanderromans*, München 1977 (Zetemata 9); K. Mitsakis, *Der byzantinische Alexanderroman nach dem Codex Vindob. Theol. gr. 244*, München 1967 (Miscellanea Byzantina Monacensia 7); J. Trumpf, »Zur Überlieferung des mittelgriechischen Prosa-Alexander und der Φυλλάδα του Μεγαλέξαντρου«, *Byzantinische Zeitschrift* 60 (1967) S. 3–40; U. Moennig, *Die späthbyzantinische Rezension *ζ des Alexanderromans*, Köln 1992 (Neograeca Medii Aevi 6); ders., »Digenes = Alexander? The relationship between *Digenes Akrites* and the Byzantine *Alexander Romance* in their different versions«, in: R. Beaton / D. Ricks (eds.), *Digenes Akrites. New Approaches to Byzantine Heroic Poetry*, Aldershot 1993, S. 103–115 usw.

282 F. Kämpers, *Alexander der Grosse und die Idee des Weltimperiums in Prophetie und Sage*, Freiburg / Br. 1901; G. Spyridakis, »Die Volksüberlieferung über Alexander den Großen in Nord-Griechenland (Makedonien und Thrakien)«, *Zeitschrift für Balkanologie* 9 (1973) S. 187–193.

283 K. Dietrich, »Alexander der Große im Volksglauben der Griechen, Slaven und Orientalen«, Beilage zur »Allgemeinen Zeitung« Nr. 184 (München 1904) S. 289–292; dasselbe gilt für Kleinasien (R. M. Dawkins, »Alexander and the Water of Life«, *Medium Aevum* 6, 1937, S. 186 ff.) und den zentralasiatischen Raum (J. A. Boyle / K. Kalliataki, »Ο μύθος του Αλεξάνδρου στην κεντρική Ασία«, *Laographia* 30, 1975, S. 357–368).

tion weiß von der Drachentötung durch den Sagenhelden nicht viel zu berichten²⁸⁴. Doch nach Maßgabe der konventionellen Heldentaten der typologisierten Heroenvita²⁸⁵ dürfte es keine besondere Schwierigkeit dargestellt haben, in den Katalog der Heldentaten des Makedonierkönigs, deren Nacherzählung zu den meist aufgelegten und vielgelesenen griechischen Volksbuchdrucken der griechischen Verlage und Druckhäuser in Venedig gehörte²⁸⁶, die über die gesamte Balkanhalbinsel hinweg zirkulierten²⁸⁷, auch den archetypischen Drachenkampf aufzunehmen. Das Märchen vom drachentötenden Helden ist besonders auf der Peloponnes, in Kontinentalgriechenland, Thessalien, Makedonien und Epirus verbreitet²⁸⁸. In diesem weiteren geographischen Bereich in den Jahrzehnten nach 1821 (und vor 1879, wo das Thema in Euböa bereits auf dem Schattentheater zu sehen ist) ist die schöpferische Übernahme und Anverwandlung des Themas aus der schriftlichen («Phyllada») und mündlichen (Märchen), aber möglicherweise auch der ikonographischen Tradition (Ikone des Hl. Georgs) in das Schattenspiel anzusetzen²⁸⁹. Dieselben thematischen Stimuli waren mehr oder weniger auf der gesamten Balkanhalbinsel vorhanden; doch nirgendwo fand ein ähnlicher Schritt organischer Integration traditioneller Motive in ein neues Ausdrucksmedium (osmanisches Schattentheater) statt, oder umgekehrt: nirgendwo ist eine ähnlich unproblematische Eingliederung eines fremden Ausdrucksmediums in die bestehende Volkskultur zu beobachten wie im Falle der epirotischen Tradition. Die Kulturschichtenlage ist beim Volksbuch um «Megalexantros» und Karagiozis ähnlich und hat die Übernahme wahrscheinlich auch erleichtert: es geht um eine breite Zwischenschicht zwischen mündlicher und schriftlicher Überlieferung²⁹⁰.

284 H. Gleixner, *Das Alexanderbild der Byzantiner*, München 1961, S. 107–118; B. Schmidt, *Griechische Märchen, Sagen und Volkslieder*, Leipzig 1877, S. 145–148; G. K. Spyridakis, «Zwei neugriechische Volkssagen über Alexander den Großen», *Zbornik za Narodni život i običaje Južnih Slavena* 40 (1962) S. 447 ff. Weitere ausführliche Detailliteratur bei Puchner, *Oi balkanikēs diaστάσεις*, *op. cit.*, S. 98 f. Anm. 313.

285 Veloudis, *op. cit.*, S. 70 ff. (der Einleitung), zur Kritik Moennig, «Digenes = Alexander?», *op. cit.* Allgemein: L. Raglan (F. R. Somerset), *The Hero. A Study in Tradition, Myth and Drama*, London 1949.

286 Dazu G. Veloudis, *Der neugriechische Alexander*, München 1968, S. 13–19, 53–56.

287 Immer noch paradigmatisch die Studie von G. Veloudis, *Das griechische Druck- und Verlagsbuch «Glikis» in Venedig (1670–1854). Das griechische Buch zur Zeit der Türkenherrschaft*, Wiesbaden 1974.

288 AaTh 300: Peloponnes 37 Varianten, Kontinentalgriechenland 16, Thessalien 15, Makedonien 14, Epirus 13 (Alexiadis, *op. cit.*, S. 41).

289 Auf die Ikone des Hl. Georg besteht die mündliche Tradition der Schattenspieler. Agiomavritis z. B. hat das rationalistische Argument vorgebracht, daß es unmöglich gewesen sei, den Hl. Georg auf dem Schattentheater abzubilden, daher habe man das Drachenkampfmotiv Alexander d. Gr. zugeschrieben. Diese Argumentation deutet darauf hin, daß sich das Schattentheater bereits von jener Kulturschicht entfernt hatte, in der diese Übertragung stattgefunden hat (Volkskultur der Türkenzeit). Bezüglich der Beeinflussung der Schattenspieler durch die byzantinische ikonographische Tradition stehen umfassende Untersuchungen noch aus. Die Schlange jedenfalls folgt nicht der Drachendarstellung auf den Ikonen des Heiligen.

290 Vgl. dazu jetzt auch die Studie von G. Kiourtsakis, *Προφορική παράδοση και ομαδική δημιουργία. Το παράδειγμα του Καραγκιόζη*. Athen 1984, der das Phänomen mit der Methode der *oral poetry*-Forschung zu untersuchen unternimmt. Strukturalistische Kriterien wendet Siphakis (*op. cit.*) an, der sich die Funktionen

Unter den »mythologischen« Schattentheatervorstellungen²⁹¹ finden sich noch andere Beispiele solcher Assimilationen, die allerdings auf spätere Entwicklungsphasen des griechischen Schattenspiels verweisen: »Belisarios« mit noch unbekanntem Übertragungsweg²⁹², »Golpo« und »Genoveva« aus dem dramatischen Idyll²⁹³, »Ödipus«, »Theseus« und »Herakles« aus der Schrifttradition (Übersetzungen, Schullektüre, triviale Lesestoffe)²⁹⁴, auch der »Raub der schönen Helena«²⁹⁵, aber auch Themen aus den sittenschildernden Heimatstücken (»komidyllion«)²⁹⁶, aus dem Revuetheater (»epitheorisi«)²⁹⁷, der Dorfnovelle und dem Heimatroman²⁹⁸, der Pantomime²⁹⁹, aus den Zeitungsmeldungen³⁰⁰ und dem Puppenspiel des »Fasoulis«³⁰¹. Diese Assimilationsvorgänge finden jedoch in den großen bürgerlichen Zentren der Peloponnes und in Athen statt, ab dem letzten Jahrzehnt des 19. Jh.s, wo bekannte Spieler wie Mimaros, Roulias, Mollas und andere, die der Schrift kundig waren und an einer weiterreichenden Kulturtätigkeit, nicht nur der Unterschichten, teilnahmen³⁰². Die Aufnahme des Themenzyklus um Alexander den Großen in das griechische Schattentheater verweist auf eine anderen Kulturschicht und eine andere Epoche: auf die nichturbane griechische Volkskultur der Türkenzeit. In diesem Sinne bilden die Assimilationsversuche der epirotischen Tradition die ersten Schritte einer schöpferischen Eingliederung des anatolischen Schauspiels in die griechische Volkskulturtradition, die erste erfolgreiche Intergrati-

der Proppschen Märchenanalyse ausleht und die Begriffe der französischen Narrativistik auf die Karagiozis-Stücke anwendet (zur berechtigten Kritik L. S. Myrsiades, »Oral Traditional Form in Karagiozis Performances«, *Ελληνικά* 36, 1985, S. 116–152). Zu solchen Versuchen auch L. Danforth, »Tradition and Change in Greek Shadow Theaters«, in: St. Damianakos (ed.), *Théâtres d'ombres, op. cit.*, S. 159–184 und G. Petris, *Ο Καραγκιόζης, Δοκίμιο Κοινωνιολογικό*, Athen 1986.

291 Puchner, *Das neugriechische Schattentheater, op. cit.*, S. 231 ff.

292 Vgl. G. Andreadis, »Από τον Βελισάριο στον Οιδίποδα: αρχαία, μέσα και νεώτερα μοτίβα στο έργο Βελισάριος του λαϊκού μας θεάτρου σκιών«, *Τα παιδιά της Αντιγόνης. Μνήμη και ιδεολογία στη νεώτερη Ελλάδα*, Athen 1989, S. 301–309.

293 »Genoveva« gehört zu den beliebten Themen der Trivialliteratur aller Balkanvölker (Puchner, *op. cit.*, Nr. 251, 252).

294 Puchner, *op. cit.*, Nr. 253–255.

295 Vorstellung von Mollas, Textheft im Theatermuseum und in der Gennadios Bibliothek in Athen.

296 Z.B. der Dialekttyp aus Zante und aus dem gebirgigen Rumelien stammt aus dem »komidyllion« (Th. Hatzipantazis, *Το Κομειδύλλιο*, Athen 1981, Bd. 1, S. 107 ff.).

297 Th. Hatzipantazis / L. Maraka, *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, Athen 1977, S. 57–59.

298 Puchner, *Das neugriechische Schattentheater, op. cit.*, S. 76 ff.

299 Dazu einige Angaben bei Hatzipantazis, *Η εισβολή, op. cit.*, S. 78 ff. Der Umfang dieser Einflußzone ist noch nicht systematisch erforscht. Vgl. auch Puchner, »Μεθοδολογικοί προβληματισμοί«, *op. cit.*, S. 252 ff.

300 Vgl. die Erfolgsvorstellung von Sotiris Spatharis »Το Δράμα του Αθανασόπουλου«, das sich auf eine tatsächliches Verbrechen stützt, das 1931 in den Zeitungen *Furore* machte (Spatharis, *Απομνημονεύματα, op. cit.*, S. 110 ff.).

301 Puchner, *Fasoulis, op. cit.*

302 Der wahrscheinliche Einfluß des Theaterlebens von Patras auf die Thematik des reformierten Karagiozis von Mimaros ist noch nicht systematisch untersucht.

onsbemühung im Sinne einer tatsächlichen »Hellenisierung« der Gattung (welche nicht nur im Sprachkriterium bestehen kann). Wären damit nicht die Reformen des Schattentheaters im letzten Jahrzehnt des 19. Jh.s eingeleitet worden, das osmanische Schattentheater wäre im hellenophonen Raum ebenso wie in allen anderen Provinzen des ehemaligen Osmanischen Reiches als dysfunktionales Relikt, das keine adäquate soziale und historische Realität mehr widerspiegelt, dem sukzessiven Rückgang und dem letztlichen Verschwinden ausgeliefert gewesen.

Im Wissen um die geographische Verbreitung und den historischen Tiefgang des osmanischen Schattentheaters in Südosteuropa und die typologische Ausdifferenzierung von verschiedenen Assimilationsebenen läßt sich abschließend mit einer gewissen Verbindlichkeit festhalten, daß die ersten Versuche einer organischen Assimilation des Kagaröz-Spiels auf dem Balkan im phanariotischen und postphanariotischen Rumänien und im türkenzeitlichen Epirus während des 19. Jh.s stattfanden. Die Wege der Hellenisierung der Gattung als Voraussetzung seiner Blüte in Griechenland von 1900–1930 führen nicht direkt nach Istanbul, sondern zuerst in den weiteren Balkanraum. Die Nabelschnur nach Konstantinopel besteht nur für den unangepaßten osmanischen Spieltyp mit dem mehr oder weniger deutlich phallischen Karagöz, der in der Hauptstadt Athen noch bis 1892 gespielt wurde, nicht für den Spieltyp der epirotischen Tradition, der auf das türkenzeitliche Ioannina als Verwaltungszentrum und geistiger Metropole weiterer Balkanregionen zurückgeht. Mimaros und die Spieler seiner Gruppe in Patras haben diese Neuerungen aufgenommen und die »Hellenisierung« der Gattung, auf einer anderen Kulturebene (städtische Volkskultur) und mit anderen thematischen Quellenräumen (Trivilliteratur, Pantomime, Puppentheater, Populärtheater) weitergeführt; der tatsächliche Übergang vom osmanischen zum griechischen Spieltyp stützt sich vorwiegend auf die neuen Dialektfiguren, die spezifisch regionale, sprachliche, historische und soziale Gegebenheiten widerspiegeln.

Die *repraesentatio figurata* der Präsentation der Jungfrau Maria im Tempel von Philippe de Mézières (Avignon 1372) und ihre angebliche zypriotische Herkunft

Diese Studie stellt eine Art Vorveröffentlichung zu einer etwas komplexeren Forschungsfrage dar, ohne die Lösungen zu den aufgeworfenen Fragen schon letztgültig zu beantworten. Der Text der symbolischen Figuralrepräsentation, der aus einer Prozession und einer Abfolge von »liturgischen Szenen«¹ vor der Messe der Darbringung Marias im Tempel am 21. November im Kirchenraum zum Vortrag kommt, ist von Karl Young, dem herausragenden Kenner und Erforscher des mittelalterlichen Sakraltheaters in seiner Bedeutung erkannt und von ihm auch zweimal ediert worden (1911 und 1933)², zusammen mit dem Begleitbrief von Mézières zur Verbreitung des Festes der Darbringung Marias im Tempel in der Westkirche (*Epistola de solemnitatis Presentationis Beate Marie in templo et nouitate ipsius ad partes occidentales*). In diesem Begleitschreiben ist auch festgehalten, daß die »Laudes Mariae« ein althergebrachtes liturgisches Dromenon der Gläubigen im Osten darstelle, und daß die Festliturgie noch heute im Königreich Zypern mit großer Frömmigkeit abgehalten werde (»Et adhuc in Regno Cypri deuotissime per fideles Orientis colitur de presenti et habet officium totum proprium et deuotissimum secundum usum Curie Romane etiam musice notatum«)³. Mézières war von 1361 bis 1368 Kanzler von Zypern und kannte ohne Zweifel die Festliturgie der *praesentatio beatae Mariae* (»Εισόδια της Θεοτόκου«) aus der orthodoxen Kirche⁴, wo das Fest im 14. Jh. bereits eine bedeutende Stellung in der Kirchenheortologie eingenommen hatte.

1 Zum Begriff der »liturgischen Szene« in der Geschichte des mittelalterlichen religiösen Theaters vgl. letztlich W. Puchner, *Studien zum Kulturkontext der liturgischen Szene*, 2 Bde., Wien 1991, Bd. 1, S. 12 ff.

2 K. Young, »Philippe de Mézières' Dramatic Office for the Presentation of the Virgin«, *Publications of the Modern Language Association of America* 26 (1911) S. 181–234, bes. S. 202–228, und ders., *The Drama of the Medieval Church*, 2 Bde., Oxford 1933, Bd. 2, S. 227–242 (der Begleitbrief von Mézières auf S. 473–478).

3 Die Zitate folgen dem Text der neuesten (kritischen) Ausgabe von William E. Coleman, *Philippe de Mézières' Campaign for the Feast of Mary's Presentation*. Edited from the Bibliotheque Nationale MSS. latin 17330 and 14454, Toronto 1981 (das Zitat S. 43 Letter 3/19–21).

4 Diese Auslegung wird auch von einem anderen Passus der *Epistola* gestützt, der sich im gleichen Paragraphen befindet: »Cantemus igitur carmen nouum Regine Celi, et antiquas laudes Marie Presentationis in Templo de partibus Orientalis nouiter coruscantes, vniuersis fratribus nostris Christianis in plaga occidentali, australi, et septentrionali degentibus pro antidoto et leticia spirituali annunciemus. Audiant ergo vniuersi Catholici Europe et Affrice, presertim deuoti intemerate Virginis, eius deuotissimam solennitatem, utique in ecclesia occidentali nouam ac rutilantem in cordibus zelatorum Virginis, quamuis antiquam in ecclesia orientali, et ad nouam deuotionem excitentur« (Coleman, *op. cit.*, S. 42, Letter 3/1–9; die Hervorhebungen sind von mir).

Prima vista stellen sich zwei Fragenkomplexe: 1. war das Fest und die Meßliturgie der Darbringung Marias im Tempel bei den Katholiken von Zypern bekannt, wie ein Forscher behauptet⁵, und 2. woher hat Mézières die Idee der *repraesentatio figurata*, die es im orthodoxen Meßtypikon nicht gibt, und, wenn er sie nicht auf Zypern kennengelernt hat, – das Gegenteil wäre zuerst zu beweisen –, aus welchem Grund hat er sie verfaßt?⁶ Und weiters: Ist die Existenz dieses Textes in Beziehung zu setzen mit der griechischen *diataxis* des Zypriotischen Passionszyklus einige Jahrzehnte vorher⁷, und müssen wir Zypern eine Sonderstellung einräumen in der Frage nach der Existenz religiösen Theaters im orthodoxen Osten?⁸ Diese Fragenkomplexe entziehen sich aber einfachen Lösungsvorschlägen und überschreiten bereits den vorgegebenen Rahmen dieser Untersuchung.

Fest steht bloß eines: daß es sich um einen handgreiflichen Beweis von bewußt eingeführten Neuerungen in der »Entwicklung« des mittelalterlichen religiösen Theaters aus der

- 5 G. La Piana, »The Byzantine Iconography of the Presentation of the Virgin Mary to the Temple and a Latin Religious Pageant«, *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Mathias Friend, Jr.* Ed. K. Weitzmann, Princeton U. P. 1955, S. 261–271, bes. S. 263 ff. Auch die nachfolgende Stelle in der Epistola gibt keine eindeutige Antwort auf die Frage: »Temporibus namque antiquis et, ut creditur, in primitiua ecclesia quando ciuitas sancta Iherusalem et Terra Sancta per Christianos detinebatur, ibique et in alijs partibus Orientis in quibus vigeat fides Catholica, sanctis patribus instituentibus et versimiliter miraculis declarantibus, festum Beatissime semper Virginis Marie, quando in tercio etatis sue anno in templo per seipsam quindecim gradibus templi miraculose ascensis in dicto templo a parentibus suis presentata, die xxj. mensis Nouembris deuotissime et solempniter celebrabatur« (Coleman, *op. cit.*, S. 42 f. Letter 3/9–18). Es handelt sich um eine Behauptung von Mézières, die sich schwerlich halten läßt, denn das Fest der »praesentatio« läßt sich vor dem 8. Jh. nicht nachweisen, und die »fides Catholica« hat vor dem Schisma noch eine allchristliche Bedeutung. Der Passus zeigt allerdings den Wunsch von Mézières, dem Fest Verwurzelung im Frühchristentum zuzuschreiben, um seine Existenz und Verbreitung zu rechtfertigen.
- 6 Die Autorschaft von Mézières, was die *repraesentatio* betrifft, ist nicht im strikten Sinne nachgewiesen, aber doch sehr wahrscheinlich. Siehe dazu im Folgenden. La Piana nimmt noch an, daß er sie aus Zypern mitgebracht habe (*op. cit.*, S. 268), Coleman aber sieht keine wesentlichen Hindernisse, den Text dem Kanzler von Zypern selbst zuzuschreiben, mit Ausnahme vielleicht der dialogischen Textteile: »The sophisticated, polished, »rhetorical« dialogue of the drama is certainly uncharacteristic of Philippe, whose prose style is often rough. All the other prose in the playscript, however, resembles Philippe's Latin. In fact, it is Philippe's characteristic repetitiveness that make the playscript of such value for our knowledge of the late medieval theatre« (Coleman, *op. cit.*, S. 12 f.).
- 7 Zum Zypriotischen Passionszyklus, möglicherweise aus der Feder von Konstantinos Euteles Anagnostes, aus theaterwissenschaftlicher Sicht W. Puchner, »Θεατρολογικές παρατηρήσεις στον μεσαιωνικό κύκλο των Παθών της Κύπρου«, *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*, Athen 1984, S. 91–107 (Anmerkungen S. 181–194, mit der gesamten einschlägigen Literatur).
- 8 Zur Frage nach dem byzantinischen »Theater« erschöpfend W. Puchner, »Το Βυζαντινό Θέατρο. Θεατρολογικές παρατηρήσεις στον ερευνητικό προβληματισμό της ύπαρξης θεάτρου στο Βυζάντιο«, *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*, Athen 1984, S. 13–92, 397–416 (Anmerkungen) und 477–494 (Bibliographie) (zuerst in *Επετηρίδα του Κέντρου Επιστημονικών Ερευνών XI*, Nicosia 1981–82, S. 169–274), und jetzt auch W. Puchner, »Zum »Theater« in Byzanz. Eine Zwischenbilanz«, G. Prinzing / D. Simon (eds.), *Fest und Alltag in Byzanz*, München 1990, S. 11–16 και 169–179 (Anmerkungen).

christlichen Liturgie handelt und aufgrund der detaillierten Kostümbeschreibungen und symbolischen Handlungsanweisungen um einen der interessantesten »theatralischen« Texte des gesamten lateinischen Mittelalters geht. Das hat Marius Sepet schon 1878 hervorgehoben: »Cet office est un document des plus précieux pour l'histoire de la mise en scène«⁹, und ein amerikanischer Forscher hat den Text mit »The Rise of Modern Acting« in Zusammenhang gebracht¹⁰.

In der Handschrift der Pariser Nationalbibliothek MSS latin 17330 (die von Mézières selbst stammt und um 1370 verfaßt ist; sie befand sich in der Klosterbibliothek der »Célestins« in Paris) und in einem zweiten Codex, MSS latin 14454 (ebenfalls aus dem Besitz des Verfassers mit Datum um 1380) befinden sich insgesamt sechs Texte, die mit der Einführung und Verbreitung des Festes der *praesentatio* in der lateinischen Westkirche in Zusammenhang stehen: 1. die Predigt (»Sermo de presentatione Marie in templo«), ausgehend von Matth. 24, 27 (»exit ab Oriente et paret usque in Occidentem«), 2. die Epistola, 3. das Bekehrungswunder zweier Juden durch den Marienkult, 4. das Offizium (»Officium Presentacionis Beate Marie Virginis in Templo quod Festum celebratur vicesima-prima die mensis Nouembris«), 5. die Messe (»Ad Missam«) und 6. die symbolische »Vorstellung mit Figuren« (wie oben). Im zweiten Codex ist noch ein Brief an den französischen König Karl V. beigefügt, in dem Mézières die Verbreitung und Durchführung des Festes empfiehlt¹¹, im ersten Kodex dann noch eine kurze Festbeschreibung (»Recommendatio solemnitatis Presentationis Beate Marie in templo«) über die Aufführung der *praesentatio figurata* der Darbringung Marias im Tempel in Avignon 1385¹².

Das empfehlende Begleitschreiben von Mézières ist schon im 17. Jh. veröffentlicht worden: 1. Martin Meurisse, *Lettres de Charles Cinquieme ... et de Philippe ... de Maisier ... pour faire recevoir et célébrer la fête de la Presentation de la Tres-sainte Vierge en eglise latine*. Metz 1638 (Young und Kishpaugh [dazu in der Folge] konnten die handschriftliche Vorlage nicht ausfindig machen, sie findet sich jedoch im BN Coll. Dupuy, MS 564 und im Codex MS 20614 der Königlichen Bibliothek von Brüssel nach fol. 189^v und hat dort den bezeichnenden Titel:

9 M. Sepet, *Les Prophètes du Christ*, Paris 1878, S. 45 Anm. 1 (schon vorher in *Bibliothèque de l'École des Chartres* XXXVIII, 1867, S. 1–27, 211–264, XXIX, 1868, S. 105–139, 261–293, XXXVIII, 1877, S. 397–443). Das Zitat auch bei K. Young 1911, *op. cit.*, S. 181.

10 Albert Weiner, *Philippe de Mézières' Description of the Dramatic Office for the Feast of the Presentation of the Virgin Mary in the Temple*. Translated, with an introduction on »The Rise of Modern Acting«, New Haven 1958 (die beschränkte Auflage »Privately printed by Andrew Kner« war mir leider nicht zugänglich und auch in der »Firestone Library« der Universität Princeton, New Jersey, nicht aufzufinden, wo 1986 ein Großteil der Quellen zu dieser Studie zusammengetragen wurde).

11 Ähnliche Briefe mit »Propaganda«-Funktion finden wir in Meurisse, *Lettres de Charles cinquieme*, 1638, S. 16–19 (vom 10. 2. 1375 an Nicolaus d'Arcis, Bischof von Auxerre), und in C. E. Du Boulay, *Historia universitatis Parisiensis* IV (Paris 1668), S. 446 (vom 10. 11. 1374 an die Lehrer und Schüler des Kollegs der Champagne in Paris).

12 Veröffentlicht von Daniel a Virgine Maria, *Praesentatae gloriosae virginis Mariae in templo ...* Antwerpen 1666, S. 77–79 und von Young 1911, S. 200 ff. und *Drama* 1933, Bd. 2, S. 478 ff.

Lettres de Charles cinquième ... et de Philippe, gentilhomme de Picardie, seigneur de Maisières en Sangsters, ... pour faire recevoir et célébrer la feste de la Présentation de la Très-Sainte Vierge en l'Eglise latine à l'imitation de l'Eglise grecque ... tirées de l'église de Metz et dédiées à M. l' ... évêque de Senlis ... (par M. Meurisse), Paris, J. Antoine 1638, 16 p.), 2. Wiederveröffentlichung von Daniel in Virgine Maria, O. Carm., *Praesentatae gloriosae virginis Mariae in templo in ecclesia orientali antiquissima festivitatis institutio. In Latine exinde recepta opera et zelo illustris viri D. Philippi de Mazzerijs regni Cypri cancellarij, a Mariano Ordine semper venerata, ac demum novissimo saeculo a Jesu Societate mirum exalta ...* Antwerpen 1666, S. 8–21 (und ders., *Seculum carmelitanum*, Antwerpen 1680, IV, S. 764 ff.), und 3. Ausschnitte in C. E. Du Boulay, *Historia universitatis Parisiensis ...* Vol. IV (Paris 1668), S. 441.

Eine Festmesse zur Darbringung Marias im Tempel, etwas unterschiedlich von der, die Mézières bringt, kommt um 1470 in Köln zum Druck¹³, unserem Text näher steht eine andere Ausgabe derselben aus dem Kreis um Karl V.: *Breviarium ad usum insignis ecclesiae Sacrum ... Juxta editionem maximam pro Claudio Cbevallon et Francisco Regnault, A.D. 1531*. Ed. Francis Proctor and Christopher Wordsworth, vol. II (Cambridge 1879), Sp. 329–349.

Die *praesentatio* ist in klassizistischer Orthographie schon im 17. Jh. herausgegeben worden von Daniel a Virgine Maria, *Praesentatae ...* 1660, S. 80–112, und in der Folge dann von Karl Young 1911 und 1933 (vgl. Anm. 2) mit einigen Abschreibfehlern, ist von Albert Weiner 1958 ins Englische übersetzt worden (Anm. 10), 1971 neuerdings herausgegeben und mit einer englischen Übersetzung versehen von Robert S. Haller (Philippe de Mézières, *Figurative representation of the Presentation of the Virgin Mary in the Temple*. Translated and edited by Robert S. Haller, Introduction by M. Catherine Rupp, O. S. M. Univ. of Nebraska Press, Lincoln 1971 – nach dem Text von Young, die Einleitung basiert auf der Dissertation von C. Rupp, *Medieval Dramatic Meaning and Philippe de Mézières*. Ph. D. diss., Univ. of Nebraska, 1967), und eine neue kritische Edition aller einschlägigen Texte (aus beiden erhaltenen Handschriften) stammt letzthin von William E. Coleman (*Philippe de Mézières' Campaign for the Feast of Mary's Presentation*. Edited by William E. Coleman. Toronto 1981, Centre for Medieval Studies by the Pontifical Institute for Mediaeval Studies, Toronto).

Die alte Ausgabe von Daniel blieb für die ersten Forscher verschollen, M. Anatole Lefouillon entdeckte im 19. Jh. das Werk erneut für die Forschung im Cod. BN latin 17330. Er notierte dazu 1865: »Dans le manuscrit 15, Célestins, mise en scène de l'office de la Présentation de la Vierge; des noms des 22 personnages, des vêtements et ornements, de l'arrangement du lieu, de la processions, de la représentation de Marie, de la Messe et du sermon« (»Notice sur la vie et les ouvrages de Philippe de Mézières«, *Ecole Imperiale des Chartres. Positions des Thèses soutenues par les élèves de la promotion 1864–65*, Paris 1865, S. 41). Aufgrund dieses Hinweises wird auch der französische Liturgieforscher M. Sepet auf den Text aufmerksam und erwähnt ihn kurz bei der Beschreibung des »Festum Asinorum« in

13 Paulus II., *Bulla de celebratione festi praesentationis beatae Mariae virginis*, ed. Arnold Ther, Köln 1470/71 (?), S. 15–19.

Rouen (*Les Prophètes du Christ*, Paris 1878, S. 45 Anm. 1). Auch Nicolae Jorga geht in seiner Dissertation über Mézières 1894 kurz darauf ein (vgl. Anm. 17). Aus dieser Handschrift kopiert Karl Young 1911 die *repraesentatio figurata* und das Begleitschreiben und veröffentlicht beide Texte, allerdings ohne Kommentar, in seinem epochemachenden Handbuch zum mittelalterlichen religiösen Drama 1933 (vgl. Anm. 2). Eine kurze Beschreibung des Textes gibt auch Mary Jerome Kishpaugh in ihrer Monographie über das Fest der Präsentation Marias im Tempel (*The Feast of the Presentation of the Virgin Mary in the Temple*, Washington D. C. 1941). Ein kurzer Hinweis ist auch im Übersichtswerk von Grace Frank zur mittelalterlichen französischen Theatergeschichte zu finden (*The Medieval French Drama*, Oxford 1954, S. 64), während sich George La Piana eingehend mit dem Text beschäftigt, den er als Erster und Einziger direkt mit dem griechischen »Passionszyklus von Zypern« in Zusammenhang bringt, allerdings auch mit dem Miniaturenzyklus des apokryphen Marienlebens in zwei Handschriften des 12. Jh.s von Jakobos Kokkinobaphos (vgl. Anm. 5). Es folgen dann Studien, die einen solchen Zusammenhang bestreiten bzw. modifizieren (Lafontaine-Dosogne, Stričević, Hutter)¹⁴, bzw. amerikanische Arbeiten, die eine Übersetzung und analytische Wertung des Textes aus theaterwissenschaftlicher und theologischer Sicht bringen (Weiner, Haller, Coleman, siehe oben)¹⁵. Als Beispiel einer bewußten Innovation im Gegensatz zur Idee des »natürlichen« Wachstumsprozesses einer »Entwicklung« in der Geschichte des religiösen Theaters im Mittelalter ist der Text auch behandelt in W. Puchner, *Studien zum Kulturkontext der liturgischen Szene*, 2 Bde., Wien 1991, Bd. 1, S. 9 ff.

Philippe de Mézières (1327?–1405) war eine der bekanntesten Persönlichkeiten im Europa des kritischen und krisenreichen 14. Jh.s, kritisch sowohl für den Osten¹⁶ als auch für den Westen¹⁷: Soldat, Diplomat, Dichter und Schriftsteller, Vorkämpfer der Kreuzzugs-idee

14 Jacqueline Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'Enfance de la Vierge dans l'empire byzantine et en occident*, 2 vols., Bruxelles 1963/64, Bd. 1, S. 28 ff., 136 ff., 196 ff., Bd. 2, S. 112–128 (westliche Kunst), G. Stričević, »Drama as an Intermediary between Scripture and Byzantine Painting«, *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes*, Akten des 21. Internat. Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964, Bd. I, Berlin 1967, S. 106–127, bes. S. 113 ff., 122 ff., Irmgard Hutter, *Die Homilien des Mönches Jakobos und ihre Illustrationen*, Vat. gr. 1162 – Par. gr. 1208, 2 Bde., Diss. Wien 1970, Bd. 2, S. 207 ff.

15 Haupttext und Anm. 10.

16 Zur Weltbildkrise von Byzanz im 14. Jh. siehe vor allem die wegweisende Arbeit von H.-G. Beck, *Theodoros Metochites. Die Krise des byzantinischen Weltbildes im 14. Jahrhundert*, München 1952.

17 Grundlegend für die Biographie von Mézières bleibt auch heute immer noch die Pariser Dissertation des bekannten rumänischen Historiographen Neculai Jorga: *Philippe de Mézières (1327–1405) et la croisade au XIV^e siècle*, Paris 1896 (Wiederabdruck London 1973). Über seine Tätigkeit für die Befreiung der Heiligen Stätten vgl. auch A. S. Atiya, *The Crusade in the Later Middle Ages*, London 1938, Kap. 7, ders., *The Crusade of Nicopolis*, London 1934, Appendix 2–3, Kenneth M. Setton, *The Papacy and the Levant (1204–1571)*, I: *The Thirteenth and Fourteenth centuries*, Philadelphia 1976, Kap. 11–12. Vgl. auch: R. Delachenal, *Histoire du Charles V*, Paris 1909 ff., A. Molimier, *Les Sources de l'Histoire du France*, T. IV, Paris 1904, S. 112–116. Zu seinen Aktivitäten als Kanzler von Zypern vgl. Henri Geblot Cypriot [G. F. Loredano], *Histoire des rois du Chypre de la maison de Lusignan*, Tom. 1–2, Paris 1732, Bd. 1, S. 383 ff. N. Jorga, *France de Chypre*, Paris 1931, Sir George Hill, *A History*

und der Vereinigung der beiden Kirchen, im Dienste der berühmtesten Persönlichkeiten seines Jahrhunderts: König Peters I. von Zypern, Papst Gregor XI., der französischen Könige Karl V. und VI., des englischen Königs Richard II. und anderen¹⁸. Seine Laufbahn brachte ihn in Kontakt mit den führenden politischen Persönlichkeiten seiner Zeit, er hat alle Königreiche des Westens und des Ostens bereist¹⁹ und war mit bedeutenden Literaten der Epoche befreundet, wie z. B. Petrarca, Froissart und Eustache Deschamps. Es ist auch die Ansicht geäußert worden, daß der edle Kreuzritter in den »Canterbury Tales« von Geoffrey Chaucer die Gestalt von Mézières zum Vorbild hat²⁰.

Mézières ist vermutlich 1327 geboren, sechs Jahre nach dem Tod von Dante und ein Jahr vor der Geburt von Chaucer, als jüngstes von zwölf Kindern einer Familie aus dem niedrigen Adel in der französischen Provinz Picarde. Seine Grundausbildung erhielt er in der Kanonischen Schule von Amiens, aber schon 1345 finden wir ihn als Soldat im Dienst von Lucchino Visconti von Milano, später (noch im selben Jahr) im Dienst des jungen Andreas von Ungarn am Hofe von Neapel. Im darauffolgenden Jahr nimmt er an einem Feldzug nach Smyrna unter der Leitung von Humbert II. der Dauphiné teil, wo er auch zum Ritter geschlagen wird. Von dort macht er sich zu einer Pilgerreise zu den Heiligen Stätten auf. Der Besuch des 20jährigen in Jerusalem wird einen bleibenden Einfluß auf den Rest seines Lebens ausüben, das er gänzlich der Organisation eines neuen Kreuzzuges zur Befreiung des Heiligen Landes aus den Händen der Ungläubigen widmen wird. Auf der Rückreise seiner Pilgerfahrt macht er Station auf Zypern, wo er den König Hugh IV. für die Idee eines solchen neuen Kreuzzuges zu gewinnen versucht. Dies gelingt ihm nicht, doch was er gewinnt, ist die Freundschaft des jungen Thronfolgers Petrus I. Lusignan, der noch um zwei Jahre jünger ist als er selbst. Im Alter von 20 Jahren verfügte Mézières über bedeutende militärische Erfahrung, hatte den gesamten Mittleren Osten bereist und kannte die Verhältnisse bestens. Aus der persönlichen Erfahrung der ihrem Ziel oft unangemessenen Verhaltensweise und

of Cyprus. Vol. II: *The Frankish Period 1192-1432*. Cambridge 1948, S. 318 ff., 314, 324, 334, 355, 367. Siehe auch N. Iorga, »Le testament de Philippe de Mézières«, *Bulletin de l'Institut pour l'Étude de l'Europe sud-orientale* 8 (1921) S. 119-140, L. de Mas Latrie, *Histoire de l'île de Chypre sous le règne des princes de la maison de Lusignan*, 3 vols., Paris 1852-1861. Hinweise auf Mézières auch im »Chronikon« von Machairas (vgl. R. M. Dawkins, *Leontios Makhairas, Recital concerning the Sweet Land of Cyprus entitled »Chronicle*», vol. 1-2, Oxford 1932, Bd. 2, S. 80 f., 94, 115 f., 130, 133, 137).

18 Der ägyptische Historiker der Kreuzzugszeit Atiya bemerkt zu seiner Persönlichkeit: »His knowledge of the Levant was perhaps superior to that of any of his contemporaries« (*Crusade of Nicopolis, op. cit.*, S. 27).

19 Es ist darauf hingewiesen worden, daß die fundamentalen Angelegenheiten des kritischen 14. Jh.s (vor allem im Zeitraum 1340-1400) von einem relativ kleinen Personenkreis dirigiert werden. »The historian who reads the records of government, law, and commerce between 1340 and 1400 is constantly surprised by meeting the same people and noticing how often they knew each other and were connected with the same affairs« (F. R. H. Du Boulay, »The Historical Chaucer«, D. Brewer (ed.), *Geoffrey Chaucer*, London 1974, S. 33). Im Dienste dieser Persönlichkeiten hat sich vielfach Mézières befunden.

20 Vgl. Thomas J. Hatton, »Chaucer's Crusading Knight, A Slanted Ideal«, *The Chaucer Review* 3: no. 2 (1968) S. 77-94.

Kampfmotivation der Kreuzritter entsprang auch der Plan zur Gründung eines neuen Ritterordens (*«Novo religio Passionis»*), der nur auf geistigen Werten basieren sollte, auf Gebet und Selbstaufopferung (die ersten Niederschriften der Ordensregeln 1367 und 1368, gültige Formulierung dann 1384 und 1396).

Über Neapel und die Lombardei kehrt er nach Frankreich zurück und dient in verschiedenen Armeen, unter anderem auch in der Normandie. Über diese Phase seiner Biographie wissen wir überaus wenig. Als 1358 Petrus I. zum König von Zypern gekrönt wird, läßt er Mézières kommen und macht ihn zum Kanzler (1360/61), einen Titel, den dieser in allen seinen Schriften mit Stolz anführt. Am 5. 4. 1360 wird Petrus I. nach den Gewohnheiten der Lusignans auch zum König von Jerusalem gekrönt, einen Titel, den er sehr ernst genommen hat: denn er wird in der Folge den ernsthaften jedoch unrealistischen Versuch unternehmen, im Heiligen Land ein lateinisches Königreich zu errichten. Auf Zypern lernt Mézières auch Petrus Thomas kennen, den apostolischen Nuntius im Osten (ab 1364 auch lateinischer Patriarch von Konstantinopel), eine profilierte geistige Persönlichkeit, die ebenfalls zeit ihres Lebens für die Organisation eines neuen Kreuzzugs zur Befreiung der Heiligen Stätten und für die Wiedervereinigung der beiden Kirchen arbeitete²¹. In den nächsten Jahren unternehmen alle drei eine systematische Kampagne zur Koordinierung der christlichen Mächte gegen die Ungläubigen, ein Versuch, der Mézières an verschiedene italienische Höfe führt wie auch nach Venedig (1365 wird er Bürger der Serenissima), an den Sitz des Papstes in Avignon, ins übrige Frankreich und nach England, aber auch in die deutschen Länder, ja bis nach Norwegen. Doch die Bemühungen dieses feurigen Verfechters der Einheit des Christentums waren nicht von Erfolg gekrönt und scheiterten im Labyrinth der kleinlichen und separatistischen Realpolitik der Tage, an partiellen Interessen und dem Mißtrauen des ausgehenden Mittelalters gegenüber den eigenen hehren Idealen der Kreuzzugszeit. So kehrt Mézières 1365 mehr oder weniger unverrichteter Dinge nach Zypern zurück, und der jugendliche Hitzkopf Petrus I. beschließt, den neuen Kreuzzug auf eigene Faust durchzuführen: er hebt Freiwillige aus und zieht allein ins Feld zur Belagerung von Alexandrien, das er tatsächlich im Oktober 1365 für die Christenheit einnimmt²².

Aber die weiteren Kreuzzugspläne erfahren in der Folge harte Rückschläge: Anfang 1366 stirbt der geistige Vater des Unternehmens, aber auch von Mézières, Petrus Thomas. Ab Juni 1366 befindet er sich in Venedig, in Avignon und anderen Königshöfen von Europa, um um Hilfe für Zypern für den zu erwartenden Gegenschlag zu bitten. Aber selbst Papst Urban V. wünschte zu diesem Zeitpunkt Frieden mit dem Sultan. Mézières zieht sich enttäuscht nach Avignon zurück, wo er in den Jahren 1367 und 1368 die Biographie von Petrus

21 Leontios Machairas weiß freilich nicht viel Gutes über ihn zu berichten (Dawkins, *op. cit.*, S. 90, § 101).

22 Diesem aus militärischer Sicht verzweifelten Vorstoß, der freilich die Bewunderung des Westens erregte, hat Guillaume de Machaut sein ausgedehntes Poem *«La Prise d'Alexandrie»* gewidmet, das dem Leben und Tod dieses idealistischen *«Romantikers»* Petrus I. von Zypern gewidmet ist (Ausgabe von L. de Mas Latrie, Genève 1877).

Thomas verfaßt: »Vita S. Petri Thomasi« (Ausgabe Antwerpen 1369)²³, ein herausragendes Zeitdokument über die hochgeschraubten Erwartungen und die bittere Enttäuschung der neuen Kreuzritter, und er arbeitet an den Regeln des neuen Kreuzritterordens. 1368 kehrt er nach Zypern zurück, dann reist er nach Venedig, wo ihn die unverhoffte Nachricht von der Ermordung Petrus I. durch die zypriotische Aristokratie erreicht (16. 1. 1369). Den Tod des jungen Freundes und Königs beklagt er häufig in seinen Werken, denn nun sind die Pläne für die Rückgewinnung der Heiligen Stätten durch die Christenheit endgültig gescheitert.

Mézières ist nie wieder nach Zypern gereist, blieb in den folgenden Jahren in Venedig (in der *Congregatio di San Giovanni*), Petrus II. von Zypern entsendet ihn an den Heiligen Stuhl in Avignon, um Papst Gregor XI. seine Krönung offiziell anzukündigen (6. 1. 1372)²⁴. Nach der Erfüllung seines diplomatischen Auftrags verbleibt er ein Jahr am Päpstlichen Stuhl, um einen anderen persönlichen Auftrag zu verwirklichen: die Einführung des Festes der Darbringung Marias im Tempel in die Westkirche.

Am 21. November 1372 wird im Beisein des Papstes in der Franziskanerkirche die Festmesse der *praesentatio* zelebriert, die vorher, wie dem Begleitbrief zu entnehmen ist, schon in Venedig gehalten worden ist (nach Jorga um 1370)²⁵. Es ist nicht völlig gesichert, ob bei dieser Gelegenheit auch die *repraesentatio figurata* zur Aufführung gekommen ist²⁶, wenn auch sehr wahrscheinlich; die Niederschrift der *repraesentatio* erfolgte nach der Verfassung der Epistola, denn der Begleitbrief ist im Text der *repraesentatio figurata* angeführt²⁷ und datiert in den Zeitraum zwischen 21. 11. 1372 und 21. 11. 1373, dem Datum der Aufführung der *repraesentatio* vor Karl V. in Paris²⁸. In jedem Fall gesichert ist die Aufführung aus dem Jahre 1385 in Avignon, weil es eine Festbeschreibung von Mézières selbst gibt, die allerdings

23 Mézières bezeichnet Petrus Thomas als »Heiligen«, aus Anerkennung und Ehrfurcht, nicht weil dieser tatsächlich von der Kirche konsekriert worden ist. Vgl. die Neuauflage des Werkes von Joachim Smet, *The Life of Saint Peter Thomas by Philippe de Mézières*, Roma 1954 (Textus et studia historica Carmelitana 2).

24 Die diesbezügliche Rede Mézières harrt noch der Veröffentlichung (»Collacio de leticia creacionis et coronacionis Gregorii papae undecimi«, Paris, Arsenal MS. 499, fol. 158f.). Zum päpstlichen Sitz in Avignon vgl. G. Mollat, *Les papes d'Avignon (1305-1378)*, Paris 1930.

25 Jorga, *op. cit.*, S. 236-244, 402-404. Die Auswahl der Kirche der Franziskaner scheint nicht zufällig erfolgt zu sein, denn der Orden der »fratres minorum« war zu dieser Zeit vom Papst favorisiert (Guillaume Mollat, »GREGOIRE XI et les Frères Mineurs«, *Archivium Franciscanum historicum* 56 [1963] S. 463-469).

26 Dasselbe gilt auch für die Predigt (Coleman, *op. cit.*, S. 14 Anm. 39 und Haller, *op. cit.*, S. XIV Anm. 6). Young plädiert für die Wahrscheinlichkeit der Aufführung der Figuralprozession auch im Jahr 1372: »Although Philippe de Mézières does not mention the matter specifically, we naturally infer that this celebration on November 21st, 1372, included the »repraesentatio figurata« which had previously been performed in Venice. In any case, we have a record of a dramatic performance, before Mass on the feast of the Presentation, at Avignon in 1385« (Young, *Drama, op. cit.*, Bd. 2, S. 227, und nicht 1375 wie Jorga fälschlich angibt, *op. cit.*, S. 413 Anm. 1).

27 *Drama* 27/20.

28 In der Kirche der Augustiner, Saint Chapelle, mit großer Feierlichkeit (Jorga, *op. cit.*, S. 422 ff., Haller, *op. cit.*, S. XV, Coleman, *op. cit.*, S. 13, 15). Beschreibung der Aufführung im § 3 des Schreibens an König Karl V. (vgl. oben, Coleman, *op. cit.*, S. 108-109).

einige kleine Unterschiede zur ausführlichen Festanleitung von 1372 aufweist²⁹. Mézières, der in allen seinen Schriften einen besonderen Hang zum Marienkult zeigt³⁰, fordert auch die offizielle Anerkennung und Bestätigung des Festes durch den Papst selbst. Diese Kampagne, der die sechs angeführten Texte gewidmet sind, hat neben den religiösen wahrscheinlich auch politische Bedeutungsdimensionen (vgl. dazu noch in der Folge).

29 So sind es hier z.B. nicht zwei Jungfrauen, die Maria begleiten, sondern 15 (Symbolzahl für die Treppenstufen, die die kleine Maria hochzusteigen hat) (Coleman, *op. cit.*, S. 111–112). Hier sei die englische Übersetzung nach Haller zitiert (*op. cit.*, S. 67–68): »Let it be known that in the Year of our Lord 1385 in the city of Avignon, with the above-mentioned Philippe de Mézières, Chancellor of the King of Cyprus, personally handling the matter for our Lord the Highest Pontiff Clement the Seventh – this highest pontiff, not without devotion and reverence for the Mother of god, not only allowing, but devoutly ordaining it – the aforesaid feast of the Presentation of the Virgin by her parents in the temple was celebrated most devoutly and solemnly with a pontifical Mass on the twenty-first of November in the said year in the church of the Hermit Friars of the Blessed Augustine in Avignon, with eighteen cardinals, archbishops, and bishops, along with the whole clergy of the city of Avignon and the whole population of both sexes present to the end of the Mass. In which Mass, for the praise of the Virgin and for the sake of her devotees, was performed a certain representation with fifteen very young virgins of three or four years of age, of which one of the prettiest played Mary in the company of the said virgins. These, in various costumes, made a most devout procession, with Joachim and Anna acted out and with angels preceding and following the Virgin. Mary was led with the music of instruments to the altar, where she quickly ascended the fifteen wooden steps leading to the altar, and was figuratively presented by her parents and devoutly accepted by the high priest of the law of the Old Testament dressed in the habit of the highest pontiff of the Jews. Having been presented at the altar with the accompaniment of praises and davidic songs chanted in a loud voice by the angels, Joachim, Anna, and Mary herself, she was led back to the middle of the choir and seated with the cardinals in a higher place as has been described, where she remained until the end of the celebration of the Mass, in which Mass, at the time of the offertory, the reverend and wondrously learned Master John of Basilia, the most highly ordained Doctor in Theology of the Teutonic nation and the General of the order of Hermit Friars of the Blessed Augustine, preached to the Lords Cardinal and the clergy concerning the holy feast of the Presentation of Mary in the Temple. The General made this sermon at the insistent request of our Lord the Highest Pontiff (though he had only three days for the provision of the sermon, nor were those complete); yet nevertheless it confirmed the devout heart, transformed through grace, in the love of the Virgin (and, as we see that so much solemnity will not remain hidden, why should it not be celebrated everywhere in the world from this time forth by all the faithful), the Virgin herself inspiring this General, a virgin in spirit; and the whole clergy and the lords cardinals gave public witness of this; they all, as in one voice, said that never in their time had they heard a more beautiful sermon on the Blessed Virgin in the Roman Curia. Afterwards our Lord Pope Clement the Seventh, kindled with devotion to the Virgin Mary and her devout feast, mercifully granted for the aforesaid divine office and feast to all present three years and three times forty days of indulgence, and one who heard and saw narrated gives testimony, and this testimony is true in the praise of the Mother of God and her blessed Son, who is blessed in the world without end.« – Diese Kurzbeschreibung läßt freilich viele Figuren aus, wie etwa Luzifer und den Erzengel Michael, Synagoge und Kirche, die Prozession bewegt sich gleich auf den Altar zu, ohne zuerst die Szenen und die »Laudes Mariae« auf einem anderen Podium in Kirchenmitte spielen zu lassen. Aufgrund der Generalisierungen und der Knappheit der Deskription ist es schwierig zu entscheiden, ob die Konzeption der *repraesentatio* hier einfacher ausgefallen ist, oder ob es sich um das gleiche Organisationsschema handelt. Da jedoch das ganze Dromenon eine wohlgedachte Konstruktion von symbolischen Worten und Handlungen ist, scheint die zweite Möglichkeit doch die wahrscheinlichere.

30 Jorga, *op. cit.*, S. 29. Siehe auch in der Folge.

Mézières setzt seine Bemühungen um die Einführung und Verbreitung des Festes in ganz Europa noch weiter fort, als ihn der französische König Karl V. als Berater an den Hof in Paris beruft und ihm die Erziehung des künftigen Königs, Karl VI., anvertraut. So gelingt es Mézières nicht nur, die *repraesentatio* am 21. 11. 1373 in der königlichen Hofkapelle Saint Chapelle in Paris aufführen zu lassen, sondern er sichert sich dadurch auch eine Reihe von Empfehlungsschreiben Karls V. für die weitere Verbreitung des Festes in Frankreich (an den Dekan des Kollegiums von St. Marie de Melun, 10. 11. 1374, an das Kollegium de Champagne in Paris, 10. 11. 1374, an den Bischof von Auxerre, Nicolas d'Arcis, 10. 2. 1375). Nach dem Tode des Königs und Freundes zieht sich Mézières in den Konvent der Celestines in Paris zurück, wo er die restlichen 25 Jahre seines Lebens in Abgeschiedenheit und Stille, mit literarischen Arbeiten und Korrespondenz befaßt, verbringt, in dem er weiterhin beharrlich seine beiden Lebensziele verfolgt: die Organisation eines neuen Kreuzzuges zur Befreiung der Heiligen Stätten und die Verbreitung des Festes von Marias Darbringung im Tempel. Die Festmesse und das Offizium hat er auch nach England geschickt, an die Königin Elisabeth von Ungarn sowie an den Kaiser des Heiligen Römischen Reiches³¹.

In der klösterlichen Abgeschiedenheit reifen die großen Lebenswerke heran und finden ihre endgültige Formulierung: zwei Fassungen der Ordensregeln der neuen Kreuzritter (»La Sustance de la Chevalerie de la Passion de Jhesu Crist en francois«, 1384 und 1395), den allegorischen Traum eines greisen Pilgers »*Songe de vieil pèlerin*« (1389), eine ausgedehnte literarische parabolische Weltreise, die eine *imago mundi* des 14. Jh.s darstellt und sich an den jungen Karl VI. wendet (mit der Schlußaussage, daß letztlich nirgendwo die christlichen Tugenden eingehalten werden, mit der eindringlichen Bitte ebenfalls um Frieden zwischen Frankreich und England, damit ein neuer Kreuzzug organisiert werden könne usw.)³².

31 *Breviarium ad usum insignis ecclesiae Sarum* II (Cambridge 1879) Sp. 329–330 (vgl. Coleman, *op. cit.*, S. 5).

32 Dieses bedeutende literarische Werk des Spätmittelalters besteht aus drei Teilen: 1) der Reise durch die damals bekannte Welt, 2) der Rückkehr nach Frankreich und der Beschreibung der dortigen Situation, 3) der Apotheose des Königs (er wird mit Moses verglichen, der englische König Richard II. mit Aaron). Der Schlußteil enthält auch eine Reihe von praktischen politischen Ratschlägen an den jungen König: So finden wir unter anderem bittere Kommentare über den unnützen flämischen Feldzug zur Vertreibung der Engländer 1382 und 1386, auch über die verfrühte (nach Mézières' Ansicht) Heirat des Königs und die aufwendigen Hoffeste und Belustigungen usw. Dieses bedeutende Werk ist in neuerer Ausgabe zugänglich und auch hinreichend erforscht worden. Vgl. G. W. Coopland, *Philippe de Mézières, Chancellor of Cyprus, Le Songe du vieil Pèlerin*, 2 vols., Cambridge 1969, und D. M. Bell, *Étude sur Le Songe du Vieil Pèlerin de Philippe de Mézières (1327–1405)*. Genève 1955. Vgl. auch die kurze Inhaltsbeschreibung durch Rupp im Werk von Haller (*op. cit.*, S. XV f.): »The ›Old Pilgrim‹ is Philippe himself, usually called ›Ardent Desire‹ in the text, who takes a journey throughout the known world in quest of peoples and nations where Christianity is faithfully preached and observed, and through his travels demonstrates the desperate plight of Christendom at that time. In his penchant for the allegorical, Philippe commonly selected biblical characters and events, as in his epistle to Richard II, where Charles VI and Richard II becomes Moses and Aaron. In ›Le Songe‹ his allegory depicts the spiritual ascent on Mount Sinai of the New Moses, Charles VI, who after a prolonged novitiate under the allegorical Queen Truth, finally receives the emblem of royalty, not by hereditary birth, but by moral superiority. The learning and experience

1389/90 verfaßt er die »Oracio tragedica«, eine Art geistigen Kreuzzuges, 1395 einen ausführlichen allegorischen Brief an den englischen König Richard II., in dem er den Herrscher inständig bittet, den Krieg zwischen Frankreich und England zu beenden, damit ein neuer Kreuzzug ins Leben gerufen werden könne (»Epistre au Roi Richart«)³³. Nach der Niederlage der christlichen Streitkräfte bei Nikopolis 1396 verfaßt er die »Epistre lamentable et consolatoire« (1397), in der er seine Hoffnungen auf einen neuen Kreuzzug endgültig zu Grabe trägt und trotzdem die Christenheit zur Einigkeit gegen den gemeinsamen Glaubensfeind auffordert. Im hohen Alter verfaßt Mézières noch eine symbolische Abhandlung über die Ehe (»Le Livre du Sacrement de Mariage et du reconfort des dames mariées«), in der die Symbolfigur Marias eine wesentliche Rolle spielt³⁴. Das Werk steht in einem gewissen Bezug zur *repraesentatio figurata*³⁵. Mézières verliert dieses Fest keineswegs aus dem Auge und arbeitet ununterbrochen für seine Verbreitung: 1381 schreibt er an seinen Freund Bertrand von Ungarn, Stadtrat von Metz und Gründer des Celestinen-Klosters ebenda, er solle das Fest in Metz einführen, und schickt ihm gleichzeitig eine Kopie der Festmesse³⁶. Und noch in seinem Testament – er stirbt im Celestinen-Konvent in Paris am 29. Mai 1405 – vermacht er dem Karmeliter-Orden bedeutende Beträge zur Verbreitung und Pflege dieses religiösen Festes: »pour ce qui celebrent la Presentacion Nostre Dame«³⁷.

Die Präsentation der Gottesmutter im Tempel ist schon vor Mézières gefeiert worden, in lokalen Meßtypika in einigen Gegenden von England, Frankreich, Italien und Ungarn³⁸. Doch die »Εισόδια της Θεοτόκου« sind zusammen mit dem ebenfalls apokryphen Maria

which Philippe had accumulated in half a century of service in the East and in the West in his relationship with popes, kings, princes, and men of all classes in medieval society is reflected in his remarkable insight into the significant events of the times, particularly the Great Schism and the Hundred Years' War. Dora Bell, who has made a study of the work, asserts that this great allegory »deserves a place as a forerunner of the masterpieces of medieval literature not only for the importance of the matter but also for its literary qualities«.

33 Im Codex MS B.M. Royal B.vi, Ausgabe von Kervyn de Lettenhove, *Les oeuvres de Jean Froissart*, 1867–1876, Bd. 15: Nr. 200, S. 388–391, jetzt auch in englischer Übersetzung von G. W. Coopland, *Philippe de Mézières, Letter to King Richard II*, Liverpool 1975.

34 Im Codex BN fr. 1175. Ein Teil des Werkes, die Griseldis-Geschichte, ist veröffentlicht worden von E. Golenistcheff-Koutouzoff, *L'histoire de Griseldis en France au XIVe et XVe siècle*, Paris 1933. Über dieses allegorische Werk von Mézières hat der gleiche russische Forscher auch eine Studie veröffentlicht: *Étude sur Le livre de la vertu du sacrement de mariage et reconfort des dames mariées de Philippe de Mézières*, Belgrade 1937. Einen Teil der Handschrift, der die Kindheit der Gottesmutter im apokryphen Marienleben beschreibt, ist ediert worden von Haller, *op. cit.*, S. 82–87 und mit englischer Übersetzung S. 75–81.

35 Vgl. dazu in der Folge. So etwa wird die Hochzeit als die Vereinigung eines Diamanten mit einem Rubin umschrieben. Der vollkommene Rubin ist Maria, die gleichzeitig die Kirche symbolisiert.

36 Vgl. Martin Meurisse, *Lettres de Charles cinquième... et de Philippe... de Maisieres*, Metz 1638, S. 19–21.

37 Jorga, *op. cit.*, S. 511 Anm. 2.

38 Vgl. M. Zahn, »Das früheste Vorkommen des Festes Praesentatio Beatae Mariae Virginiae im Abendland«, *Ephemerides liturgicae* 41 (1927) S. 188 ff., Kishpaugh, *op. cit.*, Kap. 3, P. Radó, *Enchiridium liturgicum* II, Roma 1961, S. 1357, R. W. Pfaff, *New Liturgical Feasts in Later Medieval England*, Oxford 1970, S. 105–110.

Geburtsfest die wesentlichsten Marienfeste des byzantinischen Kirchenheortologions³⁹. Hypothesen, die die Errichtung der Marienkirche in Jerusalem im 6. Jh. mit der Einführung des Festes der Darbringung Marias im Tempel in Zusammenhang bringen, haben sich nicht erhärten lassen⁴⁰. Das Fest ist erstmals erwähnt in einer Homilie des Patriarchen Germanos von Konstantinopel (715–730)⁴¹, und Theodoros Balsamon in den Scholien zum »Nomokanon« des Photios (1170), gibt mit dem Hinweis auf Symeon dem Metaphrasten an, daß man glaube, das Fest der Darbringung sei 730 in Konstantinopel eingeführt worden⁴². Eine Reihe von literarischen und ikonographischen Zeugnissen belegen die rapide Verbreitung des Festes in der byzantinischen Kirche: es ist im Cod. 2 der Skete des Hl. Andreas auf Athos (9. Jh.) belegt⁴³, im »Nomokanon« des Photios (815–897) angeführt⁴⁴, im palästinisch-georgischen Hemerologion des 10. Jh.⁴⁵, im »Menologion des Basileios II.« sowie in Synaxaren⁴⁶, Manuel I. Komnenos hält dieses Fest für eines der bedeutendsten Kirchenfeste⁴⁷ ebenso wie auch Georgios Kodinos⁴⁸.

Der Inhalt des Festgeschehens stützt sich auf einen Passus des Protoevangeliums des Jacobus (7, 1–3 und 8, 1–2), das seit dem 2. Jh. in verschiedenen Fassungen und unter verschiedenen Titeln im Umlauf ist⁴⁹ und die Geburt und Kindheit Marias umfaßt⁵⁰. Die

39 H. Chirat, »La naissance et les trois premières années de la Vierge Marie dans l'art byzantine«, *Mémoria J. Cbaine*, Lyon 1950, S. 81–113. Vgl. auch P. N. Trembelas, *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια* IX (1929) S. 761 und *Θρησκευτική και Ηθική Εγκυκλοπαίδεια* 8 (1966) S. 696 ff.

40 Zu ähnlichen Thesen aufgrund von Pilgerberichten siehe D. B. Capelle, »La fête de la Vierge à Jerusalem au Ve siècle«, *Le Muséon* LVI (1943) S. 1–33. Vgl. auch *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie* 14:2, Sp. 1927–31. Die Errichtung der neuen Kirche fand um 545 statt. Die Theorie wurde zuerst von E. Bouvy (*Bessarione* I, 1897) und S. Vaillie (*Échos d'Orient* 5, 1901/2 und *Revue Augustienne* 2, 1903) aufgestellt, später kritiklos von Kishpaugh, *op. cit.*, S. 31 ff. wiederholt. Die Kunsthistorikerin Lafontaine-Dosogne findet allerdings nicht viele Argumente, die für ihre Haltbarkeit sprechen könnten (*op. cit.*, S. 28 und Anm. 3).

41 »Εὐς τὴν εἰσοδὸν τῆς υπεραγίας Θεοτόκου« (*Patr. gr.* 98: 291–310). Vgl. G.-H. Beck, *Kirche und theologische Literatur in Byzanz*, München 1959, S. 474 ff. (mit der einschlägigen Literatur).

42 Kishpaugh, *op. cit.*, S. 30 ff.

43 Lafontaine-Dosogne, *op. cit.*, S. 26 Anm. 7.

44 Kishpaugh, *op. cit.*, S. 38.

45 Lafontaine-Dosogne, *op. cit.*, S. 29.

46 Kishpaugh, *op. cit.* S. 44. A. Ehrhard, *Überlieferung und Bestand der hagiographischen und homiletischen Literatur der griechischen Kirche*, Bd. 1–3, Leipzig 1937–52, S. 453 ff. Es gibt auch eine einschlägige Homilie des Andreas von Kreta (*Patr. gr.* 98: 1305ff.). Vgl. auch I. Anastasiou, *Ta Eisōdia τῆς Θεοτόκου*. Thessaloniki 1959.

47 *Patr. gr.* 133: 756. Kishpaugh, *op. cit.*, S. 45 und 48 ff.

48 Lafontaine-Dosogne, *op. cit.*, S. 27 Anm. 2.

49 Die gesamte einschlägige Literatur sowie der Text in deutscher Übersetzung bei E. Hennecke / W. Schneemelcher, *Neutestamentliche Apokryphen*, Bd. 1, Tübingen 1959, S. 277 ff.

50 Die Bibliographie zum apokryphen Marienleben ist sehr umfangreich. Vgl. in Auswahl: J. Chaîne, S. J., *Apocrypha de Beata Maria Vergine*, Roma 1909, K. Algermissen, et al., *Lexikon der Marienkunde*, Regensburg 1957, W. Dalius, *Geschichte der Marienverehrung*, München-Basel 1963, A. Schultz, *Die Legende vom Leben der Jungfrau Maria und ihre Darstellung in der bildenden Kunst des Mittelalters*, Leipzig 1878, A. Bougers, »Bibliographie. Eine Auswahl mariologischer Themen unter besonderer Berücksichtigung der bildenden Kunst«, L. Küppers (ed.),

grundlegenden Ereignisse, die hier von Bedeutung sind, sind folgende: der Entschluß der Eltern, ihre dreijährige Tochter dem Tempel zu weihen, das Emporsteigen der kleinen Maria über die fünfzehn Tempelstufen ohne Hilfe und ohne sich nach ihren Eltern umzusehen, die Zusage des Tempelpriesters, der sie auf die dritte Stufe des Altars stellt, ihr Verbleib im Heiligsten des Tempels bis zum 12. Lebensjahr, wobei sie wie eine Taube von Engelshand gefüttert wird. Diese Motivkombination findet sich zuerst in pseudoepigraphischen Homilien des Gregor von Nazianz und des Johannes Chrysostomos⁵¹ sowie auch in koptischen Texten des 4. Jh.s (Kyrillos von Jerusalem, Demetrios von Antiocheia)⁵². Das Thema wird erst nach dem 8. Jh. häufiger: bei Epiphanius⁵³, dem Patriarchen Germanos⁵⁴, bei Georgios von Nikomedeia⁵⁵, bei Michael Psellos⁵⁶, bei Theophylaktos von Ohrid⁵⁷, bei Neophytos dem Enkleistos⁵⁸ und bei Georgios Chartophylax⁵⁹. Das Fest ist auch angeführt in einer Homilie von Leon dem Weisen⁶⁰, in zwei Idiomela des Leon Magistros⁶¹, in einer Homilie des Jakobos Kokkinobaphos⁶² und in einem Werk des Theodoros Prodromos⁶³. Im 14. Jh. sind es Isidoros von Thessaloniki und Gregorios Palamas, die das Fest gegen die Angriffe von Nikephoros Gregoras verteidigen⁶⁴. Eine der bekanntesten Festpredigten ist die Homilie des Neophytos Enkleistos (1134–1220;), die auch Mézières bekannt gewesen sein könnte: «Νεοφύτου πρεσβυτέρου, μοναχού και εγκλείστου, επίτομος περί Μαρίας της θεόπαιδος, ότε υπό των γονέων αυτής τριετής εις τα των Αγίων Άγια απεδόθη τω θεώ: περί ής και γραφικαί μαρτυρία. Πάτερ, ευλόγησον»⁶⁵.

Noch beredteres Zeugnis von der Verbreitung des Festes legen die ikonographischen Quellen ab: das Motiv findet sich schon auf dem berühmten Ciborium (Säule A) von San

Die Gottesmutter, Bd. 1–2, Recklinghausen 1974, Bd. 1, S. 383–393, E. Amman, *Le Protévangile de Jacques et ses remaniements latins*, Paris 1910, E. A. W. Budge, *Legends of our Lady Mary*, Oxford 1933 usw.

51 Der Hinweis auf diese Tatsachen geschieht noch ohne jeden Bezug zu einer Meßliturgie (Kishpaugh, *op. cit.*, S. 27 ff.).

52 Lafontaine-Dosogne, *op. cit.*, S. 21 Anm. 5.

53 *Patr. gr.* 43: 485–502, Kishpaugh, *op. cit.*, S. 36 ff.

54 *Patr. gr.* 98: 1481–1500.

55 *Patr. gr.* 100: 1401–1456, Kishpaugh, *op. cit.*, S. 39 ff.

56 Ehrhard, *op. cit.*, *pass.*

57 *Patr. gr.* 126: 129–144.

58 M. Jugie, «Homélies Mariales Byzantines. Textes grecs édités et traduits en latin», *Patrologia orientalis* 16 (1922) S. 429–589, bes. S. 526 ff.

59 Ehrhard, *op. cit.*, *pass.*

60 *Patr. gr.* 107: 11–22.

61 Lafontaine-Dosogne, *op. cit.*, S. 29.

62 *Patr. gr.* 127: 599–632.

63 Kishpaugh, *op. cit.*, S. 40 ff.

64 Lafontaine-Dosogne, *op. cit.*, S. 158, Anm. 3.

65 Jugie, *op. cit.*, S. 533 ff. In dieser Homilie wird auch der vielseitige Symbolismus der Taube deutlich. Maria selbst wird als «θεία και αγνή περιστέρα» (S. 535/30) bezeichnet, eine solche fliegt auch vom Stab des Zacharias auf, die jedoch den künftigen Joseph bedeutet.

Marco in Venedig (6. Jh.)⁶⁶, im Hl. Sabbas in Rom (8. Jh.)⁶⁷, sodann im Panagia-Naos in Göreme in Kappadokien (9.–10. Jh.)⁶⁸, in der Kapelle von Joachim und Anna in Kizil çukur in Kappadokien⁶⁹, auf einer Miniatur im Menologion von Basileios II. (*Vat. gr.* 1613, um 986)⁷⁰, als Fresko-Thema in Kirchen des 11. Jh. in Kepez (Kapelle von Sarica Kilise) in Kappadokien⁷¹, in Cemil (Archangelos-Kapelle)⁷², in Orta Köy (Hl. Barbara)⁷³, auf dem Berg Latmos (in der Höhle des Styliten Paulos)⁷⁴, in der Hag. Sophia von Ohrid⁷⁵, in der Hag. Sophia von Kiew⁷⁶, auf den berühmten Mosaiken von Daphni bei Athen⁷⁷, in der Kathedrale von Ateni in Georgien⁷⁸, als Miniatur im *Cod. Vat. gr.* 1156⁷⁹, im Theodoros-Psalter (*British Museum Add.* 10352, 1063)⁸⁰, auf einer Meßrolle des Patriarchats von Jerusalem (Σταύρου 109)⁸¹, im *Cod.* 2 des Athos-Klosters Panteleimon (fol. 202 und 202^v)⁸² und auf dem Berliner Elfen-

- 66 Die gesamte Bibliographie zur Ciboriumssäule von San Marco in E. Lucchesi-Palli, *Die Passions- und Endszenen Christi auf der Ciboriumssäule von San Marco in Venedig*, Prag 1942, S. 13 ff., Lafontaine-Dosogne, *op. cit.*, S. 35, 185 ff. Die lateinischen Beischriften lassen keinen Zweifel über den Inhalt der dargestellten Szene: »Munera cum lampadibus offeruntur Deo pro virgine nata«, und »Isachar virginem recipit in templo, quae illo invante per se gradus ascendit« (Vgl. K. D. Kalokyris, *Η Θεοτόκος εις την εικονογραφίαν Ανατολής και Δύσεως*, Thessaloniki 1972, S. 102). Kalokyris weist auch darauf hin, daß das Vorbild zur Darstellungsform der Szene der Darbringung Marias im Tempel in idolatrischen Bildtypen des Altertums zu suchen sei, z. B. in der Vorführung des kleinen Achilleus durch seine Mutter beim Zentauren Cheiron, der seine Erziehung übernehmen soll, ein Bildmotiv, das sich schon auf Plastiken des 4. Jh. v. Chr. findet (*op. cit.*, S. 101, nach K. Weitzmann, »The Survival of Mythological representations in early Christian and Byzantine Art and their Impact on Christian Iconography«, *Dumbarton Oaks Papers* 14, 1960, S. 45 ff., Abb. 20).
- 67 P. Styger, »Die Malereien in der Basilika des Hl. Sabbas auf dem Kl. Aventin in Rom«, *Römische Quartalschrift* 28 (1914) S. 63 ff.
- 68 G. de Jerphanion, *Les Églises rupestres de Cappadoce*, 5 Bde., Paris 1925–36, Bd. 1, S. 126 ff. und Abb. XXXIV/2.
- 69 W. & M. Thierry, »Iconographie inédite en Cappadoce. Le cycle de la Conception et de l'enfance de la Vierge à Kizil-Tchoukour«, *Akten des XI Internat. Byzantinisten-Kongresses in München 1958*, München 1960, S. 620–623 (Abb. LXXXII–LXXXVI).
- 70 Lafontaine-Dosogne, *op. cit.*, S. 37 Abb. 80 (mit weiterer Bibliographie).
- 71 J. Lafontaine-Dosogne, »Sarica Kilise en Cappacode«, *Cahiers archéologiques* XII (1962) S. 263–284, bes. S. 270 ff., Abb. 10.
- 72 Jerphanion, *op. cit.*, Bd. 2 S. 247 und Abb. 156/2, siehe auch Lafontaine-Dosogne, »Sarica Kilise«, *op. cit.*, S. 272.
- 73 Jerphanion, *op. cit.*, Bd. 2, S. 257.
- 74 Th. Wiegand, *Der Latmos*, Berlin 1913, Abb. IV/2.
- 75 G. Millet / Frolow, *La peinture de moyen-âge en Yougoslavie*, 4 Bde., Paris 1954–69, Bd. 1, Abb. 4/1–3, N. Okunev, »Saint-Sophie d'Ochrida«, *Mélanges Chr. Diehl, II. Art* (Paris 1930), S. 117–131.
- 76 Lafontaine-Dosogne, *op. cit.*, S. 38 und Anm. 6 (mit reichhaltiger Spezialbibliographie).
- 77 G. Millet, *La monastère de Daphni*, Paris 1899, Abb. XIX und Lafontaine-Dosogne, *op. cit.*, Abb. 57.
- 78 Lafontaine-Dosogne, *op. cit.*, S. 38 ff. Anm. 9 und 1 (von S. 39) (mit reichhaltiger Bibliographie).
- 79 Fol. 269^v, K. Weitzmann, »The narrative and liturgical illustrations«, *New Testament Manuscript Studies*, Univ of Chigaco 1950, S. 151–174, bes. S. 162 Abb. XVII.
- 80 J. Tikkanen, *Die Psalterillustrationen im Mittelalter*, Leipzig 1903, S. 12 und 43, Abb. 62.
- 81 A. Grabar, »Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures«, *Dumbarton Oaks Papers* 8 (1954) S. 163–199, bes. S. 176 Abb. 19.
- 82 Sp. Lampros, *Catalogue of the Greek Manuscripts on Mt. Athos*, Cambridge 1895, Bd. 2, S. 281.

beintäfelchen (Staatl. Museum Nr. 2551)⁸³. Im 12. Jh. werden die Zeugnisse noch zahlreicher. Freskoabbildungen: Mosaik in San Marco von Venedig⁸⁴, in der Panagia-Kirche von Asinou auf Zypern (1105–06)⁸⁵, im Hag. Nikolaos της Στέγης («vom Dach») in Kakopetria auf Zypern⁸⁶, in der Euangelistria-Kirche in Geraki in Epirus⁸⁷, im Hag. Nikolaos Rhodias bei Arta⁸⁸, im Sv. Panteleimon in Nerezi in Serbien⁸⁹, in der Soter-Kathedrale im russischen Pskov⁹⁰, im gleichnamigen Naos von Neredica bei Novgorod⁹¹, in Ahtala in Georgien⁹², in der Panagia-Kirche Arakou in Lagoudera auf Zypern⁹³ usw.⁹⁴. Bei den Miniaturen ist vor allem der Homilienzyklus zum apokryphen Marienleben von Jakobos Kokkinobaphos zu erwähnen (*Par. gr.* 1208 und *Vat. gr.* 1162, beide Handschriften aus Konstantinopel)⁹⁵, der Barberini-Psalter (*Vat. gr. Barb.* 372)⁹⁶, Ikonen aus den Sinai-Klöstern⁹⁷ sowie noch andere Zeugnisse⁹⁸. Aus der Quellengruppe des 13. Jh.s stechen die Wandmalereien des Johannes-Klosters auf Patmos hervor⁹⁹, die Fresken des Sv. Kliment in Ohrid¹⁰⁰, im Sv. Ahilije in

83 A. Goldschmidt / K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.–XIII. Jahrhunderts*, 2 Bde., Berlin 1930–34, Bd. 2, S. 28, Abb. IV/11.

84 Mit der Inschrift: *Virginis in templo praesentatio fit Domini verbo*. Zu den berühmten Mosaiken des San Marco jetzt die monumentale Ausgabe von O. Demus, *The Mosaics of San Marco in Venice. I. Eleventh and Twelfth Centuries. Text. II. Pictures*, Chicago 1984.

85 Zu dieser berühmten Kirche vgl. M. Sacopulo, *Asinou en 1106 et sa contribution à l'Iconographie*, Bruxelles 1966.

86 Lafontaine-Dosogne, *op. cit.*, S. 40.

87 Lafontaine-Dosogne, *op. cit.*, Abb. 87.

88 Zu dieser Kirche A. K. Orlandos, «Ο Άγιος Νικόλαος της Ροδιάς», *Αρχαίον των βυζαντινών μνημείων της Ελλάδος* 2 (1936) S. 131–147, bes. S. 139 Abb. 11.

89 Millet/Frolow, *op. cit.*, Bd. 1 Abb. 17/1–3. Diskussion bei Lafontaine-Dosogne, *op. cit.*, S. 40 Abb. 12.

90 Lafontaine-Dosogne, *op. cit.*, S. 41 Anm. 1 (mit Bibliographie).

91 J. Ebersolt, «Fresques byzantines de Néréditsi», *Monuments Piot* XII (1906) S. 35–55, bes. S. 47 Abb. 5.

92 Lafontaine-Dosogne, *op. cit.*, S. 41 Abb. 7.

93 A. & I. Stylianiou, «Παναγία του Αράκου, Λαγουδερά, Κύπρος», *Πεπραγμένα του Θ' Διεθνούς Βυζαντινολογικού Συνεδρίου Θεσσαλονίκης*, Bd. 1 (Athen 1954) S. 459–467, bes. Abb. 145.

94 Vgl. die weiteren Beispiele aufgelistet bei Lafontaine-Dosogne, *op. cit.*, S. 42 und bei Kalokyris, *op. cit.*, S. 101 ff.

95 Die Pariser Handschrift ist zuerst herausgegeben worden von H. Omont, *Miniatures des Homélies sur la Vierge du moine Jacque (ms. gr. 1208 de Paris)*, Paris 1927, Abb. X–XIII. Die vatikanische Handschrift ist ediert bei C. Stornajolo, *Miniature dell' Omilie di Giacomo Monaco (cod. Vat. gr. 1162) e dell' Evangelario greco Urbinate (cod. Vat. Urb. gr. 2)*, Roma 1910. Die ausführlichste Untersuchung zu diesen Illuminationen von Irmgard Hutter, *Die Homilien des Mönchs Jakobos und ihre Illustrationen. Vat. gr. 1162 – Par. gr. 1208*, 2 Bde., Diss. Wien 1970 (mit der gesamten einschlägigen Literatur).

96 Fol. 75. Vgl. Tikkanen, *op. cit.*, S. 12 Anm. 2.

97 G. & M. Sotiriou, *Εικόνες της μονής Σινά*, 2 Bde., Athen 1956–58, S. 119 ff., 167 (Abb. 180).

98 Lafontaine-Dosogne, *op. cit.*, S. 43.

99 Vgl. A. K. Orlandos, *Η αρχιτεκτονική και αι βυζαντιναι τοιχογραφιαί της μονής του Ιωάννου του Θεολόγου της Πάτμου*, Athen 1970 (in der Panagia-Kapelle, 1210–1220).

100 Millet/Frolow, *op. cit.*, Bd. 3, Abb. 1–3. Mit weiterer Bibliographie Lafontaine-Dosogne, *op. cit.*, S. 44 ff.

Arlje¹⁰¹, in der Sv. Bogorodica in Gradac¹⁰², in der Metropolis von Mistra¹⁰³, Miniaturen in einem Sticharion von Sinai (gr. 1216)¹⁰⁴, im Hamilton-Psalter (Berlin, Kupferstichkabinett ms 78 A.G)¹⁰⁵, im Sticharion des Athos-Klosters Koutloumoussiou (Hs 412, fol. 52)¹⁰⁶ usw. Im 14. Jh. lassen sich die ikonographischen Belege zum Fest der Darbringung Marias im Tempel noch vervielfältigen¹⁰⁷.

Die Fülle der schriftlichen und ikonographischen Nachweise legt ein beredtes Zeugnis ab von der Verbreitung und der Bedeutung dieses Marienfestes in der orthodoxen Kirche, zu dem Zeitpunkt, wo Mézières, entweder im Jahr 1347 oder nach 1361, die orthodoxe Messliturgie »των Εισοδίων της Θεοτόκου« in Zypern gesehen haben muß. Was hat ihn aber veranlaßt, was war der tiefere Beweggrund für seine unermüdliche Arbeit an der Einführung und Verbreitung dieses Festes im Westen? Mézières war ohne Zweifel einer der weitsichtigsten politischen Köpfe des 14. Jh.s und hatte die allgemeine politische Situation Europas in Ost und West richtig erfaßt: und dies war, jenseits aller Zwistigkeiten der Einzelreiche untereinander, die ständig wachsende Bedrohung durch das Osmanische Reich, die 50 Jahre nach seinem Tod folgerichtig zum Fall von Byzanz geführt hat. Er hatte auch die richtige Diagnose gestellt, daß die grundlegende Voraussetzung für einen neuen Kreuzzug, die Befreiung der Heiligen Stätten aus den Händen der Ungläubigen und die Zurückdrängung der nach Westen expandierenden Türken, nur ein stabiler Friede zwischen den führenden Mächten Europas sein könne (deshalb auch seine wiederholten Bemühungen um eine Beilegung des hundertjährigen Krieges zwischen Frankreich und England), aber auch die Überbrückung des Schismas und die Wiedervereinigung der beiden Kirchen. Vorkämpfer des Kirchenunionsgedankens war sein geistiger Vater Petrus Thomas, der 1357 nach Konstantinopel reiste, um die wahren Hintergründe der weiteren Pläne von Johannes V. Palaiologos (1341–1391) zu erforschen und die Stichhaltigkeit seines Angebots (der Kirchenunion gegen militärische Hilfeleistung für Byzanz aus dem Westen) an den Päpstlichen Stuhl in Avignon 1356 zu überprüfen¹⁰⁸. Mézières beschreibt in seiner »Vita S. Petri Thomasii« diese Gesandtschaft nach Konstantinopel und gibt auch den Text des kaiserlichen Chrysobullos wieder, mit der sich der byzantinische Kaiser der päpstlichen Oberhoheit unterwirft (Griechen und Lateiner »aedificabuntur in devotionem et unitatem ecclesiae Romanae, et laetantes animabantur contra Turcos ad sustinendum bella Dei in pace ecclesiae«)¹⁰⁹. Unter dem Pontifikat von Ur-

101 Millet/Frolow, *op. cit.*, Bd. 2, Abb. 79/3.

102 Millet-Frolow, *op. cit.*, Bd. 2, Abb. 61/1–4.

103 G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris 1910, Abb. 74/1.

104 Fol. 51. Lafontaine-Dosogne, *op. cit.*, S. 44.

105 Tikkanen, *op. cit.*, S. 13 Anm. 1.

106 Lafontaine-Dosogne, *op. cit.*, S. 44.

107 Belegauffistung bei Lafontaine-Dosogne, *op. cit.*, S. 45–53.

108 J. Smet, *The Life of Saint Peter Thomas by Philippe de Mézières*, Roma 1954, S. 74–79.

109 Smet, *op. cit.*, S. 80. Und in seinem anderen großen Werk beklagt er den letztlich erfolglosen Ausgang der Bemühungen von Johannes V. (*Le Songe du vieil pelerin*, ed. G. W. Coopland, Cambridge 1969, Bd. 1, S. 258 ff.).

ban V. (1362–1370) kam es zu noch konkreteren Handlungen in Richtung Kirchenunion: Petrus Thomas wird zum lateinischen Patriarchen von Konstantinopel ernannt, der Papst verspricht Byzanz schriftlich die Gründung einer Militärallianz zwischen Ludwig von Ungarn, Petrus I. von Zypern und Amedeo VI. von Savoyen, wenn das Schisma aufgehoben würde, und 1369 reist Johannes V. Palaiologos selbst nach Rom, um seine Submission unter die päpstliche Oberhoheit und die Aufhebung des Schismas in eigener Person zu bestätigen. Doch mit dem Tod von Urban V. änderte sich die politische Szene rasch: seinem Nachfolger Gregor XI. (1370–1378) kamen türkische Militäroperationen im Osten dazwischen sowie innere Schwierigkeiten in Zypern, Rhodos und Smyrna. Am 13. 11. 1372 schreibt er an den byzantinischen Kaiser, daß im folgenden Jahr eine Konferenz aller christlichen Mächte im Osten einberufen werde, um einen Angriffsplan gegen den Feind aus dem Osten zu entwerfen, aber dieses Treffen kam nie zustande; und in einem Brief vom Juni 1373 fordert der Papst vom byzantinischen Kaiser als Voraussetzung für dieses Treffen den Vollzug der Kirchenunion, erst nach dieser sollten die Aktivitäten der vereinigten christlichen Mächte gegen die Türken in Szene gesetzt werden¹¹⁰.

Dies war die europäische politische Situation, als Mézières zu Beginn des Jahres 1372 im päpstlichen Sitz in Avignon eintraf und die Organisation der Kampagne zur offiziellen Anerkennung des Festes der Darbringung Marias im Tempel von der lateinischen Kirche in Angriff nahm (das Unterfangen war umso kühner, als die Schriftquelle des Festes schon vom »Decretum Gelesianum« als apokryph verurteilt worden war)¹¹¹. – Warum aber hat der päpstliche Hof nach gründlicher Prüfung der Meßliturgie und der *repraesentatio* durch ein Kollegium von Kardinälen und Theologen seine Einwilligung gegeben für die Einführung eines Festes, das nur in den nichtkanonisierten Schriften verankert ist, aber hervorragende Bedeutung im orthodoxen Heortologion genießt? Ein amerikanischer Forscher, William Coleman, hat jüngst die bestechende und zur Genüge überzeugende These aufgestellt, daß die Einführung gerade dieses Festes in die lateinische Kirche zu diesem Zeitpunkt eine Art diplomatischer Schachzug gewesen sein muß, ein Akt der Demonstration des guten Willens der Westkirche, damit die Hoffnung auf die Kirchenunion nicht zum Erlöschen komme in einer Phase, wo der Westen den Byzantinern im Gegenzug zur Aufhebung des Schismas keine wirkliche militärische Hilfestellung gegen die türkische Bedrohung leisten konnte (zur gleichen Zeit ist die Korrespondenz des Papstes voll von Appellen, den mörderischen Krieg zwischen England und Frankreich einzustellen, um dem Expansionsdruck des Osmanischen Reiches effizienter begegnen zu können)¹¹². Eine solche Zielsetzung wäre der politischen

110 Coleman, *op. cit.*, S. 7–9. Vgl. auch K. M. Setton, *The Papacy and the Levant (1204–1571). I: The Thirteenth and Fourteenth Centuries*, Philadelphia 1976, S. 327 ff.

111 Das »Decretum Gelesianum« war »an unofficial compilation probably for the early 6th century« (Coleman, *op. cit.*, S. 9).

112 Coleman, *op. cit.*, S. 9, Setton, *op. cit.*, S. 327 ff.

Weitsichtigkeit von Mézières angemessen¹¹³ und würde auch das Leitmotiv der Präsentations-Predigt nach dem Thema: »exit ab Oriente et parat usque in Occidentem« erklären, das im lateinischen mittelalterlichen religiösen Schrifttum ziemlich einzigartig dasteht¹¹⁴. So sehr letztlich die Identität beider Lebensziele von Mézières, das des neuen Kreuzzugs gegen die Ungläubigen und das der Verbreitung des Marienfestes der Darbringung im Tempel im Westen, im Rahmen politischer Gegenmaßnahmen gegen die im Ostmittelmeer unaufhaltsam vordringenden Türken zu interpretieren ist (und als Voraussetzung für ein effektives Vorgehen gegen die Gefahr aus dem Osten wurde die Kirchenunion angesehen), darf doch nicht übersehen werden, daß der Marienkult für sich geradezu eine Invariable im Gesamtwerk von Mézières bildet und im Begleitbrief zum Fest wiederholt ausdrücklich festgehalten ist, daß die Verbreitung des *praesentatio*-Festes die ethischen und religiösen Mißstände im Westen verbessern helfen würde und einen Vereinigungspunkt der gesamten Christenheit darstellen könne¹¹⁵. Neben der politischen Dimension der Verbreitungskampagne bleibt eben auch die religiöse für sich entscheidend.

Der italoamerikanische Forscher George La Piana, gestützt auf die (nicht unwiderprüchlichen) Stellen der *Epistola*¹¹⁶, hält dafür, daß das Fest in der Herrschaftszeit der Lusignans auf Zypern (1192–1489) von der dortigen lateinischen Kirche anerkannt und zelebriert worden sei: »Under such circumstances it can be easily understood that the Latin hierarchy, having found the Feast of the Presentation celebrated in the island as one of the major liturgical holy days in honor of the Virgin Mary, should have adopted it and composed for it a Latin office«¹¹⁷. Allerdings ist diese These nicht so leicht zu belegen. Tatsäch-

113 »In the light of the hope at the time for union between the churches, however, the adoption of a Greek feast by the Latin church might have been a diplomatic overture to the Greeks. In 1367, at the prospect of the conversion of Emperor John V, the Greek Patriarch of Constantinople, Philotheus Coccinus, had proposed the calling of an ecumenical council to discuss church union. This had never come about because of the opposition of Pope Urban V, who recognized that the emperor's need of military aid made him subservient to the Latin West and who feared that the conciliar debates would cause only further enmity between the churches. Perhaps by 1372, however, the Latin church felt the need to make some sort of concession to the Greeks to indicate that the papacy was still seeking church union and that the proposed union would not submerge entirely Greek customs, traditions, and feasts« (Coleman, *op. cit.*, S. 10).

114 Coleman, *op. cit.*, S. 10.

115 Letter, § 1.

116 Diese befinden sich im § 3 des Begleitbriefes: »et antiquas laudes Marie Presentationis in Templo de partibus Orientis nouiter coruscantes«, Mézières gibt die Existenz der Festes »antiquam in ecclesia orientali« zu, in der Folge behauptet er jedoch, daß es schon »in primitiua ecclesia« bestanden habe, als Jerusalem und die Heiligen Stätten noch christlich gewesen seien, »ibique et in alijs partibus Orientalis in quibus vigeat fides Catholica« (der Begriff der »fides Catholica« hat vor dem Schisma freilich nicht viel Sinn), gegen Ende des Passus konstatiert er jedoch deutlich: »Et adhuc in Regno Cypru deuotissime per fideles Orientis colitur de presenti ...«. An anderer Stelle (§ 5/18) wird darauf hingewiesen, daß das Fest »ab occidentalibus incognita et neglecta« sei.

117 G. La Piana, »The Byzantine Iconography of the Presentation of the Virgin Mary to the Temple and a Latin Religious Pageant«, *Late classical and medieval studies in Honor of A. M. Friend Jr.* (ed. K. Weitzmann), Princeton 1953, S. 261–271, bes. S. 264.

lich hatten die lateinischen Kirchen in den zypriotischen Städten die Oberhand¹¹⁸, aber die Kontakte zu Südfrankreich waren allezeit eng und der Pilgerstrom zu und von den Heiligen Stätten stellt eine Art kontinuierlicher Kommunikation mit fast allen Teilen Europas dar (Ludolf von Suchem etwa, der zwischen 1336 und 1341 auf Zypern Station gemacht hat, berichtet, daß in Famagusta alle europäischen Sprachen zu hören gewesen seien und auch in Schulen unterrichtet würden)¹¹⁹. Das bedeutet aber, daß eine solche kirchliche Innovation, für die Mézières die Bestätigung des Papstes und der Curia Romana einholt, relativ rasch im Westen bekannt geworden wäre und die Reaktion der kirchlichen Instanzen hervorgerufen hätte. Die Pilger berichten, daß sich die Messen der lateinischen Kirche von Zypern in nichts von den ihnen aus Europa bekannten unterschieden hätten (z. B. Nicolai de Martoni, Weihnachten 1394)¹²⁰. Freilich war der zypriotische Königshof auch ein bedeutendes Zentrum der Pflege kirchlicher und weltlicher Musik: in einem Miszellen-Codex der Biblioteca Nazionale von Turin (Ms J.II.9) zypriotischer Herkunft aus den Jahren 1413–1434, gibt es eine Festmesse für den Hl. Hilarion, die Hl. Anna und noch sechs andere monodische Messen, polyphone Kompositionen des Credo und Gloria, sowie Motetten, französische Balladen, *rondeaux* und *virelais*¹²¹. Die religiösen Lieder enthalten häufig das Marien-Thema¹²². Es ließ sich auch der Nachweis führen, daß einige Volkslieder aus Südfrankreich und Zypern die gleichen Melodien besitzen¹²³. Aber die beidseitigen Beeinflussungen gehen im 14. Jh. noch weiter: Petrus I. von Zypern besaß einen Organisten aus Liège¹²⁴, 1368 sah sich Papst Urban V. veranlaßt, Maßnahmen gegen katholische Frauen zu erlassen, die regelmäßig orthodoxe Kirchen besuchten¹²⁵, einige Jahre später, 1393, während der Pestepidemie, die die Insel heimsuchte, läßt der König eine Bittprozession durchführen, die als »ελληνική« bezeichnet

118 J. Hackett, *A History of the Orthodox Church of Cyprus*, London 1901 (New York 1972), S. 59–170 (Ch. Pappioannou, *Ιστορία της ορθόδοξου Εκκλησίας της Κύπρου*, I., Piräus 1923, S. 82–223), F. G. Maier, *Cyprus*, München 1982, S. 109 ff. M. Manoussacas, »Structure sociale de l'hellénisme post-byzantin«, *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 31/2 (1981), S. 791–821, bes. S. 794 ff., G. Podskalsky, *Griechische Theologie in der Zeit der Türkenherrschaft* (1453–1821), München 1988, S. 7 ff.

119 C. D. Cobham, *Excerpta Cypria*, Cambridge 1908, S. 19 ff. (vgl. auch G. Hill, *A History of Cyprus*, 4 Bde., Cambridge 1940–52, Bd. 2, S. 292 ff.).

120 »I heard Matins on the night on the Nativity of our Lord Jesus Christ, and masses and other customary officies during the same feast« (Cobham, *op. cit.*, S. 23).

121 R. H. Hoppin, »The Cypriot-French Repertory of the Manuscript Torino, Biblioteca Nazionale, J.II.9«, *Musica Disciplina* XI (1957) S. 79–125. Vgl. auch H. Bessler, »Studien zur Musik des Mittelalters I«, *Archiv für Musikwissenschaft* VII (1925) S. 209–217.

122 Hoppin, *op. cit.*, S. 95, 96, 97, 98, 101.

123 S. Baud-Bovy, »La strophe de distiques rimés dans la chanson grecque«, *Studie memoriae Belae Bartók sacra*, Budapest 1956, S. 355–373, bes. S. 358 ff.

124 In seiner Hofkapelle hatte er auch einen eigenen französischen Kichensänger. Und auf seinen Reisen begleitete ihn ein weltlicher »ménestreur« (Hoppin, *op. cit.*, S. 90).

125 Hill, *op. cit.*, Bd. 3, S. 1082.

wird¹²⁶. Es scheint tatsächlich kein wesentliches Hindernis zu geben für die Annahme, daß Mézières das Präsentationsfest in der orthodoxen Kirche auf Zypern kennengelernt hat. In der Epistola ist Maria auch im lateinischen Text einmal als »panaye« (Παναγία) bezeichnet (Letter 6/3)¹²⁷.

Bleibt also noch die Frage zu beantworten, ob Mézières auch die symbolische *repraesentatio figurata* auf Zypern kennengelernt hat, was von Young schon 1911 angezweifelt worden ist¹²⁸, in der Folge allerdings von La Piana behauptet wurde, der auch einen Zusammenhang zwischen der lateinischen *repraesentatio* der Darbringung Marias im Tempel und dem griechischen »Zypriotischen Passionszyklus« postuliert¹²⁹. Nun ist die *repraesentatio* freilich kein alleinstehendes unabhängiges »liturgical drama«, sondern Teil einer Festmesse, aber nicht alle Personen haben liturgische Entität, sind in spezielle Kostüme gekleidet usw.¹³⁰. Die überaus detaillierten Beschreibungen von Kleidung und Aktion bringen La Piana auf den Gedanken, das gesamte Werk könne von den Bildtopoi der byzantinischen Ikonographie inspiriert sein: »Details of the composition and of its ›mise en scène‹ seem to derive directly from the iconographic cycle of the early life of the Virgin Mary«¹³¹. So wie August Mahr in seiner hypothetischen szenischen Umsetzung des »zypriotischen Passionszyklus« auf das »Maler-

126 Th. A. Sophokleous, »Ενδείξεις περί επιδράσεως του ορθοδόξου ελλητισμού επί των Φράγκων εν Κύπρω επί Φραγκοκρατίας«, *Κυπριακαί Σπουδαί* 16 (1953) S. 11–23.

127 »... uelut alter Dauid, ipsius panaye singulariter electus imitator« (Coleman verweist im apparatus criticus S. 45 zu recht auf die griechische Παναγία, Haller übersetzt »all-holy« S. 54).

128 »One would like to know more of the genesis and the literary antecedents of the dramatic text before us. Although in his ›Epistola‹ Philippe de Mézières speaks of the assiduous observance of the Festum Praesentationis in the East, and especially in the Isle of Cyprus, I have no ground for surmising that our dramatic text was a part of the office used in the East, or in the ›officium totum proprium‹ used in Cyprus. It seems most probable that Mézières himself added the dramatic procession at the time when he arranged a celebration of the feast »cum representatione figurata« at Venice, presumably about the year 1370 ...« (Young 1911, *op. cit.*, S. 232 ff.).

129 »This conclusion is strengthened ...« (La Piana, *op. cit.*, S. 265).

130 »In our ›Representatio‹, on the contrary, the performers are ›actors‹ dressed in special costumes according to their role in the play. Their speeches, though taken from sacred texts, have no liturgical character. On the other hand, neither is the ›Representatio‹ an independent play, because it is inserted into the liturgical celebration and is a part of it, especially its last scene which takes place at the altar with the bishop in pontifical robes speaking as the Voice of God. Instead of a drama, the ›Representatio‹ may be called more properly a religious pageant connected with a liturgical office« (La Piana, *op. cit.*, S. 267). Ein anderer Forscher stellt fest: »While it was still in very close association with the liturgy, nevertheless, it had acquired the form and the setting of a genuine sacred drama. Therefore, it constitutes an important link between the liturgical and the vernacular plays which eventually emerged as independent productions while still preserving their themes in relation to the liturgical year and its seasonal observances« (E. O. James, *Seasonal Feasts and Festivals*, New York 1961, S. 265). Diese Eingliederung in die mittelalterliche religiöse Theaterentwicklung ist sicherlich etwas schematisch, denn im 14. Jh. sind die teilsäkularisierten öffentlichen Marktplatzspiele in der lingua vernacula schon in voller Entwicklung begriffen, während die *repraesentatio* in Gebärde und Kleidung, Symbolikluktus, kirchlichem Raumverständnis und allegorischem Wortgehalt noch »liturgischen« Charakter besitzt.

131 La Piana, *op. cit.*, S. 265.

buch« des Athos-Mönches Dionysios Hieromonachos aus Phourna zurückgegriffen hat¹³² (ein aus chronologischen und anderen Gründen dubioses Verfahren)¹³³, so glaubt auch La Piana, daß die *repraesentatio* den Miniaturenzyklus in der Homilie zum apokryphen Marienleben von Jakobos Kokkinobaphos aus dem 12. Jh. wiedergibt¹³⁴. Die Fragestellung wird dadurch kompliziert, als für den französischen Kunsthistoriker und Byzantinisten L. Bréhier ebendieser Miniaturenzyklus von Kokkinobaphos das Hauptargument für die Postulierung der Existenz religiösen Theaters in Byzanz abgibt¹³⁵ («il suffit de considérer attentivement leur succession pour reconnaître incontestable leur origine scénique»)¹³⁶, eine Hypothese, die von Venetia Cottas in noch forciertere Form wiederholt worden ist¹³⁷. Die Idee der szenischen Herkunft des Miniaturenzyklus ist aber von vielen Kunsthistorikern verworfen worden¹³⁸, hat aber jüngst in G. Stričević wieder einen neuen Anhänger gefunden¹³⁹, der in seinen Schlußfolgerungen noch weitergeht, indem er glaubt, daß es nicht der Miniaturenzyklus von Kokki-

132 C. A. Mahr, *The Cyprus Passion Cycle*, Indiana, Notre Dame 1947.

133 W. Puchner, «Θεατρολογικές παρατηρήσεις στον μεσαιωνικό Κύκλο των Παθών της Κύπρου», *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*, Athen 1984, S. 91–107, bes. S. 102 ff.

134 Die Hypothese steht auch in Zusammenhang mit La Pianas Theorie von der wesentlich theatralischen Natur der «dramatischen Homilie» in Byzanz. Vgl. G. La Piana, *Le rappresentazioni Sacre nella Letteratura Bizantina dell'Origini al Secolo IX con Rapporti al Teatro sacro d'Occidente*, Grottaferrata 1912 und ders., «The Byzantine Theater», *Speculum* XI (1936) S. 171–211.

135 L. Bréhier, «Les miniatures des homélies du moine Jacques et le théâtre religieux à Byzance», *Mon. et Mém. Fond. Piot* 24 (1920) S. 101 ff.

136 Er unterscheidet sogar einen Prolog und sechs Akte, die innerhalb und außerhalb der Kirche spielen, und glaubt an die Verwendung von *tableaux vivants* (*op. cit.*, S. 109).

137 V. Cottas, *Le Théâtre à Byzance*, Paris 1931 (zur Kritik der Arbeit vgl. La Piana 1936, *op. cit.*).

138 G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIV, XV et XVI siècles*, Paris 1916, S. 612, Ch. Diehl, *Manuel d'Art byzantine*, 2 Bde., Paris 1925/26, Bd. 2, S. 861. In ähnlicher Weise hat sich auch G. de Jerphanion («Bulletin d'archéologie chrétienne», *Orientalia Christiana* 28/2, S. 251 ff.) gegen die These gestellt, der «Christos paschon» habe Einfluß auf die byzantinische Ikonographie ausgeübt (vgl. V. Cottas, *L'influence du drame «Christos Paschon» sur l'art chrétien à Orient*, Paris 1931).

139 «This learned French scholar discovered the influences of the stage upon these miniatures with respect to the order in which the pictures unroll, in the vividness of the action, in the plurality of the illustrations, which, following one another, depict individual parts of the recitation in each scene, and lastly, in the reiteration of some figures, characterized by different costumes and appearances in many scenes. Furthermore, Bréhier noticed a scenic differentiation between protagonists and chorus and that the decoration appearing in the background has a completely theatrical character» (G. Stričević, «Drama as an Intermediary between Scripture and Byzantine Painting», *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964*, Bd. I, Berlin 1967, S. 107–127, bes. S. 122 f.). Die Thesen von Bréhier finden sich kritiklos wiederholt auch in E. Guldau, *Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv*, Graz/Köln 1966, S. 165. Stričević stützt sich in seinen Schlußfolgerungen auf einen anderen jugoslawischen Forscher, der Spuren von «Mimen» im Bildtypus der Geißelung Christi auf den byzantinischen Fresken von Staro Nagoričino nachweisen will (S. Radojčić, «Ruganje Hristu na fresci u Starom Nagoričino», *Narodna Starina* 14 [1939], S. 3–20). Seine Schlußfolgerung: «It seems rather strange that these profound and promising results have hardly been noticed in Byzantine art historiography» (Stričević, *op. cit.*, S. 123).

nobaphos gewesen sei, der Mézières (oder den unbekanntem Autor der *repraesentatio*) bei der Abfassung der Symbolhandlung vor Augen gestanden habe, sondern daß es die »dramatische Homilie« (also das »liturgische Drama« der Byzantiner nach La Piana)¹⁴⁰ gewesen sei, die beide, sowohl die Miniaturen (nach Bréhier) als auch die *repraesentatio figurata* von Mézières beeinflusst habe¹⁴¹. Aber es ist nicht nur die Gesamthypothese zum religiösen Theater in Byzanz, die umstritten bleibt, weil letztlich die überzeugenden Nachweise fehlen¹⁴², sondern im speziellen auch die ikonographische These von Bréhier und seinen Nachfolgern, die von der Kunsthistorikerin Lafontaine-Dosogne kategorisch abgelehnt worden ist¹⁴³, und besonders von Irmgard Hutter¹⁴⁴ in einer eigenen zweibändigen Monographie zu diesem Miniaturenzyklus, wobei sie zu dem Schluß kommt: die »mehr oder weniger phantastische[n] Theorien«¹⁴⁵ »verdienen wohl eine Ehrenplatz in der Kuriositätensammlung der Byzantinistik«¹⁴⁶ und sich der strengen Kritik von Lafontaine-Dosogne voll anschließt¹⁴⁷. Der Miniaturenzyklus weist in Komparation mit vergleichbaren Illuminationen keine besonderen Charakteristika auf, ist selbstverständlich nicht unabhängig vom handschriftlichen Text und bildet eine Serie von soteriologischen Meditationsstationen zum Marien-Leben¹⁴⁸.

In der Pariser Handschrift der Homilie gibt es neun Miniaturen, die sich auf die Darbringung Marias im Tempel beziehen, in der Vatikanischen Handschrift sind es zehn¹⁴⁹. Sie beziehen sich auf insgesamt acht verschiedene ikonographische Themen. Die erste Miniatur trägt die Aufschrift: »Ετοιμασία τῆς εἰς τὸν ναὸν προόδου τῆς θεομήτορος«¹⁵⁰ und zeigt Joachim

140 Vgl. Anm. 134.

141 »If, as La Piana believes, the author of the pageant of the ›Representation‹, whoever he was, whether De Mézières or someone else, was well acquainted with the celebration of this feast in the Byzantine Church, and if, on the other hand, the Byzantine iconographic cycle of the early life of the Virgin depended upon the dramatized narrative of the byzantine homilies, why should it be supposed, as La Piana does, that iconography served as a model for De Mézières pageant?« (Stričević, *op. cit.*, S. 126). Die Theorie von der Existenz religiösen Theaters in Byzanz hat allerdings seit vielen Jahren keine neuen Argumente aufzuweisen (vgl. W. Puchner, »Zum ›Theater‹ in Byzanz. Eine Zwischenbilanz«, G. Prinzing/D. Simon (eds.), *Fest und Alltag in Byzanz*, München 1990, S. 11–16, 169–179).

142 Vgl. die gesamte einschlägige Literatur bei W. Puchner, »Το βυζαντινὸ θεᾶτρο. Θεατρολογικὲς παρατηρήσεις στὸν ερευνητικὸ προβληματισμὸ τῆς ὑπαρξῆς θεάτρου στὸ Βυζάντιο«, *Επιτηρίδα τοῦ Κέντρου Ἐπιστημονικῶν Ἐρευνῶν XI* (Nicosia 1981/82) S. 169–274, und erweitert im Band *Ευρωπαϊκὴ Θεατρολογία*, Athen 1984, S. 13–91, 397–416, 477–494.

143 J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'Empire Byzantin et en Occident*, Bd. 1–2. Bruxelles 1964–65, S. 198 (und Anm. 4).

144 I. Hutter, *Die Homilien des Mönches Jakobos und ihre Illustrationen*. Vat. gr. 1162 – Par. gr. 1208, Diss. Wien 1970.

145 Hutter, *op. cit.*, Bd. 1, S. li.

146 Hutter, *op. cit.*, Bd. 2, S. 108.

147 »Mme Dosognes Kritik an diesem Aufsatz (cf. *Iconographie I* p. 198 n.4) kann ich nur voll und ganz unterstreichen« (Hutter, *op. cit.*, Bd. 2, S. 109 Anm. 10).

148 Hutter, *op. cit.*, Bd. 2, S. 370, 377 f.

149 Detail-Analyse bei Hutter und Lafontaine-Dosogne, *op. cit.*, S. 139 ff.

150 *Vat.* fol. 57v, *Par.* fol. 77v, Lafontaine-Dosogne, *op. cit.*, S. 139 f. Abb. 82.

und Anna mit der kleinen Maria und ihren Freundinnen zu Hause, auf der zweiten mit dem Titel »Περὶ τῆς εἰς τὸν ναὸν ὁρμῆς τῆς παρθένου, Ευαγγέλια τοῖς ἐν Ἄδου«¹⁵¹ ist die Prozession zum Tempel zu sehen, die dritte zeigt dem Titel nach »Κλίνην ὑπὸ ἐξήκοντα κυκλουμένην τὴν ψυχὴν νοητέον«¹⁵², die vierte »Ερώτησις Ζαχαρίου περὶ τῆς παιδός, καὶ ἀπόκρισις Ἄννης«¹⁵³ (die Zahl der Freundinnen und Begleiterinnen von Maria variiert von sieben bis zwölf), die fünfte »Ὁ πρὸς τὴν παῖδα ἀσπασμός καὶ εὐχὴ Ζαχαρίου«¹⁵⁴, die sechste »Καθίδρυσσις τῆς παιδός ἐν τρίτῃ βαθμίδι τοῦ θυσιαστηρίου, καὶ πρώτη ὀπτασία τοῦ Ζαχαρίου«¹⁵⁵, die siebente »Ἀφιξις τῶν δικαίων εἰς τὸν ναὸν δι' ἐπίσκεψιν τῆς παιδός, ὅτε οὐκ ἐπεστράφη αὐτῶν«¹⁵⁶, und die letzte »Ὀπτασία Ζαχαρίου δευτέρα, ἰδόντος ἐν τῷ θυμίᾳ τὴν παναγίαν κόρην κομιζομένην ἐκ τοῦ ἀγγέλου τροφήν«¹⁵⁷. Ein Vergleich mit dem Text der *repraesentatio figurata* läßt sogleich erkennen, daß die Entsprechungen bloß allgemeiner Natur sind. Die liturgische Szene ist in drei Teile geteilt: 1. die Prozession, 2. die »Laudes Mariae« von den neun Engeln und die dramatischen Gegenüberstellungen von Joachim und Anna, der Ecclesia und der Synagoga sowie dem Erzengel Michael und Luzifer (auf dem erhöhten Podium in der Mitte der Kirche) und 3. die Übergabe Marias an den Erzbischof, der mit Gottes Stimme spricht (dies geschieht auf einem anderen Podium in der Nähe des Altars)¹⁵⁸. Eine detaillierte Inhaltsanalyse sei hier ausgespart, weil der Text im Handbuch von Young (und in kritischer Edition bei Coleman) leicht zugänglich ist. Eine ganze Reihe von Einzelheiten findet keine Übereinstimmung, so daß Lafontaine-Dosogne letztlich zu einer negativen Schlußfolgerung kommt: »Le rapport que M. La Piana établit entre ce texte et le cycle de miniatures de Jacques est forcé«¹⁵⁹.

Auch kann es keineswegs als sicher gelten, daß Mézières jemals die Gelegenheit hatte, in diese Handschrift Einsicht zu nehmen. Größere Wahrscheinlichkeit müßte man schon der These zumessen, daß er eine der byzantinischen Bergkirchen von Zypern besucht hat, wo das *praesentatio*-Thema in den Freskenzyklen abgebildet ist: das betrifft die Panagia-Kirche in Asinou (1105/6)¹⁶⁰, den Hag. Nikolaos »vom Dach« (τῆς Στέγης) in Kakopetria¹⁶¹ und die Panagia »Arakou« in Lagoudera (1192)¹⁶². In der letzten z. B. ist die übliche

151 *Vat. fol. 59v, Par. fol. 80, op. cit.*, S. 140.

152 *Vat. fol. 64, Par. fol. 86, op. cit.*, S. 140.

153 *Vat. fol. 65, Par. fol. 87, op. cit.*, S. 140 f.

154 *Vat. fol. 67v, Par. fol. 91, op. cit.*, S. 141 Abb. 83.

155 *Vat. fol. 68v, Par. fol. 92, op. cit.*, S. 141 Abb. 84.

156 *Vat. fol. 74v, Par. fol. 100v, op. cit.*, S. 141 f. Abb. 85.

157 *Vat. fol. 76v, Par. fol. 103v, op. cit.*, S. 142.

158 Zur Raumbgestaltung vgl. die Skizzen in Coleman, *op. cit.*, S. 96 und Rupp, *op. cit.*, S. 19.

159 Lafontaine-Dosogne, *op. cit.*, S. 198 Anm. 4.

160 Vgl. V. Seymur / W. H. Buckler / Mrs. W. H. Buckler, »The Church of Asinou, Cyprus, and its Frescoes«, *Archaeologia* 83, Oxford 1934, S. 325–350 (bes. Abb. 33a), M. Sacopulo, *Asinou en 1106, et sa contribution à l'Iconographie*, Bruxelles 1966, D. C. Winfield, *Asinou (a guide)*, Nicosia 1969.

161 G. & M. Sotiřiou, »Αἱ ἀρχαῖαι τοιχογραφίαι τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Νικολάου τῆς στέγης Κύπρου«, *Χαριστήριον εἰς Α. Κ. Ὀρλάνδου*. Bd. 3, Athen 1966, S. 133–141.

162 G. A. Sotiřiou, »Θεοτόκος ἡ Ἀρακιώτισσα τῆς Κύπρου«, *Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον* 1953/54, ders., *Τα βυζαντινά*

Personengruppe abgebildet: Joachim und Anna mit der kleinen Maria, gefolgt von sieben Judenmädchen, die brennende Kerzen in Händen halten, erreichen gerade den Tempel, wo sie der Bischof Zacharias schon erwartet, um sie zu empfangen. Auf dem Dach des byzantinischen Gebäudes sitzt rechts das Kind Maria und empfängt die Speise aus den Händen des Engels¹⁶³. Mézières hätte ohne weiteres die der Maria gewidmete Bergkirche des Leon Authentos bei Lagoudera besuchen können¹⁶⁴. Ob es Detailsprechungen in der Kleidung gibt (auch im Falle der Fresken der beiden anderen Kirchen), müßte noch den Gegenstand eigener Spezialuntersuchungen abgeben. In jedem Falle aber bestehen gravierende Unterschiede, die die Hypothese doch fraglich erscheinen lassen. Diese bestehen vor allem in der Personengruppierung Marias und ihrer Begleiterinnen (und deren Anzahl), noch hervorstechender allerdings im Fehlen der allegorischen Personifikationen von Ecclesia und Synagoga, die der byzantinischen Ikonographie fremd sind, in der Absenz von Luzifer aus der Bildkomposition usw.¹⁶⁵. Daraus schließt Lafontaine-Dosogne, daß sich Mézières eher von der westlichen als der östlichen Ikonographie inspiriert zeigt¹⁶⁶. Doch

μνημεία της Κύπρου. Α' Αεικασία, Athen 1935, A. S. Stylianos, «Αι τοιχογραφίαι του ναού της Παναγίας του Αράκου, Λαγουδερά, Κύπρος», *Πεπραγμένα του Θ' Διεθνούς Βυζαντολογικού Συνεδρίου*, Bd. 1, Thessaloniki 1954, S. 459–467, D. C. Winfield, «The Church of Panagia of Arakos, Lagoudera», *Dumbarton Oaks Papers* 21, 23–24, A. Megaw, «Twelfth century Frescoes in Cyprus», *Actes du XIF Congrès des Etudes byzantines*, Ohrid 1961, Bd. 3, Belgrad 1964, S. 262 ff.

163 A. & A. J. Stylianos, *The Painted Churches of Cyprus*, London 1985, Abb. 88. Dazu die Beschreibung: «The Presentation of the Virgin Mary to the Temple is given great prominence in the lunette of the north arched recess (fig. 88). We have there the usual Byzantine representation of the theme... Joachim and Anna with the young Virgin, followed by the seven daughters of the Hebrew holding lighted candles, have arrived at the Temple where the high Priest Zacharias is ready to receive them. Especially impressive are the elegant maidens with their silver ear-rings and colourful classicizing garments, bearing beautifully embroidered and jewelled borders, executed with great care and in great detail by the unknown Byzantine artist. At the top of the Byzantine building on the right, young Mary is shown seated precariously on the roof, ready to receive food from the hand of an angel, according to the apocryphal story» (*op. cit.*, S. 162).

164 Es hat sich noch eine Widmungsinschrift an Maria erhalten, die Mézières sicherlich bewegt hätte. In der englischen Übersetzung von Stylianos lautet sie folgendermaßen: «Oh! most pure Mother of God, he who with great desire and warmth has helped to portray in perishable colours thine undefiled icon, Leon, the poor and worthless suppliant, surnamed «του Authentos» from his father, together with his wife and fellow servant ... request faithfully and with countless tears that they, with their fellow servants, their children, thy suppliants, may pass the remainder of their life in happiness, and that they may, in the end, be favoured among the saved, for thou alone, oh! Virgin hast the glory ...» (Stylianos, *op. cit.*, Abb. 85). Das Bergheil des byzantinischen Aristokraten muß gleich nach der Einnahme Zyperns durch die lateinischen Kreuzritter zu verzeichnen sein (vgl. S. 179).

165 Lafontaine-Dosogne, *op. cit.*, S. 198 Anm. 4.

166 «L'auteur, même s'il s'est inspiré d'un jeu auquel il a pu assister à Chypre dans le cadre des festivités de la Présentation de la Vierge, s'est, me semble-t-il, inspiré également, pour élaborer son texte, de récits latins tels que le «Pseudo-Matthieu», car une part importante de sa mise en scène, du décor et des costumes qu'il décrit avec application, paraît remonter à l'iconographie en usage en Occident plutôt qu'à Byzance. C'est ainsi que la Vierge sera une jolie petite fille de blanc vêtue, les cheveux retombant sur les épaules (p. 229), et non l'adulte en réduction des images byzantines; les vierges auxquelles il fait allusion ne constituent pas le cortège auquel ces

dies betrifft die Frage nach den Quellen der *repraesentatio*, die ausführlicherer Analyse bedarf.

An diesem Punkt sind die vorgebrachten Vorbehalte zur Theorie von La Piana ausschlaggebend, und zwar speziell zu zwei Punkten: 1) daß die liturgische Szene der *repraesentatio* die Bildfolge des Miniaturenzyklus zum apokryphen Marienleben in den beiden Handschriften der Homilie von Jakobos Kokkinobaphos reproduziert (die ihrerseits, nach Bréhier, vom religiösen Theater beeinflusst ist)¹⁶⁷, und 2) daß Mézières nicht ihr Urheber ist, sondern diese aus der lateinischen Kirche auf Zypern transferiert hat, die ihrerseits dieses Fest von der orthodoxen Kirche übernommen hat¹⁶⁸. Letzteres Argument stützt sich vor allem auf die kurzen Dialoge (und Monologe) der liturgischen Szene – die neun »Laudes Mariae« reproduzieren die neun Oden des byzantinischen Kanons (nach La Piana)¹⁶⁹. Dieser Punkt bleibt noch fraglich, denn ähnlich Strukturen finden wir auch in den westlichen Prophetenspielen¹⁷⁰. Der Sprachstil der ausgedehnten *rubricae* gleicht dem Prosastil von Mézières, und jener Sprecher am Ende der Handschrift, der in der Ich-Form von der Aufführung der liturgischen Szene in Avignon 1372 spricht und den Leser bittet, für seine »anima misera« zu beten (vgl. Drama 27/25), läßt eigentlich keinen anderen Schluß zu, als die liturgische Szene Mézières selbst zuzuschreiben. Die »Laudes Mariae« und die kurzen Sprechtexte mögen dabei aus anderen ekklesialen Quellen stammen; der Rest des Werkes scheint aus seiner eigenen Inspiration zu kommen¹⁷¹.

Das bedeutet allerdings, daß der lateinische Text der *repraesentatio* kein Argument bilden kann in der Diskussion um die Existenz von religiösem Theater in Byzanz¹⁷², noch eine Sonderstellung Zyperns in dieser Frage begründet (in Verbindung mit dem griechischen Text des »Zypriotischen Passionszyklus«)¹⁷³, denn die These von der zypriotischen Herkunft der *repraesentatio figurata* stößt, jenseits der Feststellung des unbezweifelbaren Vorhandenseins des Repräsentations-Festes im orthodoxen Heortologion im Zypern des 14. Jh.s, woher Mézières höchstwahrscheinlich seine Inspiration zur Kampagne der Einführung dieses Festes in die Westkirche bezog, auf unüberwindliche methodische und sachliche Schwierigkeiten. So-

mêmes images nous ont habitués; les figurations de l'Église et de la Synagogue sont étrangères à notre cycle dans l'art byzantine, etc.» (Lafontaine-Dosogne, *op. cit.*, S. 198, Anm. 4).

167 »Le rapport que M. La Piana établit entre ce texte et le cycle de miniatures de Jacques est forcé. Il ne constitue pas, en tout cas, une preuve que ce cycle dérive d'une représentation dramatique. Qui sait, d'ailleurs, si de Mézières n'a pas eu l'occasion de voir en Orient un manuscrit illustré de la vie de la Vierge, dont il se serait inspiré!« (Lafontaine-Dosogne, *op. cit.*, S. 198 Abb. 4).

168 La Piana, *op. cit.*, S. 263 ff.

169 La Piana, *op. cit.*, S. 268.

170 In diese Richtung weist auch eine Bemerkung von Coleman, *op. cit.*, S. 12 Anm. 30.

171 Zu einem ähnlichen Schluß kommt auch Coleman: »I would suggest, then, that Philippe adopted the dialogue from a dramatic performance elsewhere – perhaps one on Cyprus – but that he himself composed the voluminous technical material that surrounds the dialogue« (Coleman, *op. cit.*, S. 13).

172 Wie etwa bei Stričević, *op. cit.*

173 Vgl. La Piana 1955, *op. cit.*

oft Mézières in den sechs relativen Texten von Zypern spricht, meint er den Ort der Zelebration des Festes, nicht den Aufführungsort der liturgischen Szene. Diese scheint sein eigenes Werk zu bilden, verfaßt aus didaktischen Gründen, und um der Festmesse einen Glanzpunkt aufzusetzen, war doch die Verbreitung dieses Marienfestes ein Akt religiöser Verehrung und politischer Diplomatie zugleich, und beide Lebensziele sollten zur Errettung Europas und der Christenheit beitragen. Die eventuellen Entsprechungen zur byzantinischen und zypriotischen Ikonographie bzw. zum mittelalterlichen kirchlichen Schrifttum müssen noch Gegenstand weiterer Untersuchungen bleiben. Von einer näheren Inhaltsanalyse mag hier Abstand genommen werden, ist doch der Text im Handbuch von Young (sowie in der kritischen Ausgabe von Coleman und in englischen Übersetzungen) leicht zugänglich.

Der eigentliche Kern der liturgischen Szenenabfolge bildet ein Netz von symbolischen Wortverweisen und Symbolhandlungen. Sie kommt vor der Festmesse zur Aufführung und sieht sogar Soldaten vor, die mit den quergelegten Lanzen die Menschenmenge zurückhalten. Sie verwendet die allegorische Methode der Biblexegese, die Mézières auch in anderen Werken anwendet¹⁷⁴. So ist z.B. in der Epistola angeführt, daß das Fest fünf verschiedene geistigen »Nahrungen« vermittele und alle Mysterien der menschlichen Seelenrettung vorzeichne¹⁷⁵. Der Symbolismus der Farben und Requisiten, die die handelnden Personen in Händen halten, ist mit Konsequenz durchgeführt und vom Autor selbst erklärt. Die Jungfrau Maria selbst symbolisiert die Kirche¹⁷⁶. Die Prozession des ersten Teiles steht für die Heimkehr in das himmlische Vaterland, sowie für den Übergang vom Alten Testament zum Neuen¹⁷⁷. Das erhöhte Podium mit seinen 15 Treppenstufen (allerdings nur in der Be-

174 Vgl. vor allem die Einleitung von M. Catherine Rupp, O. S. M. in die Übersetzung von R. Haller, *Philippe de Mézières, Figurative Representation of the Presentation of the Virgin Mary in the Temple*, University of Nebraska Press, Lincoln 1971, S. XI–XLIV. Die allegorische Bibelauslegung gründet auf den Paulus-Briefen sowie auf der Augustinus-Schrift »De Doctrina Christiani«. Die anerkanntesten Biblexegeten des Mittelalters waren Origenes, Cassiodorus, Rabanus Maurus (776–856), Alanus de Insulis (1114–1202), Rupert von Deutz (1075–1129) und Honorius von Autun (1080–1156). Vgl. Edgar de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, Bruges 1946, H. de Lubac, S. J., *Exegese Médiévale: Les Quatre Sens de l'Écriture*, 3 Bde., Paris 1959. D. W. Robertson, Jr., »Some Principles of Medieval Aesthetics«, *A Preface to Chaucer: Studies in Medieval Perspectives*, Princeton 1962, B. Caplan, »The Four Senses of Scriptural Interpretation and the Medieval Theory of Preaching«, *Speculum* 4 (1929) S. 282–290 usw.

175 Letter §10.

176 Diese Identifizierung hat zuerst der Hl. Ambrosius vorgenommen (*Patr. lat.* 11: 1155). Vgl. ebenfalls Honorius von Autun, *Sigillum Beatae Marie Ubi Exponuntur Cantica Cantorum*, *Patr. lat.* 172: 499. »The bishop or archbishop who is to celebrate the Mass begins singing the »Salve Regina«, a hymn which salutes Mary as Queen. Mary is being praised as the one who is to fulfill the prophecies by virtue of her divine maternity and ultimately to reign as Queen of Heaven, but since she is a figure for the Church, the hymn is also an encomium for the Church« (Rupp, *op. cit.*, S. XXI).

177 Die Prozession als Gang in das himmlische Vaterland bei Guillaume Durand [1230–1298], *Rational ou Manuel Des Divins Office*, Paris 1854 (französische Ausgabe von Charles Barthélemy), Bd. 2, S. 52. »Such processions were an integral part of the celebration of the great feasts of the liturgical year ... Durand sees in the six orders of clergy who precede the pontiff or bishop the predecessors of Christ from the beginning of the Old Law

schreibung von 1385 in dieser Anzahl) taucht auch in dem einzigen mittelalterlichen religiösen Drama zur Darbringung Marias im Tempel auf, dem englischen »Hegge Cycle« einige Jahrzehnte später¹⁷⁸, und bedeutet die 15 kanonischen Psalmen¹⁷⁹. Die »Laudes Mariae« fußen zum Großteil in den Psalmen des Alten Testaments¹⁸⁰ sowie in der Hymnographie¹⁸¹. Maria wird als »Königin«¹⁸² bezeichnet und als Braut, nach dem allegorischen Schema des Neuen Testaments, wonach Christus Bräutigam ist und die Kirche Braut (die Gründung der Kirche als Hochzeitsfest)¹⁸³, ein Topos, der aus dem Alten Testament herkommt, wo Jahwe und Israel als Mann und Frau bezeichnet sind¹⁸⁴. Die Idee der »mystischen Hochzeit« wird in den »Laudes Mariae« auch vom vierten Engel ausgesprochen, findet ihre Entsprechung auch in der Brautkleidung Marias¹⁸⁵. Diese allegorische Entsprechung findet sich auch in der Schrift »Le Livre du sacrament de Mariage et du reconfort des dames mariées«, wo wir gleich zu Beginn des ersten Kapitels des Zweiten Buches folgendes lesen: »Or il est temps, au nom de Dieu, d'entrer en la matère, et joyeuse et piteuse, de la Mère et Espouse Singulière de nostre fin rubin, de la poissant reyne des noces proposées, la trèsdoulce Vierge Marie, représentant nostre mère, Sainte Église, comme pardessus fû promis«¹⁸⁶. Die Blumen, die die Engel in Händen halten, symbolisieren die Tugenden Marias¹⁸⁷. Die Taube,

– patriarchs, prophets, kings, princes, shepherds, and wise men. It becomes apparent, then, that the medieval mystical meaning of a procession moving toward the »celestial homeland« is related to the Old Law – New Law theme which looks upon the Old Law as prefiguring the New Law, and the New Law as fulfilling the Old Law, with Christ at the pivotal point between the two« (Rupp, *op. cit.*, S. xxii).

178 »Mary in the Temple«, in *Ludus Conventriae*, ed. K. S. Block (London 1922), S. 74.

179 »These Psalms (120–134) constituted the Pilgrim Psalter, a popular devotion with which a complex mystical interpretation was associated. During the Middle Ages it was thought to have been chanted in the temple on the fifteen steps from the court of women to the court of Israel. The ascent of the steps was taken to be an allegorical journey whereby man moved from virtue to virtue in the ladder of perfection ...« (Rupp, *op. cit.*, S. XXIII f.).

180 Ps. 103–106, 110, 112, 116, 133–135, 137, 143–150.

181 Rupp, *op. cit.*, S. XXV f.

182 Eine andere Einflußquelle scheinen die »laudes regiae« zu bilden, liturgische *acclamations* für Papste und Könige. »Since Mary is addressed as Queen in the verses of the angels, Philippe may have adapted the literary form of the »laudes« to emphasize her claim to royalty... Mary is honored as the Queen of Heaven, a Queen who can help weary pilgrims along life's way to reach the heavenly Jerusalem« (Rupp, *op. cit.*, S. XXV).

183 Matth. 9: 15, Joh. 3: 29, 2 Korinther-Brief 11: 2, Epheser-Brief 3: 1–14 usw.

184 Ezech. 16: 3–4, Is. 54: 6–17, Jerem. 2: 2–3, Hos. 2: 19–23.

185 Die Metapher der Kirche als Braut geht auf Origenes zurück (*Ὁμιλίαι εἰς τοὺς Ψαλμοὺς*; Patr. gr. 13: 37–217) und wurde im Mittelalter beibehalten (Honorius de Autun, *Patr. lat.* 162: 349, Durand, *op. cit.*, Bd. 5, S. 78). »Philippe directs that she be dressed in a long white gown with a white mantle in the manner of a bride; his choice for white for Mary's costume is in contrast to the traditional medieval choice for blue and red ... The color white was a commonly accepted symbol for purity and innocence« (Rupp, *op. cit.*, S. XXVII).

186 Haller, *op. cit.*, S. 75.

187 »The nine angels who speak the »laudes« each carry a lily which is the visual symbol of the verbal symbol of the Prophecy of Isaias. In medieval exegesis flowers signified different aspects of Mary's virtues: the rose, patience; the violet, humility; and the lily, chastity« (Rupp, *op. cit.*, S. xxx).

die sie in ihrem Schoß hält (sie wird selbst als »Taub« bezeichnet), steht für den Heiligen Geist¹⁸⁸.

Aber auch die übrigen Personen haben allegorische Bedeutung: Joachim steht für das Alte Testament, Anna für das Neue¹⁸⁹, wie auch Synagoga (eine alte Frau mit zerrissener Fahne und den Gesetzstafeln) und Ecclesia (eine junge Frau mit Kreuz und Herrscherapfel)¹⁹⁰; und Luzifer (noch nicht in seiner komischen Ausformung)¹⁹¹ wird symbolisch vom Erzengel Michael verstoßen sowie Synagoga von der Ecclesia. Bei der Darbringung Marias im Tempel, gespielt vor dem Hochaltar, bezeichnet sie der Erzbischof, der Zacharias vorstellt und mit der Stimme Gottes spricht, als »reine Taube«, die aus dem Libanon gekommen sei, um als Braut von seinem Sohn empfangen zu werden¹⁹². Hier bewegen sich die Symbolbedeutungen bereits auf mehreren Ebenen¹⁹³. Zu Beginn der Festmesse läßt Maria ihre weiße Taube frei¹⁹⁴. Großer Nachdruck wird auch auf die brennenden Kerzen gelegt, die das Neue Licht bedeuten, das aus dem Schoße der Gottesgebärenden (Theotokos) hervorkommen und die Welt erleuchten wird¹⁹⁵. Am Ende der Festmesse küßt Maria den Hochaltar, der Christus selbst symbolisiert¹⁹⁶.

Die wenigen Hinweise mögen genügen, um den systematischen Charakter der *repraesentatio* nach ihren theologischen Symbolgehalten nachzuweisen, wo Wort und Gesang¹⁹⁷,

188 »... the dramatic presentation of Philippe's play begins with the hymn to the Holy Spirit, 'Veni creator spiritus', asking him to come with his seven-fold gifts and guide minds with his light and to inflame hearts with his love. When, at the end of the play, the Virgin allows the dove to fly, the implication is that she will be overshadowed by the Holy Spirit and conceive thereby a divine Son ... It is Mary, the dove of the Canticle, who releases the dove, the Holy Spirit, by her consent to the divine Motherhood. On another level, it is the Church, who by the graces of the sacraments, releases the seven-fold gifts of the Holy Spirit« (Rupp, *op. cit.*, S. XLI).

189 Rupp, *op. cit.*, S. xxxii f.

190 Die Personifikationen tauchen zuerst in einem Streitgespräch von Pseudo-Augustinus auf: »De Altercatione Ecclesia et Synagoga« (*Patr. lat.* 42: 1131–1139). Rupp, *op. cit.*, S. XXXIV f.

191 Rupp, *op. cit.*, S. XXXVI f.

192 »Veni amica mea, veni columba mea, quia macula non est in te. Veni de Lybano, electa ab eterno, ut te accipiam sponsam delcto Filio meo« (Letter 24/31–33).

193 »Just as the arising from the desert in the previous text was taken to signify an ascent to perfection by preferring the spiritual concern to the material satisfaction for its own sake, so the Bridegroom's invitation that the Bride should come from Lebanon is interpreted as a call to the practice of virtue« (Rupp, *op. cit.*, S. XXXIX mit Nachweisen).

194 Vgl. Anm. 184. »This visual emblem of the moving dove is, in a sense, the externalization of the verbal image of the dove which is implied in the first angel's reference to the seven gifts of the Holy Spirit, and which reappears in the final speech, by the bishop, 'Come my dove« (Rupp, *op. cit.*, S. XL).

195 Rupp, *op. cit.*, S. XLI.

196 Rupp, *op. cit.*, S. XLII.

197 Zur Terminologie des lateinischen Kirchenraums folgende Angaben: »cantare« bedeutet immer Gesang, »dicere« melismatisches Lied, einfach Melodie oder auch recitativo, während für Sprechakte gewöhnlich »legere« steht. Vgl. U. Mehler, *Dicere und cantare. Zur musikalischen Terminologie und Aufführungspraxis des mittel-*

Symbolakte und Gebärden, Kleidung und Placierung im Kirchenraum von einer einheitlichen Symbolvorstellung geleitet und koordiniert werden, welche in den Einzelheiten und im Gesamten in der Epistola zum Teil von Mézières selbst erklärt wird, und die auch in anderen Werken anzutreffen ist. Das völlige Verständnis der Bedeutung von Handlungen und Worten setzt freilich das religiöse Wissen des Mittelalters voraus, vor allem die verschiedenen Ebenen der Bibelauslegung. Die liturgische Szenenfolge enthält eine Reihe von komplexen Symbolismen, wie etwa den der »Braut«, den Übergang vom Alten zum Neuen Testament, Aufstieg und geistige Reise, die Klimax der Tugenden und der Vollkommenheit, die Heimkehr ins himmlische Vaterland, die Reise von Babylon ins himmlische Jerusalem usw.¹⁹⁸.

Es geht also um eine mehrschichtige aber einheitliche allegorische und symbolische Konstruktion, ästhetisch und intellektuell ausgewogen, bis in die letzten Einzelheiten durchdacht (für die Ordnung in der Menschenmenge ist vorgesorgt, für die Bewirtung der Kinder nach der Vorstellung, an eine eventuelle Übersetzung der Szene in eine Vernikularsprache ist gedacht usw.), ausgearbeitet mit theologischen Kenntnissen und sogar eine gewissen Gefühl für Theatralität (das Lachen im Publikum nach der Verstoßung der Synagoga durch die Ecclesia ist in Rechnung gestellt), ohne daß die Symbolhandlung je an liturgischer Würde verliert (sie ist ja Teil der Festmesse), persönliches Werk eines talentierten Schriftstellers und fähigen Organisers. In der vorliegenden Fassung ist die *repraesentatio* eine Niederschrift nach der ersten offiziellen Aufführung vor dem Papst in Avignon 1372, voll von Ratschlägen und Anweisungen zur optimalen Organisation des Festes, mit dem Ziel seiner Verbreitung und Aufführung auch in anderen europäischen Städten. In der erhaltenen Form ist es undenkbar, daß dieser Text aus irgendeinem kirchlichen Bereich, östlichen oder westlichen,

alterlichen geistlichen Dramas in Deutschland, Regensburg 1981 (Kölner Beiträge zur Musikforschung 120), bes. S. 257.

198 Vgl. die Zusammenfassung von Rupp: »The primary explicit images of the play are the bridal imagery and the superseding of the Old Law by the New. There are also many images which may be elaborated as ascents and journeys and thus fortify the most dramatically impressive action in the play, Mary's ascent of the temple steps. The central concern of the play is man's coming to God. It sets forth the way in which Mary, the individual soul or the Church, moves from one state to another state, from the unconsecrated to the consecrated, from the active to the contemplative, from the material to the spiritual. It exhibits a spiritual journey through this early existence to the heavenly homeland: for Ecclesia, the Church, it is a journey from the Synagogue to Christianity to the heavenly kingdom; for Mary, it is the voyage from the Old Law to the New Law to the eternal nuptials; and for the individual soul, it is the pilgrimage from Babylon to the heavenly Jerusalem and eternity with the Beloved. The ascending steps of the seven gifts of the Holy Spirit of the Prophecy of Isaias, the ascending steps through which the Bride moves as she rises from the desert in the Canticle of Canticles, and the steps to the altar of the child Mary as she moves to the gradual Psalms, all are symbolic of the purification necessary if man is to be capable of love and to respond to the New Law.

Mary is a useful symbol for all that Philippe means by the play, for she stands between the Old and New Law, at the beginning and end of the journey, the last of the Old and the first of the New. As a representative of the Church, or the souls within the Church, she incarnates the idea that anybody can give himself to God in the presentation of himself« (Rupp, *Introduction* in Haller, *op. cit.*, S. XLII).

einfach übernommen worden ist, denn zu deutlich sind die Spuren der persönlichen Bearbeitung und Komposition.

Mit diesen Schlußfolgerungen, die der Analyse des Textes selbst entspringen, sinken die Chancen für die zypriotische Herkunft der *repraesentatio figurata* der Darbringung Marias im Tempel nahe an den Nullpunkt. Es handelt sich höchstwahrscheinlich um ein Werk von Mézières selbst, der von der Existenz des Festes in der orthodoxen Kirche von Zypern inspiriert worden ist zu seiner eigenen liturgischen Komposition, die übrigens trotz aller seiner Bemühungen zu ihrer weiteren Verbreitung in der Westkirche keine große Laufbahn gehabt hat¹⁹⁹. Ungeachtet dessen handelt es sich um einen der bemerkenswertesten und lehrreichsten (für Mediävisten und Theaterwissenschaftler) Texte des religiösen Theaters im lateinischen Mittelalter, der nicht nur tiefe Einblicke gestattet in die theologischen Bedeutungsschichten und die szenische Strukturierung eines solchen Kirchenraumspiels, sondern auch zur Analyse der ästhetischen und theatralischen Form reizt und überdies Angaben liefert über die praktischen organisatorischen Probleme, ja sogar über die Publikumsreaktionen. Unter diesem Gesichtspunkt ist die Erforschung dieses einmaligen Dokuments der mittelalterlichen Theatergeschichte noch lange nicht abgeschlossen.

199 Vgl. *Dictionnaire de Théologie Catholique* XV, S. 1239, und P. N. Trembelas, *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια* IX (Athen 1929) S. 761.

Skenderbey in der europäischen und balkanischen Dramatik

Die Gestalt von Georg Kastriotis oder Skenderbey (1403/4–1468) ist in der europäischen Kulturtradition unverbrüchlich mit der Türkengefahr in Süd- und Zentraleuropa verbunden, als die sagenhafte Heldengestalt des Albaners den Heerscharen des Osmanischen Reiches, die im Jahrhundert des Falles von Konstantinopel (1453) die gesamte Balkanhalbinsel überfluteten, mehrfache Niederlagen zufügte und dem alten Feind der Christenheit im Bereich des heutigen Albaniens für Jahrzehnte beherzten Widerstand entgegensetzte. Seine ungewöhnliche Biographie, seine militärischen Aktionen und seine persönlichen Abenteuer wurden rasch zum Mythos, schon gegen Ende des 15. Jh.s, mit dem Ergebnis, daß schon seine erste Biographie (in Rom zwischen 1508 und 1510 veröffentlicht, mit ungeheurer Breitenwirkung und sofortigen Übersetzungen in alle europäischen Sprachen) tatsächliche wie mythisch-fiktive Begebenheiten durcheinanderbringt¹. Diese Biographie des Jesuiten Barletius wurde zur Hauptquelle aller Schriften über sein Leben und Werk, sowohl für Historiographen bis in das 20. Jh. hinein als auch für Literaten und Dichter. Die Eliminierung der mythographischen und märchenhaften Elemente aus dieser Biographie (eine zweite, aus dem 18. Jh., hat sich als Fälschung erwiesen)² stellt auch heute noch das Hauptproblem der Historiographie dar, da eine wissenschaftlich fundierte Skenderbey-Biographie noch weiterhin ein *desideratum* der Geschichtsschreibung bleibt. Die Referate bei den verschiedenen Skenderbey-Kongressen vor allem im Jahr 1968 zum 500 Jahr-Jubiläum haben neues Archivmaterial zutage gefördert, das jedoch für eine fundierte neue Biographie des »Athleta Christi« nicht ausreicht³. So

- 1 Marinus Barletius, *Historia de vita et gestis Scanderbegi Epirotarum principis*, Roma [ca. 1510]. Zu den Übersetzungen J. Matl, »Georgius Castriota (Kastriot) Skanderbeg in der balkanischen und europäischen Literatur. Vorskizze zu einer grösseren Geschichte aus dem Gebiete der vergleichenden europäischen Literaturgeschichte«, *Bulgarische Jahrbücher* 1 (1968) S. 101–110, bes. S. 101 ff.
- 2 Von G. Biemmi 1742 veröffentlicht, angeblich eine Biographie, die um 1480 in Venedig verfaßt worden sein soll (Anonymus di Antivari, *Explicit Historia Scanderbegi*, edita per quendam Albanensem, Venetiis ... 1480). Dazu B. G. Stylian Noli, *George Castriotti Scanderbeg (1405–1468)*, New York 1947 und K. Ohly, »Eine gefälschte Radolthinkunabel«, *Gutenberg-Buch* 1933, S. 53–61). Vgl. auch die Einleitung von F. Babinger in: G. T. Pétrovitch, *Scanderbeg. Essai de bibliographie raisonnée*, Paris 1881 (Nachdruck München 1967, Beiträge zur Kenntnis Südost-Europas und des Nahen Orients, III. Bd.).
- 3 Vgl. z. B. R. Schwanke, »Ergebnisse der Kongresse von Tirana und Prishtina, welche der Erinnerung von Skanderbeg gewidmet waren«, *V. Convvegno internazionale di studi Albanesi (1968)*, Palermo 1969, S. 283–303; M. Shehn, »La Deuxième Conférence d'Études albanologiques (12–18 janvier 1968)«, *Studia Albanica* V/1 (1968) S. 19–72; *Deuxième Conférence des Études Albanologiques à l'occasion de 50 centenaire de la mort de George Kastriote-Skanderbeg*, vol. 1–3 Tirana 1969–1970; *Simpoziumi për Skënderbeun – Simposium o Skenderbegu*, Prishtina 1969 usw.

bleiben Mythos und Geschichte weiterhin verquickt, wie auch in der einschlägigen Literaturtradition.

Skenderbey gilt heutzutage vor allem als nationaler Heros der Albaner; als früher Vorläufer ihrer späten Entwicklung zum Nationalstaat. Die ethnische Herkunft von Skenderbey galt im 19. Jh. als ein Gegenstand wissenschaftlicher Auseinandersetzungen, vor allem in der Phase der Nationsbildung und Herauslösung der Balkanvölker aus dem Gefüge des Osmanischen Reiches⁴. Die Philhellenen und ein Teil des griechischen Schrifttums sehen in ihm ein Zwischenglied zwischen den Heroen der Perserkriege des Altertums und den Türkenkämpfern der Revolution von 1821. In voraufgegangenen Jahrhunderten galt Skenderbey als ein Vorkämpfer der Christenheit gegen die zunehmende Macht des Halbmonds, während er in der englischen und französischen Literatur, Ländern die von der unmittelbaren Türkengefahr nicht bedroht waren, zum *héro galante* und Abenteurer stilisiert wird. In den etwa drei Jahrhunderten seines kontinuierlichen Erscheinens in der europäischen Literatur gilt Skenderbey vorwiegend als Symbol des Kampfes der Christenheit gegen den Glaubensfeind, allerdings mit bedeutenden Abweichungen und Variationen je nach Maßgabe literarische Konventionen, verschiedener Heldenideale und politischer und ideologischer Zielsetzungen des Schrifttums. In den balkanischen Literaturen des 19. Jh.s nimmt seine Gestalt Züge von Aktualität an. Das thematische Interesse erlischt mit der Lösung der Anatolischen Frage und der »Therapie« des »Kranken Mannes am Bosphorus«, als sich nach den Balkankriegen und dem Ersten Weltkrieg die Ländergrenzen in Südosteuropa zu konsolidieren beginnen. Nur in Albanien selbst erlebt Skenderbey eine verspätete Renaissance, die fast bis in die unmittelbare Vergangenheit reicht.

Die historische Verlässlichkeit der Biographien kann hier nicht Gegenstand von Untersuchungen sein⁵, da sie ja nur insofern von Interesse sind, als sie Stoff für die Dramatisierungen bieten. Auf der Grundlage von Barletius formt jede Epoche ihr eigenes Skenderbey-Bild. Zur Illustration des Grades der Historizität der einschlägigen Dramatik seien hier nur folgende Angaben gemacht: Skenderbey (lat. Scanderbeg, Iskander ist Alexandros) kommt von einem nordalbanischen Stamm; ein Zweig seiner Vorfahren führt auch nach Serbien. Sein Vater, den Türken tributpflichtig, sendet seine Söhne als Geiseln an den Hof von Adrianopel/Edirne, wo sie zu Janitscharen erzogen werden. Der Sultan läßt sie alle hinrichten bis auf den jüngsten, der eine glänzende Laufbahn in der Osmanischen Reichsarmee durchläuft. Zu diesen biographischen Daten gesellt sich ein offenbar mythographisches Element,

4 E. Papazahariou, »Skenderbeg ou les péripéties d'un mythe national«, *Bulletin de la Société d'histoire moderne* 17 (1971) S. 13–20.

5 J. Pisko, *Scanderbeg. Historische Studie*, Wien 1894. Vgl. weiters F. Pall, »Die Geschichte Skanderbegs im Lichte der neueren Forschung«, *Leipziger Vierteljahresschrift für Südosteuropa* 6 (1942) S. 85–98; W. Steltner, »Zur Geschichte des albanischen Nationalhelden G. Kastrioti genannt Skanderbeg«, *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 4 (1956) S. 1033–1044; N. N. Rozov/N. Čistjacoŭa, *Povesť o Skanderbege*, Moskva/Leningrad 1957; F. Soulis, »Αι νεότεραι έρευναι περί Γ. Καστριώτου Σκεντέρμπεη«, *Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών* 28 (1958) S. 446–457; Babinger in Pétrovitch, *op. cit.*; L. Mammopoulos, *Γεώργιος Καστριώτης*, Athen 1968 usw.

daß er nämlich der Busenfreund des Sultanssohnes gewesen sein soll, des späteren Mehmet des Eroberers (nach anderen Versionen waren sie sogar Blutsbrüder). In der Schlacht von Nyssa 1443 läuft Skenderbey zu den Albanern über, läßt sich christlich taufen und bekommt den Namen Georg, heiratet die Tochter von Arianites, Andronike, aus dem byzantinischen Geschlecht der Komnenen. Mit List erobert er Croja und läßt sich als politischer und militärischer Führer von Albanien ausrufen. In mehrfachen Feldzügen erobert er die gesamte Epirus, doch gelangte es ihm nicht, Hunyadi bei der entscheidenden Schlacht am Amsfeld zu helfen. 1449 belagert Sultan Murat selbst die Stadt Croja, kann sie jedoch nicht einnehmen. Skenderbey verfolgt ihn auf seinem Rückzug noch bis in die Tiefen der Balkanhalbinsel. Das christliche Europa jubelt über den neuen Glaubensheld, der Vatikan, Ungarn und Neapel schicken reiche Geschenke. Nach dem Fall von Konstantinopel schickt Mehmet II. zweimal Armeen gegen Skenderbey, die jedoch völlig aufgerieben werden. Der Westen ergeht sich in Bewunderung über die Kühnheit des *Princeps Epirotarum*, schickt ihm aber kaum Hilfe. 1459 ist Skenderbey nach einer Einladung von Ferdinand von Neapel in Italien, wo er ihm im Krieg gegen Frankreich beisteht. Der Papst verspricht einen Kreuzzug für die Befreiung Albaniens, der natürlich niemals zustande gekommen ist. Nach seiner Rückkehr nach Albanien besiegt Skenderbey weitere vier türkische Armeen, die Mehmet II. regelmäßig von Adrianopel aus in den Westen schickt. 1461 kommt es zu einem Kontrakt mit den Türken; er wird als Führer von Albanien anerkannt. Aber schon 1463 brechen neue Feindseligkeiten aus, die ihm unter vielen Siegen auch eine Niederlage einträgt. Mehmet II. versammelt schließlich ein Heer von 200.000 Soldaten zur Belagerung von Croja, doch Skenderbey weiß die Festung mit einer zahlenmäßig kleinen Besatzung zu halten. Aus Nahrungsmangel sieht der Sultan sich gezwungen, mit dem Großteil der Streitmacht abzuziehen, hinterläßt jedoch 80.000 Mann, die letztlich nach dem Tod ihres Anführers und dem hereinbrechenden Winter das Weite suchen. Im nächsten Jahr belagert Mehmet Croja, Dyrrachium und Elbasan; nur letzteres kann er einnehmen. Bei den Vorbereitungen zur Befreiung der Stadt stirbt Skenderbey einen plötzlichen Tod durch Fieber. Seine Familie geht nach Venedig, 1474 verkauft sein Sohn Croja an die Serenissima und 1478 gelangt die vielumkämpfte Stadt kampfflos in die Hände der Türken, womit auch für Albanien endgültig die *turkokratia* beginnt. Die Ironie der Geschichte wollte es, daß Jahrzehnte des Guerillakrieges und des Widerstandes in wenigen Jahren einer einfachen Tauschaktion zum Opfer fielen.

Doch der Mythos ist nicht anfällig für die Ironien der Geschichte. Die lateinische Heroenbiographie aus dem exotischen Land der Skipetaren erfährt dutzende Auflagen und Übersetzungen⁶. Ein Intensitätsgipfel der Rezeption ist im 16. Jh. zu beobachten, der in Frankreich und

6 Italienische Übersetzungen: 1529, 1545, 1554, 1568, 1742, 1756, 1820, 1829, 1844, französische: 1576, 1584, 1593, 1604, 1621, 1662, 1709, 1779, 1854, 1855, deutsche: 1533, 1561, 1577, 1606, 1683, 1697, 1771, 1780, 1821, 1828, 1856, englische: 1560, 1562, 1735, 1788, 1810, 1850, spanische: 1567, portugiesische: 1592, griechische: 1812, 1876. Siehe J. Matl, »Georgius Castriota (Kastriot) Skanderbeg in der balkanischen und europäischen Literatur«, *Bulgarische Jahrbücher* 1 (1968) S. 101–109.

England sich noch bis in das 17. Jh. hineinzieht, wo weniger der politisch-religiöse *background* eine Rolle spielt als die amourösen Abenteuer des *héro galante*; in den Mittelmeerländern ist die Rezeptionsspitze im 16. Jh. erreicht, die Philhellenbewegung führt die Skenderbey-Figur am Ende des 18. und in der ersten Hälfte des 19. Jh.s zu neuer Aktualität.

Die vergleichende Philologie zum Skenderbey-Thema befindet sich jedoch noch in den Kinderschuhen, behindert durch Lücken in der Grundsatzforschung, wie der Aufarbeitung der Literaturproduktion des spanischen *siglo de oro*, oder dem Forschungsdefizit der komparativen Balkanologie im 19. Jh. Trotzdem läßt sich, für das Drama zumindest, der Bogen einer internationalen Rezeptionsgeschichte mit einigem Gewinn spannen. In dieser Übersicht werden nur Dramenwerke behandelt, die ausschließlich Skenderbey gewidmet sind, nicht auch solche, in denen der albanische Freiheitsheld unter anderem auch vorkommt. Voraussetzung für ein solches Unternehmen waren natürlich die Bibliographie von Pétróvitch (der 185 Werke nennt)⁷, die Albanische Bibliographie von Émile Legrand⁸ (794 Eintragungen), vergleichende Studien wie die von Ashcome⁹ und Kostallari¹⁰, der die Schätzung anstellt, daß es wohl über 1000 Werke in 21 Sprachen in insgesamt fünf Jahrhunderten über das Skenderbey-Thema geben müsse. Eine einschlägige umfassende Bibliographie ist noch nicht veröffentlicht worden¹¹.

Bei der Rezeption des Skenderbey-Stoffes in der europäischen Literatur kann man grob drei Phasen unterscheiden: 1. lateinische Bearbeitungen in Form von Schuldramen, wo vor allem die religiöse Thematik im Vordergrund steht, 2. eine mediterrane Gruppe mit Epos, Roman und Dramen, zuerst in Italien und Spanien, später auch in Frankreich und England, wo moralischer Heroismus und galante Abenteuer zur Sprache stehen, während die kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen Christen und Türken bloß den historischen Hintergrund bilden, und 3. eine balkanische Gruppe, wo die Nationswerdung das entscheidende *Movens* ausmacht, das Volkslied und die philhellenistische Bewegung. Es ist charakteristisch, daß das Skenderbey-Thema im griechischen Volkslied nicht vorkommt¹², aber auch nicht im albanischen (nur die Italoalbaner Girolamo de Rada und Naim Frashëri schreiben im 19. Jh. je ein Skenderbey-Epos)¹³, sondern im südslawischen Volkslied, wo das Thema von

7 G. Pétróvitch, *Scanderbeg. Essai de bibliographie raisonnée*, Paris 1881.

8 É. Legrand/H. Guys, *Bibliographie albanaise*, Paris – Athènes 1912 (Leipzig 1973).

9 B. B. Ashcome, »Notes on the development of the Scanderbeg theme«, *Comparative Literature* V/1 (1953) S. 16–29.

10 A. Kostallari, »La figure de Skanderbeg dans la littérature mondiale«, *Studia Albanica* V/1 (1968) S. 191–216.

11 V. Malaj, »Necessità d'un coordinamento bibliografico castriotano«, *V. Convegno Internazionale di Studi Albanesi*, Palermo 1969, S. 19–49.

12 T. P. Jochalas, *Ο Γεώργιος Καστριώτης Σκεντέρμπεης εις την νεοελληνικήν ιστοριογραφίαν και λογοτεχνίαν*, Thessaloniki 1975 (Institute for Balkan Studies 150) S. 53–62.

13 Jochalas, *op. cit.* S. 53 ff. Schmaus dagegen hält dafür, daß diese Epen auf der oralen Überlieferung und dem Volkslied fußen (A. Schmaus, »Relikte der Skanderbeg-Epik in der Volksdichtung der Italoalbaner«, *Märchen – Mythos – Dichtung. FS F. von der Leyen*, München 1963, S. 211–224). Zu diesen Epen vgl. auch A. Schmaus,

dem Liedzyklus des dalmatinischen Franziskanermönches A. Kašić-Miošić in die orale Tradition eingeflossen ist. Es handelt sich um einen populären Lesestoff, der 1756 zum erstenmal in Buchform in Druck gegangen ist. In dieser balkanischen Dramengruppe spielen die politischen und militärischen Ereignisse die Hauptrolle, während persönliche und erotische Motive fast völlig zum Verschwinden kommen. Die Thematik wird den jeweiligen nationalen und ideologischen Kontexten angepaßt, mit der Ausnahme des »Skenderbey« von Jovan Sterija Popović, der diesen Rahmen übersteigt. Die philhellenischen Bearbeitungen hingegen betonen vorwiegend das exotische Element.

Die lateinischen Bearbeitungen stehen mit dem jesuitischen Schultheater und dem übrigen pädagogischen Ordentheater in funktionellem Zusammenhang. Die wenigen einschlägigen Werke, die bekannt geworden sind, beziehen sich auf Polen und Deutschland¹⁴, doch gibt es auch Hinweise auf Tiroler Volkstheateraufführungen¹⁵. Die nur teilweise Aufarbeitung der Quellen des Jesuitentheaters in Europa läßt hier kein vollständiges Bild zu. Im Zentrum dieser Bearbeitungen steht jedoch der »Athleta Christi«, der trotz seiner Ausbildung zum fanatischen Janitscharen den Weg in den Schoß der Christenheit zurückgefunden hat und zum Kreuzzug gegen den Glaubensfeind antritt. Nach Maßgabe der »Ratio studiorum«, die weibliche Rollen untersagt, tritt das erotische Element bzw. der Liebe-Pflicht-Konflikt des *héro galante* völlig in den Hintergrund.

Interessanter und viel umfangreicher ist die zweite Gruppe, die mediterran-renaissancenhafte mit ihren Ausläufern im Ritterroman, dem englischen *heroic play* und der französischen *littérature sentimentale*. Das Standardschema läuft hier wie folgt: Skenderbey ist in die Tochter eines Mitkämpfers verliebt; der Konflikt besteht in der unerwiderten Liebe eines Türkenmädchens, das gewöhnlich die Tochter oder eine der Frauen des Sultans ist¹⁶.

DIE EUROPÄISCHE DRAMATIK DER RENAISSANCE, DES BAROCK UND DER AUFKLÄRUNG

Sein erstmaliges Erscheinen in der Literatur macht Skenderbey in der italienischen Prosa-novelle, und zwar in der Sammlung »Il flagello de Turchi – Historia discorsa« von Antonio

¹⁴ »Georg Castrioti Skanderbeg. Zum 500. Todestag des albanischen Nationalhelden«, *Studia Albanica Monacensia. In memoiram Georgii Castriotae Scanderbegi. 1468–1968*, München 1969, S. 10 ff; M. Camaj, »Jeronim de Radas »Scanderbeccu i pa faan«, *ibid.* S. 68 ff; K. Kodra, »La figura di Skanderbeg nell'opera del De Rada«, *Studia Albanica* IV/2 (1967) S. 297–214.

¹⁴ Z. B. A. Chlemski, *Chlemscianae lunae*, 1685; Olszowski, *Castriotto Georgius, Publica Sarmatiae felicitas in Scanderbego*, 1714; Anon., *Providentia, sive Scanderbegus puer pecul*, Ulm 1748 usw.

¹⁵ N. Hölzl, »Skanderbegs Freiheitskampf in Altiroler Spielen«, *Tiroler Tageszeitung* 24. 2. 1968 (*Šbježat* 1968/4–6, S. 212–214).

¹⁶ Ashcome, *op. cit.*, S. 21.

Possenti 1548¹⁷. Das erste historische Portrait des Türkenkämpfers finden wir in der italienischen Gedichtsammlung »Elogia virorum bellica virtute illustrium« des Paulus Jovius 1554¹⁸, mit dem üblichen Topos des »Athleta Christi«. Als »neuer Alexander« wird er dithyrambisch in einem Sonett von Luigi Groto¹⁹ sowie in Gedichten von Baldassare Scaramelli 1585 gefeiert²⁰; ungefähr zur selben Zeit wird auch ein anonymes Gedicht verfaßt: »La ripresa di Croja ossia il Grande Scanderbeg«²¹, das insofern von Bedeutung ist, als die Belagerung von Croja im Mittelpunkt fast aller dramatischer Bearbeitungen steht. 1606 veröffentlicht Margheritta Sarocchi in Neapel ein umfangreiches Gedicht mit 23 canti, »La Scanderbeide«, das der Struktur des Epos »Gerusalemme liberata« von Torquato Tasso folgt und mit dem Triumph von Skenderbey über Murat während der ersten Belagerung von Croja 1450 endet²². Lacaj führt auch eine inedierte italienische Barocktragödie in einem Codex von 1651 an²³, »L'Albania combattuta«, das Werk eines Mönches namens Arcangelo, das dem Typ der *tragedia appassionata* angehört, wie er im Zuge der Dramatisierungen der Episoden von »Gerusalemme liberata« entstanden ist.

Das spanische Barocktheater war von dem Skenderbey-Thema besonders angetan. Es erscheint sowohl als *comedia famosa* als auch als *auto sacramental*. Unter den vielen Autoren, die das Thema aufgegriffen haben, befindet sich auch Lope de Vega²⁴, Perez de Montalban²⁵, Luys Velez de Guevara²⁶, Antonio de Meneses²⁷ und andere²⁸. Die Verbreitung des Themas in dem weiten Feld der vielfach unerforschten spanischen *comedia* läßt sich kaum abschätzen. Zu den angeführten Werken gibt es kaum Hilfsmittel oder weiterführende Studien²⁹.

17 Kostallari, *op. cit.*, S. 206.

18 In der italienischen Ausgabe: Paolo Giovio, *Vite brevemente scritte d'huomini illustri di guerra, antichi e moderni...* Pescia MDLIII, S. 135; die lateinische Ausgabe stammt aus dem Jahr 1561. Das Sonett abgedruckt auch bei Kostallari, *op. cit.*, S. 203 f.

19 »Di Luigi Groto cieco d'Hadria, sopra la vita dell'Invitissimo Scanderbeg«, in: D. Franco, *Gli illustri et gloriosi gesti... fatte dal Sig. D. Giorgio Castriotto detto Scanderbeg...* Venezia 1610 (Kostallari, *op. cit.*, S. 205).

20 B. Scaramelli, *Due canti del poema heroico de Scanderbeg... con altre rime e prose*, Carmagnola 1585 (Kostallari, *op. cit.*, S. 205). Vgl. auch H. Lacaj, »Skanderbeg nella letteratura italiana«, *Studia Albanica* IX/2 (1967) S. 215–222.

21 Handschriftlich überliefert in Padova (Lacaj, *op. cit.*, S. 215 ff.).

22 Margheritta Sarocchi (ca. 1550–1618), *La Scanderbeide. Poema heroico*, Roma 1606 (1623, 1701) (Kostallari, *op. cit.*, S. 205, Lacaj, *op. cit.*).

23 Lacaj, *op. cit.*, S. 217.

24 Lope de Vega Carpio, *Il Principe Escanderbeg*, Edition von D. M. Menezes Pelayo, Bd. 6 (Kostallari, *op. cit.*, S. 207).

25 Perez de Montalban, *El Principe esclavo Escanderbeg*, 1629.

26 Luys Velez de Guevara, *El principe Escanderbeg*, 1634 und *El Gran Jorge Castriotto y principe Escanderbeg*, 1652.

27 Antonio de Meneses, *Exemplar de Virtudes morales en la vida de Jorge Castriotto Llamado Scanderbeg*, 1682.

28 Z. B. *El Principe perseguido* von Belmonte Bermudez, Antonio Martinez de Meneses und Augustin Moreto (Kostallari, *op. cit.*, S. 207).

29 Kostallari, *op. cit.*, S. 207.

Das Thema dürfte auch im Elisabethanischen Theater nicht unbekannt gewesen sein. In den englischen *play-lists* ist ein verschollenes Stück angegeben, »The true historye of George Scanderbarga«, am 3. Juli 1601 in London gespielt, das lange Zeit Christopher Marlowe zugeschrieben wurde³⁰. Das Thema ist in der damaligen englischen Literatur durchaus präsent: Edmund Spenser schreibt ein Sonett³¹, in »Honoriam and Mammon« von J. Shirley erscheint ein Captain Scanderbeg³², Episoden seiner Biographie sind bei Richard Lovelace und Dryden zitiert, ebenso in einigen *restauration plays*³³. Skenderbey ist hier sogar sprichwörtlich geworden (»Scanderbeg's sword must have Scanderbeg's arm«)³⁴.

Die meisten Hinweise in der französischen Literatur der Renaissance und des Klassizismus (17. Jh.) gehen auf die »Lamentation et Complainte d'on prince d'Albanie à l'encontre d'amour et sa Dame ...«³⁵ zurück und konzentrieren sich auf das erotische Element. Die Dichter der Pléiade erwähnen den Helden in drei Sonetten: von Pierre de Ronsard und Florest Chrestien; es existiert auch eine Ode von Amadies Jamyn, einem Freund von Ronsard³⁶. 1656 verfaßt Jean de Bussiére ein heroisches Poem auf Skenderbeg³⁷. Besonderen Aufschwung erlebt seine Gestalt im *roman galante* nach 1631, in den Bearbeitungen von Urban Chevreau (1644) und der Mlle de la Goche Guilhem (1688)³⁸, deren Skenderbey-Roman in viele Sprachen übersetzt worden ist. Diese Tradition setzt sich in Frankreich noch im 18. Jh. fort, mit dem zweibändigen »Scanderbeg ou les aventures de prince d'Albanie« (1732) von Francois Cherilly³⁹, der die Grundlange für die Dramatisierungen des Stoffes in der *littérature sentimentale* bildete, wo die Moralprobleme der französischen Aufklärung ins exotische Albanien übertragen werden.

In den deutschsprachigen Landen taucht Skenderbey zuerst in den Chroniken auf. Ebenso wird die Biographie von Barletius übersetzt. Hier ist auch die Präsenz des Lateinischen viel stärker. Jacob Kockert aus Lübeck etwa schreibt 1643 ein heroisches »Carmen

30 Ashcome, *op. cit.*, S. 23, Sk. Luarasi, »Skanderbeg in English literature«, *Studia Albanica* IV/2 (1967) S. 229–234.

31 Veröffentlicht im Band *Histoire of George Castriot, surnamed Scanderbeg, King of Albania; containing famous actes...* Newly translated out of French into English by Z. I. Gentleman. Imprinted for W. Ponsonby. 1596. Abgedruckt auch bei Kostallari, *op. cit.*, S. 208 und Luarasi, *op. cit.*, S. 231.

32 Ashcome, *op. cit.*, S. 23.

33 Z. B. in »The Mock Tempest« von Th. Duffet, oder »The Atheist« von Th. Otway; weitere Beispiele bei Ashcome, *op. cit.*, S. 23 ff.

34 Ashcome, *op. cit.*, S. 23; etwas unterschiedlich bei Luarasi, *op. cit.*, S. 231.

35 Matl, *op. cit.*, S. 103. Der Werk erfuhr viele Wiederauflagen, unter anderem 1556, 1558, 1662, 1675, 1700, 1720, 1730 usw.

36 Dazu Kostallari, *op. cit.*, S. 204 ff. Vgl. auch N. Bulka, »Les lettres françaises et Skanderbeg«, *Studia Albanica* IV/2 (1967) S. 223–228.

37 »Scanderbegus«, 1656.

38 Ashcome, *op. cit.*

39 Kostallari, *op. cit.*, S. 206.

εγκωμιαστικόν»⁴⁰. Der Stoff ist auch in den *Haupt- und Staatsaktionen* der fahrenden Theatertruppen in der Barockzeit zu finden, denn ein Hinweis deutet auf eine deutsche Aufführung in St. Petersburg im 18. Jh.⁴¹. Hinweise auf Skenderbey gibt es übrigens auch in dem Epos »Osman« von Ivo Fran Gundulić (1589–1638) in Ragusa⁴². Auch in Rußland wird im 17. Jh. ein einschlägiger historischer Roman verfaßt⁴³, in Ungarn ein dramatisches Gedicht⁴⁴.

Die bisher angeführten Dramentexte sind schwer erreichbar und in der einschlägigen Literatur kaum analysiert. Im Jahrhundert der *raison* und des kontrollierten *sentiment* erfährt der Skenderbey-Stoff eine dem bürgerlichen Theater gemäße Wende ins moraldidaktische Familiendrama, wo den dramaturgischen Stein des Anstoßes die Liebe eines Türkenmädchens spielt, die den Helden in eine diffizile Situation versetzt; der dramatische Konflikt wird meist zwischen dem Sultan und dem Helden in einer Begegnung auf den Mauern der belagerten Stadt Croja ausgetragen (ein Familienkonflikt: Sohn – Stiefvater, populärer Volksheld – verhaßter Tyrann). Der historische *background* verblaßt, was interessiert ist der Moralkonflikt Skenderbeys zwischen Glaubenspflicht und der Rolle des dankbaren Sohnes seinem Ziehvater gegenüber. Die Frühphase des Historismus in Kostüm und Ausstattung gibt einem luxuriösen Exotismus weiten Spielraum, so daß sich der klassische Konflikt zwischen Eros und Pflicht in einer optisch extravertierten und ungewöhnlichen Bühnenlandschaft abspielen kann. Die Kultur- und Glaubensunterschiede zwischen Murat und Skenderbey werden auch charakterlich untermauert: der Sultan neigt zu Wutausbrüchen, ist zügellos und schlau, während es dann im 19. Jh. auch Interpretationen gibt, die ihn als gutherzigen und naiven Wilden im Sinne des *bon sauvage* von Rousseau hinstellen. Die Struktur der Zweiteilung der Bühnenpersonen in zwei feststehende Blöcke, Christen und Türken, ist durchgehend und variiert nur in Einzelheiten. Den historischen Hintergrund bildet fast immer die erste Belagerung von Croja durch Murat, der meist Stiefvater des abtrünnigen Skenderbey ist, womit der historisch-politische Konflikt zu einem Familiendrama umstilisiert wird.

In Italien und Frankreich wird der sagenumwobene Heros zu einem beliebten Opernlibretto: 1718 wird in Florenz ein einschlägiges *dramma per musica* von Antonio Salvi in der Vertonung von Antonio Vivaldi aufgeführt⁴⁵, 1735 eine *tragédie lyrique* von Houdar de la

40 Jacob Kockert, *Scanderbegus id est carmen εγκωμιαστικόν de Georgi Castrioti ...* Lubecae 1643 (Kostallari, *op. cit.*, S. 205, Matl, *op. cit.*).

41 V. D. Kuzmina, *Russkij demokratičeskij teatr XVIII veka*, Moskva 1958, S. 141 (Kostallari, *op. cit.*, S. 209).

42 III, V, 97–100 (Schmaus, »Georg Castriota«, *op. cit.*).

43 *Povjest o Skanderbegu, knjazati Albanskom*, kritische Edition Moskva/Leningrad 1957, von N. N. Rozov und N. A. Čistjakova.

44 Bogathi Fazekas Miklosrol, *As nagy Castriot Györgynec*, 1592 (Kostallari, *op. cit.*, S. 205). Die Biographie von Barletius wurde schon um 1550 ins Ungarische übersetzt (G. Daniel, »La première production de la littérature hongroise sur Skanderbeg«, *Studia Albanica* VI/1, 1969, S. 137–139).

45 V. Malaj, »L'Opera »Scanderbeg« dell'Abate Vivaldi«, *Sbjézat* 1968/1–3, S. 40–43.

Motte vertont, das dann in Paris 1735 und 1763 gegeben wird⁴⁶, 1770 wird in Modena zum Geburtstag des Herzogs ein Stück von Maurizio Veronese mit dem Titel »Scanderbeg, principe d'Albania« aufgeführt⁴⁷, und 1786 wird in Brüssel eine fünftaktige Tragödie von Paul Ulric Dubuisson veröffentlicht, die in Paris zur Aufführung kommt, aber wenig Zuspruch findet⁴⁸. Schon 1730 war in Bologna ein Drama von Antono Zaniboni veröffentlicht worden: »Le valorose azione del Principe Scanderbeg«, in dem die Charakterdifferenz der beiden Hauptpersonen deutlich herausgearbeitet ist⁴⁹.

Diese Libretti stützen sich auf die Gegensatzstruktur der Anführer der beiden Heerlager, differenziert bloß durch die heimliche Bewunderung eines Türkenmädchens für Skenderbey, die beiderseitig angereichert wird mit sekundären Personen, Janitscharenchören, türkischen und griechischen Soldaten, Sklaven usw. Der Stil variiert: die mit wenig Personen auskommende barocke *tragedia appassionata* mit den *Haupt- und Staatsaktionen* wird in die Moralkonflikte des aufklärerischen Familiendramas überführt, während die Oper das Personenniveau auf königliche Ebene anhebt, die *raison d'état* betont wird und umfangreiche Statistenchöre auf beiden Seiten den ideologischen Zusammenstoß und die dramatischen Leidenschaften der Protagonisten in malerische Taubau-Effekte transponieren. Diese einfache Gegensatzstruktur neigt nun dazu, mit anderen Handlungsfäden verknüpft und differenziert zu werden. So z. B. spielt das Libretto von Houdar de la Motte am Hof und im Harem des Sultans (Skenderbey ist von den Türken noch nicht abgefallen). In den Helden verliebt sich Roxane, die Lieblingsfrau des Sultans, während er selbst Servilia zugetan ist, der Prinzessin von Serbien, die als Geisel nach der Niederlage ihres Vaters am Sultanshof weilt. Roxane plant, den Sultan zu vergiften, doch als Skenderbey ihre Gefühle zurückweist, verrät sie dem Sultan die heimliche Liebschaft des Albaners mit der Serbin. Murat ordnet die Hinrichtung Skenderbeys an, und nur der Freitod der serbischen Prinzessin kann sein Leben retten. Diese opernhafte Haremshandlung verläuft im Rahmen der in Frankreich beliebten *turqueries* mit exotischen Kostümen, »anatolischer« Atmosphäre und »türkischer« Musik. Der Religionskonflikt zwischen Türken und Christen kommt überhaupt nicht zur Sprache. Der *Athleta Christi* ist zum Liebhaber in den Kulissen des Sultansharems verkommen.

46 Ashcome, *op. cit.*, S. 22 f., Bulka, *op. cit.*, V. Malaj, »Un opera francese del settecento su Scanderbeg«, *Shtëjzat* 1968/7-12, S. 273-281.

47 Lacaj, *op. cit.*, S. 208.

48 Bulka, *op. cit.*, S. 226. »Les murmures de Public ont forcé les comédiens à faire baisser la toile, et les spectateurs ont ignoré ce que pouvaient devenir Mahoment, Atalide et Scanderbeg« (*Mercure de France* 20. 5. 1786, S. 14, Ashcome, *op. cit.*, S. 23).

49 Kostallari, *op. cit.*, S. 208. In den Worten eines zeitgenössischen Kritikers: »Le due figure più salienti de questo dramma, Scanderbeg et Murat, formano un contrasto molto spiccato con le loro caratteristiche del tutto diverse. Le grandi virtù morali di Scanderbeg si distinguono in maniera brillante di fronte alla natura bassa, e al comportamento sconvenevole des sultano il quale, nel bollore di una passione sfrenata, rifiuta la restituzione della propria figlia con l'intenzione di tenersi la bella Doneca« (Lacaj, *op. cit.*, S. 218).

Auch die englischen Dramatisierungen des 18. Jh.s behalten diese stereotypen erotischen Intrigen bei, bringen jedoch auch den historischen Hintergrund der Schlachten um Croja, sowie die ideologische Orientierung an den patriotischen Idealen der Freiheitsliebe. Die Religionsdifferenz tritt allerdings in den Hintergrund und wird durch die charakterliche Inferiorität der Türken als asiatischer Barbaren ersetzt. In der ersten Hälfte des 18. Jh.s sind gleich drei Bearbeitungen von französischen Vorbildern (vor allem des Romans von Mlle de la Roche Guilhem, 1690 ins Englische übersetzt) auszumachen: »Scanderbeg« von Thomas Whincop, 1730 verfaßt, 1747 veröffentlicht mit dem charakteristischen Titel: »Scanderbeg, or: Love and Liberty« (wurde nicht auf dem Theater gespielt), »Scanderbeg« von William Harvard, am 13. 3. 1733 in Goodman's Field ohne Erfolg aufgeführt (man hielt es für ein Plagiat des Werkes von Whincop), und »The Christian Hero« von George Lillo, am 13. 1. 1735 im Drury Lane mit großen Erfolg gespielt⁵⁰ (von dem Stück existiert auch eine deutsche Übersetzung)⁵¹.

Gerade für das letzte Werk, als Beispiel der Dramaturgie der englischen Aufklärung, lohnt sich ein näherer Blick. Es zeigt Ebenen und Berge rund um Croja mit den beiden Feldlagern. Dramaturgisch unterstrichen werden Tugenden wie Patriotismus, Glaube, Opfermut, während auf der Seite der Türken die »Leidenschaften« vorherrschen: unkontrollierte Triebhaftigkeit, Zorn und Größenwahn. Eine andere Gegensatzachse beruht auf dem gerechten (vom Volk gewollten) Monarchismus und der ungerechten Tyrannei, während die religiöse Differenz im Jahrhundert der Toleranz weniger eine Rolle spielt. Es bleibt allerdings das erotische Viereck (Sultan – Roxane – Skenderbey – Servilia), das bei de la Motte zu beobachten war, intakt, doch den Sultan ersetzt nun sein Sohn Mehmet (Mohammed) und die Lieblingsfrau des Sultans seine Tochter Helen, die auch der Verräter Amasia auf albanischer Seite begehrt (Mohammed → Althea ↔ Skenderbey ← Helen). Das Konfliktpotential wird dadurch erhöht, daß Mohammed (Mehmet) der Freund von Skenderbey ist. Der Vater von Althea, Aranthos, ist Verbündeter von Skenderbey. Das verliebte Türkenmädchen ist hier zur Tochter des Sultans Murat erhoben, der Schwester von Mohammed. Das ganze Stück ist durchzogen von solchen Symmetrien in der Personenkonstellation⁵². Das Stück von Lillo gehört fraglos der Trivilliteratur an. Ähnlich ist auch das Drama von Whincop und das von Harvard aufgebaut⁵³. Auch hier ist die Geliebte Skenderbeys, Arianissa, Gefangene des Sultans Murat, das verliebte Türkenmädchen ist die Frau des Sultans, Selimana, die das Christenmädchen vergiften will. Der Sultan zwingt sie zum Selbstmord. Die Verräterintrige entfällt vollkommen, wird aber durch eine weitere Liebeshandlung ersetzt: der Christenföh-

50 Vgl. Ashcome, *op. cit.*, S. 23 ff. und Luarasi, *op. cit.*, S. 231 ff.

51 *Der christliche Held*, Leipzig 1773 (Deutsche Schaubühne, Bd. III).

52 Detaillierte dramaturgische Analyse in Puchner, »Ο Σκνντέρμυτης«, *op. cit.*, S. 154–160.

53 »Harvard's play certainly owes nothing to Whincop. Both are somewhat worse than mediocre examples of classical heroic tragedy, but their similarity in this respect will not convict William Harvard of plagiarism« (Ashcome, *op. cit.*, S. 24 f.).

rer Thopia verliebt sich in die Schwester von Skenderbey, Amisa. Hier ist es der Sultanssohn Hahasan, der die Geliebte von Skenderbey begehrt.

Somit läßt sich also beobachten, daß im Schema der Personenkonstellationen vom Barock zur Aufklärung eine gewisse Differenzierung eintritt: das Viereck der barocken Beziehungen, von denen drei erotischer Natur sind (Sultan/Frau oder Tochter/Skenderbey/Geliebte, mit dem symmetrischen Emotionsgefälle Sultan → Geliebte ↔ Skenderbey ← Frau/Tochter des Sultans) verwandelt sich mit der Aufspaltung der Person des Sultans in Vater und Sohn in ein Fünfeck (Sultan/Frau oder Tochter/Sohn/Geliebte/Skenderbey), wobei die drei Erosbeziehungen invariabel bleiben (Sohn → Geliebte ↔ Skenderbey ← Tochter/Frau des Sultans), von denen nun der Ziehvater des Heros ausgenommen ist. In Skenderbey-Dramen wie dem von Auffenberg oder Popović wird das Konfliktpotential noch dadurch erhöht, als Mehmet und Skenderbey die Blutsbrüderschaft eingegangen sind⁵⁴. Von diesem Zeitpunkt an verfestigt sich auch der ideologische Gegensatz zwischen Christen und Türken und die binäre Blockbildung der beiden Feldlager. Das Personenpotential des christlichen Teils wird erhöht, mit dem Vater der Geliebten/Verlobten Skenderbeys, der Schwester des Helden und ihrem Verlobten (z. B. bei Popović, oder zu einem ganzen Netz von Erosbeziehungen erweitert bei Šporer), der Verräter zwischen den beiden Lagern, der historische Hamsa, gewöhnlich Neffe des Skenderbey, bekommt die Gegenhandlung aufgebürdet. In den philhellenischen Werken bzw. den Dramen der Balkanliteraturen nehmen die erotischen Elemente im allgemeinen ab und die Nebenhandlung des verliebten Türkenmädchens verkümmert; manchmal verschwindet sogar die Geliebte/Verlobte des Helden selbst, eine Entwicklung die gegen das Ende des 19. Jh.s dazu führt (z. B. bei Antoniadis), daß keine der zwischenpersonellen Beziehungen mehr eine erotische Note aufweist⁵⁵.

DRAMATIK DER PHILHELLENISCHEN BEWEGUNG

In der englischen philhellenischen Litratur und Trivialliteratur beginnen die Hinweise auf Skenderbey mit den »albanischen Versen« von Lord Byron in »Child Harold's Pilgrimage«⁵⁶ und enden im Gedicht »Scanderbeg« des amerikanischen Dichters Henry W. Longfellow in

54 Dazu W. Puchner, »Griechisches zur »adoptio in fratrem«, *Sudost-Forschungen* 53 (1994) S. 187–224. Historische Zeugnisse der Türkenzeit auf der Balkanhalbinsel berichten, daß Wahlbrüderschaften über die Religionsgrenzen hinweg nicht selten gewesen sind.

55 Die Bemerkung von Ashcome, daß nach dem »Siege of Corinth« von Byron, inspiriert von der Croja-Belagerung, das Skenderbey-Thema in der europäischen Literatur nicht mehr vorkommt, entspricht nicht den Tatsachen, denn es wird sowohl in der Philhellenen-Literatur wie auch in den balkanischen Literaturen bis zum Ende des 19. Jh.s behandelt.

56 *Canto* II, Strophe 38 und 76. Byron schöpft aus der byzantinischen Geschichte von Gibbons (dazu G. Virtue [ed], *The poetical works of Lord Byron*, New York, Appendix, Note 13).

der Sammlung »Tale of a Wayside Inn« 1873⁵⁷. Auf dem englischen Theater werden vielfach philhellenische Werke aufgeführt⁵⁸, doch ist dabei Skenderbey kaum jemals erwähnt.

In der philhellenischen Bewegung, die als kryptodemokratische größte Massenbewegung zwischen dem Wiener Kongreß und den Vormärzjahren praktisch alle europäischen Länder und Amerika umfaßt⁵⁹, bekommt die Gestalt des unbesiegbaren Türkenkämpfers und Revolutionärs gegen die Tyrannei wiederum aktuelle Züge. Albaner und Griechen werden hier gleichgestellt, der Kampf Skenderbeys gegen den osmanischen Zwingherrn wird mit dem griechischen Unabhängigkeitskampf von 1821 identifiziert. Diese Identifizierung wird schon dadurch erleichtert, als die Biographie von Barletius vom *princeps Epirotarum* spricht. Seine heroische Gestalt wird in eine Reihe gestellt mit dem antiken Leonidas und dem Freiheitskämpfer Markos Botsaris und anderen Türkenkämpfern von 1821⁶⁰.

Die philhellenische Trivialliteratur ist besonders reichhaltig in der deutschen Spätromantik⁶¹, wo politische Tendenz, exotischer Reiz, romantischer Enthusiasmus für die Ideale der antiken Demokratie und Restreflexe der Kreuzzugs idee mit den täglichen Neuigkeiten von den Kampfschauplätzen im Süden (»dort wo die Völker aufeinanderschlagen«), die entstellt und verspätet nach Mittel- und Westeuropa gelangten, zusammenspielen, um einer kurzlebigen (trivial)literarischen Tagesproduktion Nahrung zu bieten⁶², die die Neugier und Sympathien einer breiten Leserschicht aus allen Bevölkerungsteilen befriedigte. So erscheinen zahlreiche »Biographien« und »Historien« des Skenderbey, wie z. B. die von G. W. Becker (1779–1854), die sich auf Pouqueville und Barletius stützt⁶³, oder die philhellenischen Aufzüge mit dem Skenderbey-Thema, wie in der Schrift »Georg Kastriotto«, die 1827 anonym vor der neuen Türkengefahr warnt⁶⁴. Biographische Romane im Geist der Abenteuerromantik werden verfaßt, wie die von Joh. Christoph Hildebrandt (1763–1846), die 1828 in Druck

57 H. W. Longfellow, *Tales of a Wayside Inn*, Boston 1891, S. 253–258: Scanderbeg.

58 St. Fasoulakis, *Αγγλικόν θέατρον και ελληνική επανάσταση*, Athen 1971, I. G. Mikoniates, »The Greek War of Independence on the London Stage 1821–1833«, *Επιστημονική Επετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης* 18 (1979) S. 331–343.

59 Die umfangreiche Literatur aufgelistet bei W. Puchner, »Die griechische Revolution von 1821 auf dem europäischen Theater. Ein Kapitel bürgerlicher Trivialdramatik und romantisch-exotischer Melodramatik im europäischen Vormärz«, *Südost-Forschungen* 55 (1996) S. 85–127.

60 Dazu auch L. Droulia, *Philhellénisme: ouvrage inspirés par la guerre de l'indépendance grecque 1821–1833*, *Repertoire bibliographique*, Athènes 1974 (Centre de recherches néo-helléniques 17).

61 R. Quack-Eustathiades, *Der deutsche Philhellenismus während des griechischen Freiheitskampfes 1821–1827*, München 1984 (mit der gesamten älteren Literatur). Zu den Vorläuferphasen J. Pfeiffer, *Studien zur Frühphase des europäischen Philhellenismus (1453–1750)*, Diss. Erlangen 1968.

62 Einigen literarischen Wert besitzen eigentlich nur die »Griechenlieder« von Wilhelm Müller (R. F. Arnold, »Der deutsche Philhellenismus, kultur- und literarhistorische Untersuchungen«, *Euphorion* 2, 1896, S. 81–181, bes. S. 117 ff.).

63 G. Grimm, »Deutsche Skender-Bey – Monographien in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts«, *Studia Albanica Monacensia*, München 1979, S. 97–121, bes. S. 90 ff.

64 *Op. cit.*

ging⁶⁵, und der bekannte Philhellenenprofessor F. A. Franz Krug von Nidda (1776–1843) verfaßte 1824 sogar ein mittelmäßiges Versepos im Stil der »Ilias«⁶⁶.

Mittelmäßig ist auch die gesamte einschlägige Dramenproduktion. Dies gilt auch für Karl Christian Sondershausen (1792–1882), dem »Letzten von Altweimar«, wie er sich bezeichnete⁶⁷, einem Kleriker und Hofbeamten in der Goethe-Stadt und seine beiden Dramen »Scanderbeg« und »Larissa oder der Schwur«, 1821 in Altenberg zusammen erschienen unter dem Titel »Die Befreiung Griechenlands«, die gewöhnlich zur Philhellenen-Literatur gerechnet werden⁶⁸ und nicht zur Bibliographie der Werke über Skenderbey⁶⁹. Die beiden im Zuge der Schiller-Epigonik entstandenen Theaterstücke sind niemals aufgeführt worden und haben auch kein weiteres Echo gefunden⁷⁰. Die Grundlage gab die Barletius-Biographie ab, Sondershausen hat jedoch stark abgeändert. Es gibt kein albanisches *couleur locale*, alle Bühnenpersonen verfügen über klassische Bildung.

Das erste Drama ist dreiaktig und spielt am Sultanshof in Adrianopel. Es geht um die Entscheidung von Skenderbey, zu den Christen überzulaufen. In diesem Entschluß bestärken den Helden, der als »letzter Grieche« bezeichnet wird, der alte Pakomios und seine Ziehtochter Larissa, der der Heros leidenschaftlich zugetan ist. Reis Efendi warnt Murat vor Skenderbey, doch dieser vertraut ihm die Heerführung an. Einer Falle des Sultans weicht er geschickt aus. Der zweite Akt beginnt mit spielenden Türken- und Griechenkindern. Skenderbey trifft sich heimlich mit einem Abgesandten des Papstes. Reis Efendi beschließt, ihn zu vergiften. Handlanger soll sein Neffe Amesia sein. Dieser verrät die Pläne Skenderbeys, die er von Larissa gehört hat. Doch der Sultan will dies nicht glauben, und bleibt bei seinem Entschluß, ihn als Heerführer gegen die Serben einzusetzen. Der dritte Akt spielt am nächtlichen Amselfeld; Hunyadi rückt heran. Amesia besticht zwei Ungarn, den Feldherrn zu töten. Doch als sie ihn auf Knien und das Kreuz küssend sehen, zögern sie. Skenderbey läuft mit anderen Feldherrn zu den Ungarn über. Die Griechen diskutieren sofort über die möglichen Folgen dieses Schritts. Larissa, die mit ihrem Ziehvater ebenfalls den Türken entflohen ist, erscheint mit einer antiken Lyra und besingt Skenderbeys Rückkehr.

65 Grimm, *op. cit.*, S. 100 ff.

66 J. Irmischer, »Die Balkanvölker in der Philhellenenbelletristik«, *Wissenschaftliche Zeitschrift der Karl-Marx-Universität* 15/3 (1966) S. 503–506, Grimm, *op. cit.*, S. 104 ff.

67 Grimm, *op. cit.*, S. 109 ff., Arnold, *op. cit.*, S. 109, J. Irmischer, »Skanderbeg und Deutschland«, *Studia Albanica* V/1 (1968) S. 217–233, bes. S. 228, K. Goedeke, *Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung*, XI/1 (C. Dieschl), Düsseldorf 1951, S. 330 ff., F. Brümmer, »Sondershausen«, *Allgemeine Deutsche Biographie* 23 (Leipzig 1892) S. 622.

68 Arnold, *op. cit.*, S. 109.

69 Pétrovitch, *op. cit.* Angeführt auch in A. Rosenbaum, »Griechendichtungen«, K. Goedeke, *Grundriss, op. cit.*, VIII/1, S. 282 ff. Nr. 1 und 23. Ein Teil des zweiten Dramas war schon 1920 in einer Zeitschrift erschienen (F. W. Gubitz, *Bilder aus Romantik und Biedermeiner*, hg. P. Friedrich 1922, S. 229 f.).

70 Dazu Goedeke, *op. cit.*, S. 331 und Irmischer, »Die Balkanvölker«, *op. cit.*, S. 504.

Das zweite vieraktige Drama ist deutlich der »Jungfrau von Orleans« nachgebildet. Wir befinden uns nun acht Jahre später bei der Belagerung von Croja. Die Bürger sprechen von einer Weissagung, nach der Skenderbey Larissa heiraten müsse, doch dieser will davon nichts wissen, solange noch ein Türke auf der Balkanhalbinsel verweile. Sie bekommt als Gesellschafterin die gefangene Zaire. Murat überschlägt die Kosten der Belagerung. Die Bürger der Stadt verweigern die Übergabe. Zaire stellt sich als Halbschwester von Larissa heraus. Mit ihr lebt wieder das Motiv des verliebten Türkenmädchens auf. Larissa soll dem Sultan als Preis für seinen Abzug gegeben werden, doch die Bürger weigern sich, weil sie sie für ein *palladium* der Stadt halten. Viele Szenen sind den verräterischen Machenschaften von Amesia gewidmet. Larissa begeht schließlich Selbstmord, um den Prophetenspruch zu erfüllen, daß der Sieg nur dann errungen werde, wenn eine Jungfrau sich opfere. Skenderbey gewinnt die Schlacht, kommt aber zu spät, um sich von ihr zu verabschieden. Ihr Geist treibt den geisteskranken Sultan und die Türken zurück nach Asien⁷¹.

Dramaturgisches Ungeschick und thematische Abgeschmacktheiten charakterisieren die beiden Machwerke; das erste Drama kann als eine Art Prolog des zweiten angesehen werden, wie zeitgenössische Kritiker bemerkten⁷². Dies ist insofern richtig, als die eigentlichen Hauptakteure der Skenderbey-Dramatik erst im zweiten Stück auftreten, wo allerdings die Handlung um Larissas Ziehvater fast völlig vergessen ist. Die Ziehschwester-Liebeshandlung bleibt rudimentär und fällt gegen Ende völlig der Vergessenheit an; Zaire ist auch nicht mehr Tochter, sondern Nichte des Sultans und hat bereits griechische Überzeugungen. In der weiteren Entwicklung ist die Tendenz zu erkennen, daß das liebende Türkenmädchen mit der Verlobten von Skenderbey kontaminiert, um später überhaupt zu verschwinden. Bei Sondershausen sind die beiden Rivalinnen schon Halbschwestern. Insofern tritt Larissa auch in eine Verwandtschaftsbeziehung mit dem Sultan Murat, was die dramaturgische Berechtigung für ihre Herausgabe an die Türken als Preis für die Aufhebung der Belagerung bildet. Die Liebesbeziehungen werden schrittweise durch Verwandtschaftsbeziehungen ersetzt, die galante Tragödie wird zum Familiendrama umstilisiert. In griechischen Versionen tauchen dann nur mehr Mutter und Schwester von Skenderbey auf. Hier kommt Skenderbey noch einigermaßen konfliktgerecht zwischen einem Türken- und einem Christenmädchen zu stehen, auch wenn diese bereits Halbschwestern sind und die eigentliche Rivalität von Edelmüt überlagert ist. Eigentliche Albaner kommen in dem Stück überhaupt nicht vor. Die klassische Bildung macht auch vor dem Sultan nicht halt, der in seiner Rachsucht die Stymphaliden anruft, um ihm zu helfen.

Theaternäher ist der »Skanderbeg« des Joseph Freiherr von Auffenberg (1798–1857)⁷³, der noch als Student in Freiburg nach Griechenland aufbrach, um an der Revolution im Philhellenencorps teilzunehmen, – doch schon in Norditalien scheiterte das Unterfangen und

71 Detaillierte Inhaltsangabe bei Puchner, »Ο Σκεντέρμπεης«, *op. cit.*, S. 165–169.

72 *Literaturblatt* Nr. 103, 25. 12. 1821, S. 409 (Grimm, *op. cit.*, S. 113).

73 *Neue Deutsche Biographie* 1 (1935) S. 440 ff.

er wurde zum Dienst in der österreichischen Armee gezwungen, – und später von Schreyvogel als dramatisches Talent entdeckt, das tatsächlich insgesamt 27 Theaterstücke verfaßt hat⁷⁴. Das »heroische Drama in fünf Aufzügen« wurde 1844 in den *Gesammelten Werken* gedruckt⁷⁵, dürfte aber schon viel früher entstanden sein⁷⁶. Gegen den Islam wendet sich auch sein Hauptwerk, das Epos »Alhambra« mit über 50.000 Versen.

Als talentierter Theaterschriftsteller kann er mit den dramatischen Modellen der Schiller-Epigonik besser umgehen als Sondershausen. Jeder Akt spielt nur an einem Schauplatz, das Werk atmet deutlich türkischen *couleur locale*. Er setzt mehr auf persönliche Konflikte als auf Schlachtenszenen. Wieder dürfte die »Jungfrau von Orleans« ein ferneres Vorbild abgegeben haben. Der erste Akt spielt am Sultanshof in Adrianopel. Mehmet ist auf den Sultansliebbling Skenderbey eifersüchtig. Ein Derwisch prophezeit, daß sein Mutteral zu einer Drachenschlange werde, die sich auf ganz Epirus erstreckt, gegen Osten Feuer speit und die Adria mit dem Schwanz peitscht. Murat schenkt dem Skenderbey eine griechische Sklavin, Anastasia Heliodoros, Tochter eines Heiligenmalers aus Larisa, der einen Geheimbund zur Befreiung der Griechen ins Leben gerufen haben soll. Doch wurde er verhaftet und hingerichtet⁷⁷. Sein letztes Bild, das »Gekettete Griechenland« haben Mutter und Tochter in Croja verkauft. Doch die Mutter starb, und die Tochter kam in den Harem des Sultans. Skenderbey vertraut seinem Neffen Amesia sein Dilemma an. Die Sklavin will er nicht, auch diese meidet ihn, weil er einem anderen Glauben dient. In seinem Zorn eröffnet sie ihm den Tod seiner Brüder durch den Sultan, was ihm seine Entscheidung erleichtert. Zusammen mit dem treuen Amesia und Anastasia fliehen sie. Murat bedroht Ungarn, Siebenbürgen und die Johanniterritter. Der kurze zweite Akt spielt dann in Croja, wie Skenderbey mit List die Stadt einnimmt und Anastasia das Volk dazu bewegt, Skenderbey zu unterstützen. An seinem Muttermal wird er als »Kastriotis« erkannt. Im dritten Akt verwickeln sich die Dinge dann: die Griechin Anastasia zettelt eine Verschwörung gegen den Albaner Skenderbey an, weil er sich nicht für die Befreiung Griechenlands vom türkischen Joch einsetzt. Amesia legt ihr seine Gefühle offen, und sie überzeugt ihn, die Führerschaft der Bewegung zu übernehmen. In einer Volksversammlung in den Katakomben von Croja wiegelt Anastasia die Bevölkerung gegen Skenderbey auf, der einen papstfreundlichen Kurs verfolgt und die Orthodoxen unterdrückt⁷⁸, will seine Tyrannei in eine Demokratie verwandeln, und eine

74 F. Sengle, *Das deutsche Geschichtsdrama*, Stuttgart 1952, S. 115.

75 *Gesammelte Werke*, Bd. 21 (Siegen, Wiesbaden 1844).

76 Dies gegen seinen Biographen E. L. Stahl, *Joseph von Auffenberg und das Schauspiel der Schillerepigonien*, Leipzig/Hamburg 1910 (Theatergeschichtliche Forschungen 21) S. 22. Noch vor 1830 nimmt die Intensität der philhellenischen Literaturproduktion rasch ab, und es entstehen kaum noch Dramenwerke, die die Revolution von 1821 betreffen (Puchner, »Die Griechische Revolution von 1821 auf dem Europäischen Theater«, *op. cit.*).

77 Die Anspielung ist deutlich auf Rigas Velestinlis (Pheraios) gerichtet, dessen politische Vision einer Balkanföderation der Christenvölker und revolutionäre Tätigkeit in Wien 1798 zu seiner Verhaftung in Triest und Auslieferung an die Türken in Belgrad führte.

78 Tatsächlich ist Skenderbey zum Katholizismus übergetreten.

Volksversammlung in Dodone soll die künftige Befreiung Griechenlands garantieren. Der auftretende Skenderbey kündigt das Kommen der Armee Murats an; die Verschwörung bricht zusammen, Anastasia wird an einen Felsen gefesselt. Im vierten Akt wird sie zum Sultan zurückgeschickt. Skenderbey gibt ihr eine Chance, wenn sie zum Katholizismus übertritt, will er sie behalten; doch sie bleibt fest und eröffnet ihm statt dessen ihre Gefühle für ihn. Ein weiterer Grund, warum sie nicht bleiben kann. Im letzten Akt besucht Skenderbey das türkische Heerlager; Mehmet will einen Zweikampf, doch Anastasia, die die Beratung der Feldherrn belauscht hat, rät ihm zu einem nächtlichen Überfall. Der Sultan will ihm verzeihen, schwört seinem Volke aber Rache. Skenderbey lehnt jedes Friedensangebot ab. Zwischen Sultan und Sohn kommt es zu Zwistigkeiten, Anastasia vergiftet einen Trunk, von dem sie selbst zuerst kostet. Als er zum Angriff aufbrechen will, bricht der Sultan zusammen. Anastasia ruft noch im Tode zur Befreiung Griechenlands auf und zeigt dem hereinströmenden siegreichen Skenderbey den Leichnam des Sultans. Sie wird in Ehren in Croja begraben⁷⁹.

Die Heldenjungfrau mit dem symbolischen Namen (Anastasis – Auferstehung) dient den philhellenischen Idealen, ist jedoch durchaus mit weiblicher Psychologie gezeichnet: starrköpfig, auf der anderen Seite schamhaft, opferbereit, romantisch – absolut in ihren Forderungen. Das Interessanteste an dem Stück ist vielleicht die religiöse Differenz zwischen Katholiken und Orthodoxen, die Auffenberg hier einführt: Anastasia vertritt auch die Urdemokratie, mit Volksversammlung und direkter Abstimmung (was deutlich die ersten griechischen Volksversammlungen noch während der Revolution widerspiegelt), Skenderbey ist Vertreter des monarchischen Gedankens. Dies scheint die politischen Spannungen der Biedermeier – Vormärzzeit der Restaurationperiode widerzuspiegeln. Die philhellenische Bewegung war ja eine kryptodemokratische Bewegung, die im fernen Griechenland ihre eigenen Träume von Demokratie und Gleichheit verwirklicht sah. In der Ausdifferenzierung von »Griechen« und »Albanern« scheinen Anspielungen auf die Unfreiheit der Metternich-Zeit eingelagert zu sein. Der übliche Verräter Amesia wird hier zu einem Verschwörer gegen Skenderbey und für Anastasia; er sieht die Dinge allerdings realistischer als sie, sowie Skenderbey auch. Weibliche Romantik und männlicher Realismus erscheinen als zwei sich ergänzende Konzepte des politischen Handelns. Mehmet ist hier als eifersüchtiger Rivale um die Vatergunst gezeigt, das liebende Türkenmädchen ist verschwunden, die Gefühle Anastasias werden von Skenderbey kaum erwidert. Im folgenden Philhellenendrama, von Rudbeck, ist ihre Rolle konventioneller von der Sultanstochter Zulma übernommen. Auffenberg hat zweifellos historische Studien betrieben und sich für die griechische Sache näher interessiert.

1835 ediert T. G. Rudbeck in Stockholm einen »Skanderbeg« in schwedischer Sprache⁸⁰, der einzige Beitrag Skandinaviens zum Skenderbey-Thema. Das dreiaktige Stück des sonst

79 Ausführliche Inhaltsanalyse in Puchner, »Ο Σκεντέρμπεης«, *op. cit.*, S. 171–174.

80 T. G. Rudbeck, *Skanderbeg*, historiskt skadespel i tre akter, Stockholm 1835.

unbekannten Rudbeck stützt sich auf französische Quellen⁸¹, wimmelt allerdings von Anachronismen und ist dramaturgisch mittelmäßig. Es spielt im Sultanspalast in Croja (!), Osmin (Sultanssohn statt Mehmet) erscheint als Pascha von Bosnien, und die Türken rauchen aus Gründen der *couleur locale* bereits Nargileh⁸². Die »türkische« Szenerie erinnert an die »Entführung aus dem Serail«, dramaturgisches Vorbild ist wiederum Schiller. Die Aufmachung ist opernhafte: Komparsenchöre auf Seiten der Griechen und der Janitscharen; im Gegensatz zu Auffenberg ist Skenderbey einfach Grieche.

Skenderbey ist als Janitschare am Sultanshof in Croja aufgewachsen und hat den Sultansliebbling Osmin verdrängt. Dieser will ihm seine Tochter Zulma zur Frau geben und zu seinem Nachfolger machen. Osmin berichtet ihm von geheimen Treffen mit Griechen, doch der Sultan glaubt ihm nicht. Den Helden besucht in Verkleidung sein Großvater Demetrios, aus dem Stamm der Komnenen, der einzige Überlebende der epirotischen Katastrophe, und klärt ihn über seine wahre Identität auf. Drei Narben und ein Amulett überzeugen schließlich den Heros von seinem Griechentum. Der Großvater wird gefaßt und eingekerkert, jedoch die Griechen befreien ihn heimlicherweise. Damit ist der innere Konflikt von Skenderbey abgesteckt: Familientreue oder nationale Identität. Zulma zeigt Verständnis und gibt ihn frei. Nach dem Aufstand der Griechen in Epirus steht Skenderbey Murat gegen seinen Bruder Alladin bei (eine erfundene Gestalt), Osmin fällt in der Schlacht. Nach der Rückkehr aus dem Krieg muß Murat sein Versprechen einlösen und gibt ihm Zulma zur Frau und Epirus als Königreich. Das Werk endet mit einem *tableau vivant* griechisch-türkischer Verbüderung: unter den Bannern der beiden Heere gruppieren sich Murat und Skenderbey malerisch, bis ein turkohellenisches Mischballett im *happy end* über die Bühne fegt.

Das seichte Werk mit dem unwahrscheinlichen Inhalt (für Schweden ist der Balkan eben weit) zeigt die Auflösung der Grundkonstellationen der philhellenischen Dramatik mit dem Skenderbey-Thema, sowohl was die ideologische Orientierung als auch die historischen Fakten betrifft. Das Schlußballett mutet vor dem historischen Hintergrund direkt makaber an. Doch haben sich die Balkanvölker selber auch direkt mit dem Thema auseinandergesetzt, im Falle Griechenlands unter den ideologischen Vorzeichen des Philhellenismus, in den meisten Fällen die mittelmäßige dramaturgische Qualität dieser Tagesproduktion übersteigend, die ihre Erfolgsorientiertheit auf der Massensympathie für die griechische Sache aufbaute⁸³.

81 H. J. Kissling, »Ein schwedisches Skanderbeg-Schauspiel«, *Studia Albanica Monacesia*, München 1969, S. 122–128.

82 Was bekanntlich ja erst nach dem 17. Jh. geschehen ist (H. J. Kissling, »Zur Geschichte der Rausch- und Genußgifte im Osmanischen Reich«, *Südost-Forschungen* 16 (1957) S. 342 ff.).

83 August Börne gibt ein satirisches Bild dieser Sympathie, wenn er bei einem bürgerlichen Festgelage den Knecht vor der Tür der weinenden Magd von Türken und Griechen erzählen läßt (Arnold, *op. cit.*, S. 104).

DIE DRAMATIK DER SÜDOSTEUROPÄISCHEN LITERATUREN

In der Balkandramatik⁸⁴ hat das Skenderbey-Thema eine unterschiedliche Funktionalität. Die Gestalt des sagenumwobenen Türkenkämpfers wird aus Gründen der Aktualität aus der Vergangenheit heraufzitiert und verschiedene Ethnien beanspruchen ihn für ihren eigenen ideologischen Kontext: für die Griechen ist er in der Tradition des Philhellenismus Vorläufer der Befreiungshelden von 1821, – er spielt allerdings auch eine Rolle in der epirotischen Frage –, der Illyrismus gebraucht ihn als Schlüsselfigur und Symbol der Vereinigung aller südslawischen Völker, für die Albaner endlich stellt er den Nationalheros dar. Es ist bemerkenswert, daß Skenderbey in fast allen südosteuropäischen Literaturen des 19. Jh.s auftaucht, z. T. sogar noch im 20. Jh. Die Dramatisierungen (nur wenige davon haben ihren Weg auf die Bühne gefunden) stehen in unmittelbarem Zusammenhang mit politischer, gesellschaftlicher und kultureller Aktualität im Rahmen des vielfältigen balkanischen Nationalismus: der paneuropäische *Athleta Christi* wird hier endgültig zum Nationalhelden. Diese späte Erscheinung der Skenderbey-Figur in den balkanischen Nationalliteraturen ist von der vergleichenden Philologie wenig berücksichtigt worden⁸⁵. Erst in jüngster Zeit wurden einige einschlägige Werke entdeckt und analysiert. Der Vergleich untereinander sowie in Bezug auf die philhellenische und gesamteuropäische Tradition des Skenderbey-Themas ist von speziellem Interesse, da sich nicht nur eine unterschiedliche Funktionalität feststellen läßt, sondern auch differente dramatische Strukturen, die sich einerseits auf das klassizistische Tragödien-Modell zubewegen, andererseits auf die narrative Chronik. Darüberhinaus bewegen sich diese Werke auf einer anderen Ebene der ästhetischen Standards: es geht nicht mehr um Trivilliteratur mit breiter Echowirkung, sondern um Produkte einer hochliterarischen Tradition, die ohne weiteres einen Vergleich mit der philhellenischen Dramenproduktion sowie auch mit vielen Werken der älteren europäischen Dramaturgie aushalten.

Das Skenderbey-Thema wird in die neugriechische Literatur von Ioannis Zambelios eingeführt, der von 1817 bis 1818 mit dem Vorbild des »Oreste« von Alfieri sein erstes Dramenwerk (von insgesamt zwölf), »Georgios Kastriotis«, erst 1833 veröffentlicht, verfaßt⁸⁶. Es geht um eine neuklassizistische Tragödie mit 1417 Zwölfsilbern in einer gemäßigten Reinsprache (*katharevousa*). Zambelios (1787–1856) hat in Italien studiert und verkehrte dort mit Monti, Alfieri und Foscolo. Er pflegte Bekanntschaft auch mit Solomos, Kairi und Korais. 1817 wurde er in den politischen Geheimbund der »Philiki Hetairia« eingeweiht, der die Revolution von 1821 vorbereiten sollte, und während der Revolution war er an militärischen Operationen in Akarnanien beteiligt⁸⁷. Dem Ziel der Befreiung Griechenlands

84 Dazu jetzt W. Puchner, *Historisches Drama und gesellschaftskritische Komödie in den Ländern Südosteuropas im 19. Jahrhundert. Vom Theater des Nationalismus zum Nationaltheater*, Frankfurt/M. etc. 1994.

85 Matl, *op. cit.*, Kostallari, *op. cit.*

86 Vgl. die zweibändige Ausgabe der gesammelten Dramenwerke, Zante 1860, Bd. 1, S. 147–214.

87 Jochalas, *op. cit.*, S. 63 ff.

war auch seine Dramenproduktion gewidmet, vorwiegend durch die Dramatisierung von Episoden und Heroen der Erhebung von 1821⁸⁸. Die fünftaktige Tragödie atmet vielfach den Geist der romanischen politischen Tragödie im Stil von Alfieri. Inhaltsmäßig weicht sie etwas von dem üblichen Schema ab, indem sie nicht die Belagerung von Croja zum Thema hat, sondern die Befreiung der Stadt durch Skenderbey. Den Sultan ersetzt hier dramaturgisch der Pascha von Croja, Soliman; die Liebesintrige besteht darin, daß er sich in die Schwester von Skenderbey, Helena, verliebt. Seine Mutter, Voesave, bedroht er, damit sie ihre Einwilligung zur Hochzeit gibt. Doch statt dessen bewaffnet diese ihre Tochter mit einem Messer, um wenn nötig in den Freitod zu gehen. Soweit kommt es jedoch nicht, da unverhofft Skenderbey, noch als vermeintlicher Türke, erscheint. Auf die Erkennungsszene folgt der Befreiungsplan durch List. Der Held verfolgt den Bösewicht, der seinen Vater getötet hat, um den Thron von Croja zu usurpieren, bis ins Schlafzimmer seiner Mutter, wo die Bühnengerechtigkeit dann ungehemmt ihren blutigen Verlauf nimmt⁸⁹. Das Stück reiht sich problemlos in die beliebten Tyrannenmorddramen ein, die auf den griechischen Laienbühnen wenige Jahre vor der Revolution zu sehen waren sowie auch in das dramaturgische Konzept von Alfieri, historisch-politische Sujets in Form von Familiendramen darzustellen, eine Usance, der Alexandros Soutsos auch in seiner »Orest«-Bearbeitung (1824) gefolgt ist⁹⁰. Das Informationsmaterial entnahm Zambelios einer griechischen Übersetzung der »Histoire de Scanderbeg« von P. Duponcet (Paris 1709)⁹¹. Gemäß der philhellenischen Tradition, die in Griechenland übernommen wird, ist Skenderbey Grieche⁹². Das Fehlen eines eigentlichen albanischen Nationalbewußtseins in diesem Zeitraum erlaubt es, den *princeps Epirotarum* von Barletius in diese Richtung zu deuten⁹³. Die »nordepirotische Frage« entsteht erst sehr viel später. Die Figurenkonstellation des mittelmäßigen historischen Dramas ist denkbar simpel: auf der Seite der Türken stehen Soliman und sein Berater Ahmet, auf Seiten der Christen ausschließlich die Familie von Skenderbey mit Mutter und Schwester bzw. seinem Freund und Mitkämpfer Marinos. Intrige und Spannung sind einzig auf die erotischen Gelüste des Machthabers von Croja aufgebaut bzw. auf die Standhaftigkeit von Mutter und Tochter. Dies ist kennzeichnend für die letzte Phase der Verkümmern der Erosintrige, die einst im Vordergrund gestanden hat.

Doch auch die Illyrische Bewegung in Kroatien hat sich der Dramenfigur Skenderbeys angenommen: Juro Matic Šporer (1795–1884) verfaßt 1849 eine fünftaktige Tragödie, »Kastriota Skenderbeg«. Der Arzt in Klagenfurt und Ljubljana gehörte in Wien dem Litera-

88 Vgl. G. Protopapa-Bouboulidou, »Περί το δραματικόν έργον του Ι. Ζαμπελιου«, *Παρνασσός* 6 (1964) S. 353–383.

89 Jochalas, *op. cit.*, S. 65–69.

90 Vgl. M. Catica-Vassi, *Alexandros Soutsos, Orestis. Einleitung. Kritische Edition*, Hamburg 1994.

91 Erschienen Moskau 1812 (vgl. Jochalas, *op. cit.*, S. 39 ff., 70 ff.).

92 Diese Zuschreibung findet sich noch in einer Biographie aus dem Jahre 1855 (M. Paganel, *Histoire de Scanderbeg*, Paris 1855), wo er als letzter der altgriechischen Heroen bezeichnet wird.

93 Der Albaner F. Blanchus ediert 1635 ein lateinisch-albanisches Lexikon mit dem Titel »Latino-Epiroticum«.

tenkreis um Kopitar an⁹⁴, und war der Verfasser mehrerer Dramen und Romane im Geist der Romantik und des deutschen Idealismus⁹⁵. Das Stück entstand schon 1832 und wurde 1847 nochmals umgearbeitet; auch hier steht die »Jungfrau von Orleans« Pate. Hier ist Skenderbey Vertreter der christlichen »slavenstvo«; zwar wird sein albanischer Ursprung nicht angetastet, doch der Kontext ist rein slawisch. Das Skenderbey-Thema war in der illyrischen Bewegung sehr beliebt⁹⁶. Quelle der dramatischen Bearbeitung des Stoffes war der Liederzyklus von Kašić Miošić (1704–1760), der als Volksbuchdruck (1756, 1759 usw.) auch in die orale Volkstradition eingegangen ist. Šporer verwirklicht hier eine Idee von Kopitar, die Südslawen sollten thematisch ihre »narodnost« betonen. Das positive Klima einer Vereinigung der Südslawen wird in dem Stück dadurch ausgedrückt, daß Skenderbey folgende Verbündete findet: den Ban von Dalmatien Vranjanin, den Voevoden von Kroatien Gropa und den Voevoden von Montenegro Manes, sowie den albanischen Serdar Musa und den türkischen Unterführer Mustafa, der sich seiner slawischen Abstammung entsinnt. Die Türken erscheinen in dem Stück kaum, die Handlung ist vorwiegend der Tochter des idealisierten Herrschers übertragen, Angelia, die die belagerte Stadt vor den Horden des Balaban rettet. In einem Großteil der Handlung geht es um die Frage, ob der Verlobte von Angelia, Musa, tatsächlich ein Verräter ist oder nicht, da er zu den Türken übergelaufen und zum Islam übergetreten ist. Angelia wird inzwischen von Gropa und dem Venezianischen Botschafter Belin bedrängt. Tatsächlich aber handelt es sich um einen ausgeklügelten Plan Musas, der den Türken damit eine schwere Niederlage zufügt. Während der Entscheidungsschlacht hat Angelia eine ekstatische Vision, wie ihr die Gottesmutter selbst den Auftrag gibt, sich für die Rettung des Vaterlandes zu opfern. Dies geschieht dadurch, daß die beiden Verlobten mit Pulverminen die türkische Flotte in die Luft fliegen lassen, wobei sie selbst ein tragisches Ende finden. Die Personenkonstellation ist untypisch, da das türkische Lager überhaupt nicht mehr vertreten ist, Skenderbey selbst tritt völlig in den Hintergrund, während gleich drei Männer seine Tochter zur Frau begehren. Die Verräterrolle des Amesia (Hamsa) übernimmt hier der Botschafter der Serenisima, Belin. Die eigentümliche Gelehrtensprache von Šporer erschwerte die Rezeption, ja selbst das Verständnis des Stückes.

Mit Abstand das beste Skenderbey-Drama der Balkanliteraturen stellt der »Skenderbeg« (1849) von Jovan Sterija Popović (1806–1856) dar⁹⁷, nach Ansicht von Alois Schmaus sogar der gesamten europäischen Skenderbey-Dramatik. Popović, väterlicherseits Grieche, stellt

94 Zu den Beziehungen der frühillyrischen Bewegung zu den Griechen in Wien vgl. P. Enepekides, *Kopitar und die Griechen*, Graz/Köln 1953.

95 Vgl. J. Matl, »Ein kroatisches Skanderbeg-Drama«, *Studia Albanica Monacensia*, München 1969, S. 41–145.

96 In der Zagreber Zeitung »Danica« war 1836 eine Erzählung über Skenderbey und Murat veröffentlicht worden, in der deutschsprachigen »Croatia« ein Gedicht. Teile des Stückes von Šporer erscheinen noch im gleichen Jahr in deutscher Übersetzung im »Illyrischen Blatt« in Ljubljana (14. 7. 1849).

97 A. Schmaus, »Skanderbeg in der serbischen Literatur«, *Studia Albanica Monacensia*, München 1969, S. 146–175.

das Thema nicht in einen nationalen, sondern gesamt-balkanischen Rahmen. Anhänger der Ideen einer christlichen Balkanföderation im Sinne von Rigas Velestinlis (1825 übersetzt er den »Thourios«, das Kampflied, ins Serbische, 1853 verfaßt er ein Gedicht auf den griechischen Freiheitshelden Markos Botsaris) schreibt er auch Dramen aus der bulgarischen Geschichte (»Lahan« 1842)⁹⁸, über den serbischen Zaren Stefan Dušan (»Smrt Stefana Dečanskoga«), eine Erzählung über die Schlacht am Amsfeld (1828), aus der albanischen Geschichte findet sich eine Skenderbey-Biographie 1828 und das gleichnamige Drama, das 1848 in Belgrad aufgeführt wurde. Sein Gesamtwerk übersteigt die engen Nationalismen der Zeit und wurzelt in aufklärerischem Gedankengut bzw. den Idealen der Humanität. In seinen realistischen Komödien geißelt er den falschen Patriotismus der Aufsteiger und Glücksritter; derartige sozialkritische Spitzen in Form satirischer Beschreibung der innenpolitischen Lage finden sich auch in den Komödien anderer Balkanvölker⁹⁹.

Leben und Werk des serbischen Pädagogie-Reformers, Schriftstellers und Dichters Popović sind bibliographisch ausreichend erfaßt¹⁰⁰, trotzdem ist gerade dieses Dramenwerk etwas im Hintergrund geblieben¹⁰¹. Seine Tätigkeit für das praktische Theater seiner Zeit¹⁰² ist in Parallelität zu sehen mit zwei anderen Griechen, die sich zur selben Zeit für zwei andere balkanische Nationaltheater einsetzten: Demetrios Demeter (Dimitriou) in Kroatien und Konstantinos Kyriakos Aristias in Rumänien¹⁰³. Auch Popović fußt auf der Biographie von Barletius und dem Liederzyklus von Kašić-Miošić. Nach der Aufführung von 1848 schrieb er den ersten Teil um und plante auch eine Neufassung des dritten Aktes¹⁰⁴. Das Stück, das im allgemeinen der Tradition der Stoffbearbeitung folgt, komprimiert mehrere Jahre: von 1443, dem Überlaufen Skenderbeys und der Rückkehr in seine Heimat, bis 1450, der Belagerung von Croja, die hier als Bestrafungsakt des Sultans für seinen »Verrat« hingestellt wird. Dieser Verrat ist ein dreifacher: der Sultan ist für den im Palast in Adrianopel/Edirne Aufgewachsenen Ziehvater, sein engster Freund und Mitkämpfer ist der Sultanssohn Mehmet, Atima, die Sultanstochter (eine Erfindung von Popović), durch einen Liebesschwur mit ihm verbunden, sollte seine Frau werden.

98 D. Kulman, *Das Bild des bulgarischen Mittelalters in der neubulgarischen Erzählliteratur*, München 1968, S. 199 ff.

99 Puchner, *Historisches Drama und gesellschaftskritische Komödie*, op. cit., S. 97–116.

100 Vgl. E. Klier, *Joan Isteria Popović 1806–1856*, Wrschatz 1934 (Banater Bücherei XLVIII), M. Tokin, *Jovan Sterija Popović*, Beograd 1956; *Jovan Sterija Popović*, Beograd 1974 (S. 641–671 mit 466 bibliographische Angaben).

101 R. Ivanović, »Povodom Sterijnog »Skenderbega«, *Pozorište* (Tuzla) 8 (1966) S. 189–200 (albanisch in *Jehona* 1967/3, S. 20–31); vgl. auch ders., »Skenderbeg – kniževna inspiracija juznoslovenskih stoaralaca«, *Gjurminte albanologjike* 3 (1966) S. 167–204, bes. S. 180–189.

102 Die Laientruppe von Novi Sad 1840. Vgl. N. Batušić, *Povijest Hrvatskoga Kazališta*, Zagreb 1978, S. 229 ff., H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Bd. 6, *Das Theater der Romantik*, Salzburg 1964, S. 335 ff.

103 Zum Vergleich W. Puchner, »Τρεις Έλληνες θεατράνθρωποι στα Βαλκάνια του 19^{ου} αιώνα', *Βαλκανική Θεατρολογία*, Athen 1994, S. 214–252.

104 Charakteristischerweise ist das Stück nicht in seinen »Gesammelten Werken« aufgenommen (4 Bde., 1848–53). Vgl. J. Grčić, *Istorija srpske književnosti*, Bd. 2/A, Novi Sad 1906, S. 145.

Dies wird in der Exposition des 1. Aktes dargestellt: Rührszenen zwischen den Verliebten, die Sohnesschuld dem Ziehvater gegenüber, seine Abstammung ist vergessen. Vranjanin klärt ihn über den Hintergrund der Vorgeschichte auf: Murat hat seinen Vater und seine Brüder vergiften lassen, seine Mutter lebt in Armut und Dürftigkeit, das versklavte Land wartet auf seinen Befreier. Anfangs weist Skenderbey die Idee des Abfalls weit von sich und glaubt den Sultan mit Worten überzeugen zu können. Doch Vranjanin kennt die brutalen Methoden der Türken bei der »Anwendung« ihrer Politik und überredet ihn, die moralischen Gesichtspunkte seines Dilemmas auszuklammern, denn die wirklichen Gefahren seien groß genug. Er rät ihm ferner, sich mit Hunyadi zu verständigen und beim Feldzug gegen ihn überzulaufen und sich in Croja zu verschanzen. Skenderbey willigt letztlich ein. Einer Falle des Sultans (Pläne bezüglich der Thronfolge) weicht er geschickt aus und entgeht so dem Schicksal seiner Brüder. In seinen Privatbeziehungen generös, ist der Sultan von unberechenbarer Härte, wenn es um die Durchsetzung seiner Politik geht, die Expansion des Osmanischen Reiches. Er verspricht Skenderbey seine Tochter, doch Albanien soll Mehmet gehören.

Der 2. Akt spielt bereits in Croja und ist den Familiennöten von Skenderbey gewidmet: dem Schicksal seiner Mutter und Schwester, Mamica, die der türkische Pascha der Stadt gern in seinem Harem gesehen hätte. Mit dem Messer in der Faust widersteht sie dem Bösewicht und ist bereit, ihn zu ermorden. Im rechten Augenblick erscheint Skenderbey mit einem gefälschten *firman*, der zum Sturz des Pascha führt. Es folgen Szenen der Wiedervereinigung der Familie, Schlachtenszenen mit der türkischen Garde und die Einnahme der Stadt durch die Christen. Die Schlußszenen des Aktes führen wieder in den Sultanspalast, wo Mehmet seinem Vater vom Abfall Skenderbeys und der Niederlage durch einen Hinterhalt der Ungarn berichtet. Murat verflucht die Schlange, die er an seinem Busen genährt, und als er von der Einnahme Albaniens durch Skenderbey Nachricht erhält, bricht er mit dem gesamten Heer zur Belagerung von Croja auf. Er schwört ferner, seinen Kopf zu verlieren, falls er die Stadt nicht binnen zwanzig Tagen eingenommen haben wird.

Der zweite und dritte Akt sind den äußerlichen Ereignissen gewidmet und überdecken den eigentlichen inneren Konflikt, der die Quintessenz des Dramas bildet. So wie Skenderbey im ersten Akt seine Heimat völlig vergessen zu haben scheint, ebenso scheint er nun die Bande, die ihn an die Sultansfamilie binden, vergessen zu haben. Das eigentliche moralische Dilemma wird erst in den letzten beiden Akten zum Tragen kommen. Der dritte Akt hat epischen Charakter, und in den Dialog eingelagert erfahren wir vom Gang der Handlung *off stage*: Mamica berichtet von der Niedermetzlung der türkischen Garde, ihr Verlobter Topia von der Belagerung und dem Fall von Svetigrad, Vranjanin von seinen diplomatischen Reisen nach Venedig, Serbien und Montenegro, wo ihm überall Hilfe zugesagt worden sei. Die letzten Szenen des Aktes sind dem Neffen von Skenderbey, Amesa, gewidmet (der sonst üblichen Verräterfigur des Hamsa), der, ebenfalls als Türke aufgewachsen, nun christlich getauft gegen Murat ins Feld ziehen will (paralleler »Verrat«). Der ganze Akt ist darauf angelegt, zusätzliche dramatische Motive und moralische Begründungen für den Entschluß des

»Verrats« des Überläufers zu geben, der im ersten Akt nicht ausreichend motiviert wurde, die moralische Integrität der Heldenfigur zu unterstreichen, nachdem er nur durch List und Mord in den Besitz von Croja gekommen ist.

Die beiden letzten Akte spielen in einem Feld außerhalb der Stadt, im türkischen Lager und vor dem Sultanszelt. Im Hintergrund ist die belagerte Stadt zu sehen (romantisch-orientalisches Bühnenbild), so daß der örtliche Rahmen für mehrfache Begegnungen gegeben ist; zuerst die Frauen: seine Geliebte Atima begegnet seiner Schwester Mamica (IV 6), Atima trifft Skenderbey selbst (IV 7), und als Höhepunkt trifft Skenderbey auf Murat (V 4). Umgeben von Kriegshandlungen und militärischen Operationen werden hier die Kernkonflikte ausgetragen, die psychischer und moralischer Natur sind und wo es um den Zusammenstoß von zwei verschiedenen Rechtsordnungen geht. Popović ist an humanitären Konflikten im Rahmen des Ganges der großen Geschichte interessiert. Statt Schwarz-Weiß-Zeichnung ist eine Analyse von Begriffen wie »Verrat« und »Rache« angesagt. Der vierte Akt beginnt mit den Wutausbrüchen des Sultans wegen der bisherigen Erfolglosigkeit der Belagerung. Die Belagerten lehnen jeglichen Vorschlag einer friedlichen Beilegung des Konflikts ab. Mit Skenderbey selbst will er nichts zu tun haben, seine Anführer beschuldigt er der Unfähigkeit. Doch Croja müsse fallen. Auf mehrere Schlachtenszenen sowie einen Zweikampf von Skenderbey mit einem türkischen Pascha folgen Szenen mit der als Mann verkleideten Atima, die, verfolgt von einem albanischen Kämpfer, Zuflucht bei Mamica sucht; sie folgte ihrem Geliebten unerkannt in die Schlacht. Skenderbey erkennt sie sofort, und nun brechen seine inneren Wunden auf. In einem *staccato*-Dialog entwickelt sich der Eros-Pflicht-Konflikt, aus dem Skenderbey eher als Verlierer hervorgeht¹⁰⁵. Die Welt der Männer und die Welt der Frauen erweisen sich

105 Schmaus beschreibt die Szene folgendermaßen: »Skenderbeg kommt hinzu, der Atima trotz der Verkleidung sofort erkennt. – Was sie hier wolle? – Sie sei seine Verlobte. – Die Religion stehe zwischen ihnen. – Ob seine Religion verlange, den Schwur und die Gefühle mit Füßen zu treten? Ihr Gott befehle dies nicht. – Skenderbeg weist auf die Untaten ihres Vaters hin. – Sie folge nur ihrem Gefühl; sie habe ihm Liebe geschworen und liebe ihn jetzt noch genau so. Nochmals erinnert sie ihn an seinen Schwur und fragt, ob ihm sein Gewissen keine Vorwürfe mache. ›Skenderbeg, hieß es, ist ein wahrer Held; sein Wort gilt wie ein Schwur, er ist ohne Falsch und aufrichtig, denn Gemeinheit erwählt sich nur eine niedrige Seele. – Ihr Vater stelle ihm durch sie eine Falle. – Er möge sie nicht beleidigen; sie habe keinen Vater noch könne sie zurückkehren. Sie hätte seine (des Vaters) Liebe verscherzt, sich Gefahren und dem Tode ausgesetzt, um ihn zu finden und zu sehen. – Er wolle sie ins Lager ihres Vaters geleiten lassen. Lieber in den Tod. Sie sei eine Gotteswaise, verachtet und von allen verlassen. Ihre Zärtlichkeit bricht durch. Ob er sie noch liebe? Skenderbeg gesteht in tiefer Seelenqual und schwört bei Gott, daß er sie noch immer so leidenschaftlich, so stark liebe, um sein Geständnis sofort zu widerrufen: ›Nein, Atima, ich liebe dich nicht, ich hasse, vergöttere, verachte dich – geh zu deinem Vater. – Ein zweifache Liebe kämpfe in ihm, eine davon müsse er opfern. Sie sehe, daß seine Vaterlandsliebe stärker sei. In ihrer Verzweiflung erbittet sie den Tod von seiner Hand. Als er erschüttert abwehrt, wird ihr Bitten und ihre Selbsterniedrigung noch eindringlicher. Er möge sie dann wenigstens in sein Land lassen, sie wolle auf seine Liebe verzichten, aber er solle sie nicht von sich stoßen. Sie wolle seine Schwester, seine Sklavin sein. In ihrer völligen Verlassenheit suche sie bei ihm Zuflucht. Sie suche Erbarmen bei ihm, wie er sie einst um ihre Gunst beschworen habe« (Schmaus, *op. cit.*, S. 168).

als unvereinbar. Nachdem er die Geliebte seiner Schwester anvertraut hat, bricht er bewußtlos zusammen und ist auch in der Folge ohne Auge und Ohr für das Schlachtengeschehen rund um ihn. Erst der Gedanke, daß sie sich taufen lassen könne, führt ihn in die Wirklichkeit zurück. - Hier ist also die übliche Liebesintrige vertieft und erweitert, und zwar so sehr, daß die Ehrenwelt der Männer und ihre Prinzipien in ihrer Gesamtheit in Frage gestellt werden.

Die dramatisch wuchtige Gegenüberstellung von verschiedenen Rechtsformen findet ihren Höhepunkt im fünften Akt, in der Begegnung Skenderbeys mit seinem Ziehvater Murat. Die ersten Szenen fungieren bloß als Vorbereitung. Mehmet fürchtet die Begegnung, denn sein Vater ist krank, gereizt und kompromißlos. Mehmet würde Croja aufgeben; ein höheres Ziel schwebt ihm vor: die Einnahme Konstantinopels. Mamica wird gefangengenommen vorgeführt; sie war Bannerträgerin in der Schlacht. Sie läßt sich zu keinem Verrat überreden, auch nicht unter Androhung von Gift. Der Sultan gibt ihr zwei Stunden Bedenkzeit. Darauf folgt die Begegnung, die Murat als Gottesgericht ansieht. Die Protagonisten sind allein; es folgt wiederum ein *staccato*-Dialog, in dem Argument und Gegenargument ohne Umschweife direkt aufeinanderprallen¹⁰⁶. Die Auseinandersetzung endet damit, daß der Sultan die gefangene Mamica vorführt und droht, sie umbringen zu lassen. Skenderbey bemerkt, daß dies keine eines Sultans würdige Handlung sei. Woraufhin Murat sie großmütig freiläßt; Skenderbeys Verhandlungsposition hat sich nun verschlechtert. Der geschickt gestaltete Dialog operiert durchaus mit moralischen, staats- und naturrechtlichen Argumenten und wechselt ständig zwischen persönlich-emotioneller und politisch-rechtlicher Ebene. Murat fühlt sich alt und schwach. In seiner Schwäche für seinen Ziehnsohn weicht er immer mehr zurück. Als Skenderbey hartnäckig bleibt und seinen Abzug verlangt, fordert er ihn

106 »Der Sultan beginnt verhältnismäßig ruhig mit der Frage, ob ihm das Gewissen nicht Vorwürfe wegen der empfangenen Wohltaten mache. - Auch zwischen Wohltaten gebe es Unterschiede. Er (der Sultan) hätte bei Skanderbeg keinerlei Unterschied gegenüber Mehmed gemacht, ja ihn zum Schwiegersohn erwählt. - Sonst nichts? Albanien unterjocht, die Brüder vergiftet. - Dafür habe er alle Wohltaten über ihn ausgeschüttet. - Er habe ihm einen fremden Glauben aufgezwungen, die Liebe zu seinem Vaterland und Stamm in ihm ausgelöscht, ihn mit eitlen Würden verblendet, um ihn für den Kampf gegen die eigenen Glaubensbrüder auszunutzen. - Habe er nicht verraten? - Ja. - Ein Held könnte sich mit Verrat brüsten? - Haiduken hätten ihn gefangen und ihn für ihre Raubzüge gebraucht. Sei es da nicht ehrlicher, ihnen untreu zu werden? - Er (der Sultan) sei kein Haiduke. - Nicht dem Namen, wohl aber der Tat nach wie jeder Eroberer ... Soll ihm selber nicht das gleiche Recht zustehen, um das Geraubte zurückzuholen? In der Notwehr ist alles erlaubt. - Das habe zu Kriegszeiten gegolten. - Skanderbeg beruft sich auf die schrecklichen Zustände, die er in seinem Land vorgefunden habe. - Es gebe, wie die Geschichte der Staaten beweise, das Recht des Schwertes, und dieses sei sein Recht in Albanien. - Wenn die Albaner das gleiche in Asien täten? - Das Kriegsglück werde ihm nicht immer treu sein. - Dann werden wir wenigstens in unserem Land begraben. - Der Sultan erinnert an den gefälschten Ferman, die Untaten gegen Festungen und Menschen. Aber er will ihm alles verzeihen, wenn er sich ergibt. - Mich ergeben? Ich sehe, daß ich nicht dein Adoptivsohn bin, wenn du mich nicht kennst. - Er verzichte auf Tribut, Skanderbeg soll im Lande herrschen. Es soll nur sein (des Sultans) Land heißen, und die Janitscharen sollen die Stadttore bewachen. - Erst wenn Gras auf seinem Grab wachse. Er hätte ihn vorher wegen Untreue gerügt und verlange jetzt, daß er dem eigenen Volk untreu werde« (Schmaus, *op. cit.*, S. 169 f.).

zum Zweikampf als Gottesurteil heraus («Mein Brot wird ihn töten»). Skenderbey zögert, erst als er als gewissenloser Verräter und Haiduke hingestellt wird, willigt er ein. Der alte Sultan lehnt ab, daß sein Sohn für ihn kämpfe. Der Haß gegen den Zwingherrn übertönt letztlich die Sohnesgefühle in Skenderbey. Das romantisch-idealistische Staatsrecht nach Herder (mit Freiheit, Unabhängigkeit und Selbstverwaltung für jedes Volk) siegt über das aufklärerische Familienrecht (Vater ist, wer die Kinder aufzieht). Der Zweikampf wird durch das Erscheinen Atimas unterbrochen, die ihre Liebe für Skenderbey gesteht. In seiner Wut, daß ihn sein eigenes Blut verrate, durchbohrt er sie mit dem Schwert, und stirbt selbst an gebrochenem Herzen. Die Tragik der Situation erstreckt sich auf alle Protagonisten: Skenderbey hat mit Atima die letzte Hoffnung auf persönliches Glück verloren, in Murat ist durch den »Verrat« des Ziehsohns und seiner Tochter eine Welt zusammengebrochen, die zarte Atima und ihre Gefühle werden zwischen den Prinzipien und Pflichten der Männerwelt aufgerieben. Der Nachfolger Mehmet gibt sich versöhnlich: er selbst habe mehr verloren als alle anderen: Vater, Schwester und Freund. Über der Leiche des unglücklichen Mädchens reichen sich die beiden die Hände; Mehmet wird mit der Armee abziehen. Noch ist er nicht Sultan, um sich den politischen Notwendigkeiten der *raison d'état* beugen zu müssen. Mit einer Hymne auf die Freiheit Albaniens endet das Werk.

Die Personenkonstellation in diesem Werk ist besonders reichhaltig und spiegelt die traditionellen Strukturkonventionen des Stoffes: beide Heerlager sind in Familienkomplexe aufgelöst, die jedoch mehrfach untereinander verbunden sind. Auf türkischer Seite Murat, sein Sohn Mehmet und die Tochter Atima, auf christlicher Seite Skenderbey mit Mutter und Schwester (Mamica mit ihrem Verlobten Topia), dem Neffen Amesa und dem Mitkämpfer Vranjanin. Beide Personenblöcke sind dreifach verbunden: durch die Ziehsohnschaft von Skenderbey, die Liebe Atimas zum Helden und die brüderliche Freundschaft des Mehmet. Skenderbeys innerer Konflikt ist somit ein dreifacher, wovon zwei eine tragische Lösung finden, der dritte zeitlich nur aufgeschoben wird. Die überlegene humanistische Behandlung des Stoffes wird augenfällig, wenn man z. B. eine andere serbische Bearbeitung danebenhält, die Erzählung von Stevan Sremac über Skenderbey, wo er einfach als serbischer Nationalheld hingestellt wird¹⁰⁷. In den südslawischen Literaturgeschichten findet sich gewöhnlich auch das Epos von Gregor Prličev, Stavridis mit griechischem Namen¹⁰⁸, »Skenderbeis«, geschrieben in griechischer Reinsprache mit Homer als Vorbild, das er 1862 beim Athener Dichterwettbewerb einreichte¹⁰⁹ und in dem Griechen und Albaner völlig gleiche-

107 St. Sremac, *Iz knjiga starostavnih*, 1903–1909. Vgl. Ivanović, »Skenderbeg«, *op. cit.*, S. 197 ff.

108 M. Arnaudov, *Grigor Prličev*, Sofija 1968. Das Epos wurde 1967 in bulgarischer Übersetzung herausgegeben, 1961 in Skopje, 1957 in Tirana in albanischer Übersetzung, 1974 in Skopje in einer zweisprachigen Ausgabe.

109 D. Kadachi, »Zur Teilnahme Grigor S. Prličevs am Athener Dichterwettbewerb 1860 und 1862«, *Zeitschrift für Balkanologie* 6 (1968), dies., »Die Darstellung Skenderbegs und der Albaner in Prličevs »Skenderbeis« und »o armatolos«, *Studia Albanica Monacensia*, München 1969, S. 129–140; V. Georgiev, »La Figure de Skanderbeg dans la poésie de Grigor Perlicev«, *Studia Albanica* V/1 (1968) S. 235–240; O. Jašar-Nasteva, »Die Verserzählung »Skenderbeg« von Grigor Prličev«, *Zeitschrift für Balkanologie* 6 (1967) S. 34–50.

stellt werden. Dies entspricht einer historischen Konstellation, als im Zuge der epirotischen Frage für eine Zeitlang eine griechisch-albanische Föderation zur Debatte stand.

1876 brach jedoch in Athener Gelehrtenkreisen eine Kontroverse um die nationale Zugehörigkeit Skenderbeys aus. In der Skenderbey-Biographie von A. Papadopoulos-Vretos 1848 (wiederaufgelegt 1858 und 1884) wird der Held als »Epirote« bezeichnet. Nach dem mißglückten epirotischen Aufstand von 1854 fordern die Tosken schriftlich die Vereinigung mit Griechenland (um der Türkenherrschaft zu entkommen). In der griechischen Übersetzung der Skenderbey-Biographie von Paganel (1861) wird der Held als Vorläufer der griechischen Freiheitshelden von 1821 gefeiert¹¹⁰. In der Ausgabe der »Geschichte des hellenischen Ethnos« von 1853 bezeichnet K. Paparrigopoulos Skenderbey als epirotischen Griechen, im fünften Band (1874) widerruft er jedoch diese Zuschreibung und schreibt ihm, nach dem deutschen Historiker C. Hopf, slawische Abstammung zu¹¹¹. Dies ruft 1876 eine ganze Welle von Schriften auf den Plan, die die griechische Abstammung des Türkenkämpfers beweisen wollen und den Nationalhistoriker mehr oder weniger des Landesverrats bezichtigen: der Dichter Kostis Palamas hat die chauvinistischen Auswüchse noch 1905 aufs Korn genommen¹¹². Nach dem erfolgreichen Aufstand von 1880 und der Annexion von Südepirus an Griechenland lebt der Gedanke einer griechisch-albanischen Föderation erneut auf, was sich in mehreren Literaturwerken, Proklamationen, Flugschriften usw. niederschlägt, ein Gedanke der erst in den Balkankriegen endgültig zu Grabe getragen wird. In einer Neuauflage der Nationalgeschichte von Paparrigopoulos gesteht dieser dem Heros die albanische Nationalität zu, während in vielen griechischen Schriften weiterhin an der griechischen Nationalität festgehalten wird. Dies ist nun bereits vor dem Hintergrund der nordepirotischen Frage und der griechischen Minderheiten in Südalbanien zu sehen. Doch hat die Aktualität des Helden im 20. Jh. durch den Zerfall des Osmanischen Reiches stark abgenommen.

Vor diesem politischen Hintergrund spielt sich das Skenderbey-Drama des Vielschreibers Antonios I. Antoniadis ab (1836–1905)¹¹³, eine fünftaktige Tragödie in 2.500 Zwölfsilbern, 1889 beim Lassanios-Dramenwettbewerb eingereicht, ein typisches Beispiel der patriotischen Tagesdramatiker, die sich vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jh.s in großer Zahl um einen Preis bei den Dramenausschreibungen beworben haben¹¹⁴. Darüberhinaus sind noch gewisse Strukturelemente der altgriechischen Tragödie anzutreffen, wie der Chor der

110 T. Jochalas, »Giorgio Castriota Scanderbeg nelle letteratura neogreca«, *Bollettino della Badia Greca di Grottaferata* 21 (1968) S. 57–70.

111 C. Hopf, *Chroniques grec-romanes, inédites ou peu connues publiées avec notes et tables généalogiques*, Berlin 1873, S. 315–335.

112 Mit Quellen T. Jochalas, »Ανεκδοτά τινα κείμενα περί Αλβανίας, αλβανικού αλφαβήτου και ελληνοαλβανικών σχέσεων«, *Μνημοσίνη* 2 (1969) S. 429–437.

113 Zu seiner Dramenproduktion M. Valsa, *Le Théâtre grec modern. De 1453 à 1900*, Berlin 1960 (Berliner Byzantinistische Arbeiten 18) S. 311 ff.

114 Pan. Moullas, *Les concours poétiques de l'Université d'Athènes 1851–1877*, Athen 1989, K. Petrakou, *Oi theatritikoi diaγωνισμοί (1870–1925)*, Athen 1999.

epirotischen Greise und Jünglinge und der Chor der Türken. Neben Murat tritt sein Sohn Allaeddin auf, die Familie von Skenderbey besteht aus dem Vater Ioannis, der Mutter Voesave, der Schwester Mamisi und seinen drei Brüdern, dem General Moses sowie Hamsa, dem Neffen Skenderbeys, der hier keine Verräterrolle spielt.

»Skenderbey, der König von Epirus«¹¹⁵ folgt dem üblichen Handlungsschema. Wir befinden uns in Croja. Der Chor der Epiroten beklagt die Opfer der türkischen Ausschreitungen. Ein Bote Murats bringt Ioannis Kastriotis, dem Vater Skenderbeys den Befehl, sich zu unterwerfen und seine vier Söhne als Geiseln zu geben. Nach langem Zögern willigt Kastriotis aus Gründen der *raison d'état* ein. Der Sultanssohn Allaeddin empfindet Freundschaft und Bewunderung für den jungen Helden. Nach einem Feldzug in Anatolien soll Skenderbey das Heer gegen Serbien geschickt haben. Der Sultansberater Karabey mißtraut Skenderbey, Allaeddin wird beauftragt, ihn auszuspionieren. General Moses unterrichtet Skenderbey über den Zustand seiner Familie und den Tod seines Vaters. Skenderbey läßt sich überzeugen, vor allem als er auch von dem gewaltsamen Ende seiner Brüder erfährt. Es gelingt ihm, seinen gefaßten Entschluß vor Allaeddin geheimzuhalten. Der Konflikt zwischen Pflicht und Freundschaft währt nicht lange. Er zwingt den Sekretär des Sultans, ihm ein *firman* auszustellen, das ihn zu Statthalter von Croja ernennt. Während der Schlacht läuft er zu den Christen über und bringt die Stadt durch List in seine Hand. Die rührende Vereinigung mit seiner Restfamilie zerstreut auch die letzten Bedenken der epirotischen Greise, wieweit Skenderbey nun wirklich Christ geworden sei. Der Sultan schwört Rache und schickt seinen Sohn mit Belagerungstruppen nach Croja. Dort organisiert Skenderbey zusammen mit Moses und Hamsa die Verteidigung. Allaeddin gerät in einen Hinterhalt und wird gefangengenommen. Nach heftigen inneren Konflikten läßt er den Freund töten und weigert sich, den Leichnam an die Türken herauszugeben. Murat übergibt seinem anderen Sohn, Mehmet, das Reich. Ein Trauerchor um den verlorenen Freund und ein Triumphchor über die Befreiung des Vaterlandes beschließen das Werk. Die Personenkonstellation weist eine gewisse Asymmetrie auf, die türkische Seite ist unterrepräsentiert, die Erosintrige fehlt überhaupt. Mit diesem für die Schullektüre gedachten patriotischen griechischen Historiendrama ist das Ende der über mehrere Jahrhunderte hinwegreichenden Strukturentwicklung erreicht. Die Balkankriege bringen auch die Unabhängigkeit der letzten Balkanstaaten vom ehemals Osmanischen Reich. Skenderbey als Türkenkämpferfigur ist damit politisch und historisch funktionslos geworden.

Im 20. Jh. findet sich das Thema nur mehr in der albanischen Dramatik selbst: ein vieraktiges Historiendrama von Perikli Çili wurde 1910 in bulgarischer Sprache abgefaßt und ist bis heute nur in einer französischen Übersetzung zugänglich¹¹⁶. Der Autor, in Korçe geboren, ging in Thessaloniki zur Schule und studierte klassische Philologie in Athen, engagierte sich letztlich in der albanischen »Dëshire«-Bewegung in Sofia (dort 1925 verstorben); als polyglotter

115 Vgl. Jochalas, *op. cit.*, S. 76 ff.

116 *Studia Albanica* IV (1967) S. 129–138.

Vielschreiber, Literat und Essayist war er Verfechter der Unabhängigkeitsidee Albanien¹¹⁷. Das chronikartige Stück beginnt mit der »Knabenlese« von Skenderbey durch die Türken und bringt verschiedene Stationen seines Lebens in Form von Episoden einer altgriechischen Tragödie. Die konventionelle Struktur der Personenkonstellation ist hier jedoch bereits entscheidend abgeändert: Murat und Mehmet treten überhaupt nicht auf, alles konzentriert sich auf die Familie von Skenderbey, der hier natürlich Albaner ist. Die religiösen Differenzen spielen keine gravierende Rolle. Die Ausdehnung der Thematik auf die gesamte Biographie von Skenderbey führt zu einer Vielzahl der Bühnenpersonen. Das Skenderbey-Thema ist den Albanern seit dem 19. Jh. geläufig, in den beiden schon genannten Epen von Jeronim de Rada (1814–1903) und Naim Frashëri (1846–1900)¹¹⁸ und bleibt bis zum Zweiten Weltkrieg präsent¹¹⁹. Noch 1973 veröffentlicht M. Markaj in Tirana eine historisch-dramatische Trilogie von über 500 Seiten¹²⁰. Es handelt sich freilich mehr um eine Chronik als ein Drama. Das Vielpersonenstück behandelt im ersten Teil die Periode 1444–48 (bis zur Belagerung von Croja), im zweiten Teil 1451–57 und im dritten 1463–68. Auch dieses Stück hat strukturmäßig und dramaturgisch nichts mehr mit der dramatischen Tradition des Skenderbey-Themas zu tun.

Zusammenfassend bleibt festzuhalten, daß das Skenderbey-Thema eine konstante Thementradition der europäischen Dramaturgie bis zum 18. Jh. bildet, in den Balkanliteraturen bis zum 19. Jh., solange die Türkengefahr bzw. die osmanische Präsenz eine historische Realität darstellte. Die Funktion des Themas verschiebt sich im Laufe der Jahrhunderte vom gesamteuropäischen »Athleta Christi« der Christenheit zum balkanischen Nationalhelden in der Tradition der lokalen Türkenkämpfer. Die dramatische Struktur bleibt allerdings erstaunlich unverändert. Skenderbey bildet diesbezüglich eine der wenigen Verbindungsbrücken zwischen europäischen und balkanischen Literaturen. Die schon von Barletius angeführte Erosintrige wird je nach politischen oder ideologischen Rahmenbedingungen abgewandelt, bis sie schließlich in der Balkandramatik des 19. Jh. überhaupt verschwindet. Ohne die historische Realität der türkischen Bedrohung kann sich das Thema in der Dramatik und auf den Spielplänen nicht halten. Mit dem Ende des Osmanischen Reiches durch die Jungtürkische Revolution von 1908 ist auch das Ende Skenderbeys in der Literatur gekommen. Nur in Albanien selbst kommt es zu einer verspäteten nationalen Blüte des legendären epirotischen Helden. Zu dieser Renaissance zählen auch die zahlreichen Studien, die um 1968 im Rahmen der europäischen Albanologie, es zum 500jährigen Gedenken des Todes Skenderbeys zur Veröffentlichung kamen.

117 Th. Kacori, »Une pièce sur Skanderbeg en langue bulgare«, *Studia Albanica* IV (1967) S. 127 f.

118 S. Skendi, »Skanderbeg and Albanian National Consciousness«, *Südost-Forschungen* 27 (1969) S. 83–88. M. Camaj, »Jeronim de Rada »Scaanderbeccu i pa-faan«, *Studia Albanica Monacensia*, München 1969, S. 68–86; K. Kodra, »La figura de Skanderbeg nell'opera de De Rada«, *Studia Albanica* IV/2 (1967) S. 207–214; R. Brahimi, »Skanderbeg dans la littérature de la Renaissance national albanaise«, *Studia Albanica* IV/2 (1967) S. 181–192.

119 L. Kokona, »Skanderbeg dans la littérature albanaise contemporaine«, *Studia Albanica* IV/2 (1967) S. 193–206.

120 M. Markaj, *Gjergi Kastrioti. Dramatizim i kronikës historike. Trilogji*, Tiranë 1973.

»Abgestiegen zur Hölle«.

Der *descensus ad inferos* als Keimzelle eines inexistenten orthodoxen Auferstehungs-Spiels

Auf meinen volkskundlichen Streifzügen quer durch die Balkanhalbinsel stieß ich im Jahre 1976 auf der Chalkidike in Nordgriechenland, im Zuge der Erforschung und Dokumentierung der eigentümlichen Judas-Verbrennungen im Dorf Gomati¹, in Hagios Nikolaos an der Wurzel des Mittelfingers der Halbinsel auf einen Karfreitagsritus, der durchwegs theatralischen Charakter besitzt und nichts anderes ist als die symbolische Darstellung der Höllenfahrtsszene. Die Zeremonie verlief folgendermaßen: Die Lichterprozession des Epitaphumzuges, die mit Baldachin und dem Epitaph Tuch gegen Mitternacht aus der Kirche tritt, das ganze Dorf umschreitet, wobei jedermann die brennende Epitaphkerze in Händen hält, findet bei ihrer Rückkehr die Kirchentür verschlossen. Der zelebrierende Priester, der in diesem Augenblick Christus vor den Höllentpforten vorstellt, psalmodiert die Davidverse 23 [24], 7–10, während ein Diakon von innen, Satan darstellend, antwortet. Sowohl die Worte des Priesters als auch die des Diakons hinter der verschlossenen Stahl-Glas-Konstruktion der Kirchentüre (Neubau) gingen im unruhigen Gemurmel der Menge unter. Deutlich war nur die Struktur der dreimaligen Aufforderung Christi und der zweimaligen Weigerung Satans zu unterscheiden. Nach dem dritten Anruf stieß der Priester mit der Hand die Türe auf (oder es wurde von innen geöffnet). In diesem Augenblick murmelte eine alte Frau hinter mir ein zweideutig-eindeutiges »αυτός ανοίγει«, er (der Priester) oder ER (Christus) öffnet. Dann wurde der Baldachin, von vier Männern mit Stöcken hochgehalten, vor dem Eingang auf Brusthöhe herabgelassen, und die ungeduldige Menge drängte sich gebückt darunter in die Kirche (hilft gegen Kreuzschmerzen).

Seither habe ich diese beeindruckende Szene noch einigemal gesehen, immerzu mit mehr oder weniger lebhafter Darstellung der Weigerung und des gewaltsamen Eindringens in die Kirche. Zu diesem Brauch »der verschlossenen Türen«, oder auch »Arate pylas« nach den Anfangsversen des David-Psalms genannt, gibt es auch einen literarischen Beleg, vom griechischen Dichter Alexandros Moraitidis in einer gleichnamigen Novelle², wo die einschlägige Beschreibung in der deutschen Übersetzung von B. Vonderlage folgendermaßen lautet: »Er [Onkel-Kostas] wußte ganz vortrefflich die Rolle des Satans am Samstagmorgen

1 W. Puchner, »Forschungsnotiz zum Judasbrennen«. *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* XXXI/80 (1977) S. 229–232. Vgl. auch ders., *Studien zum Kulturkontext der liturgischen Szene. Lazarus und Judas als religiöse Volksfiguren in Bild und Brauch, Lied und Legende Südosteuropas* 2 Bde., Wien 1991 (Denkschriften der phil.-hist. Klasse der Österr. Akademie der Wissenschaften 216) S. 105 ff.

2 A. Moraitidis, »Arate pylas (1891)«, *Διηγήματα*, 2. Aufl. Athen 1938, S. 168–180.

vor dem Osterfest zu spielen, wenn das ›Grab Christi‹ wieder ins Gotteshaus getragen wurde. Es war eine alte, von den Ahnen überkommene Sitte auf der Insel, daß eben dieses Grab durch die ganze Gemeinde – ein herrliches Schauspiel – in feierlicher Prozession getragen wurde. Näherete sich dies nun dem Gotteshaus, dann wurden die Kirchentüren verschlossen und dem Grab der Einzug verwehrt. Darauf wurde die Szene der Höllenfahrt des Erlösers dargestellt, wie sie uns in der kirchlichen Überlieferung berichtet wird. Der Angesehendste der Geistlichen schlägt mit der Hand gegen die Kirchentüre und ruft in gebietendem Tone: ›Öffnet die Tore, ihre Fürsten der Hölle, und ihr ewigen Pforten tut euch auf! Denn der König der Macht und Herrlichkeit will seinen Einzug halten!‹ Darinnen im Gotteshause, hinter der verschlossenen Tür steht nun der Teufel und ruft dreist herausfordernd durch das Schlüsselloch: ›Wer ist der König der Macht und Herrlichkeit?‹ Dreimal gebietet der Priester Einlaß. Dreimal hallt durch das Schlüsselloch die anmaßende Frage. Dann stößt der Geistliche mit dem Fuß gegen die Kirchentür, schlägt wieder mit der Faust gegen die Pforte und ruft im Bewußtsein seiner Kraft und Stärke: ›Der König aller Herrlichkeit ist der Herr aller Welten!‹. Und er öffnet darauf gleich einem machtvollen Herrscher die Tür, und im Triumph wird das Grab des Herrn hereingetragen«³. Dieser literarische Beleg bezieht sich auf die Insel Euböa.

Der angedeutete Dialog geht auf den Davidsalm 24 [24] 7–10 zurück:

- 7 Ἀρατε πύλας οἱ ἄρχοντες υμῶν καὶ ἀπάρθητε πύλαι
αἰώνιοι καὶ εἰσελεύσεται ὁ Βασιλεὺς τῆς δόξης!
- 8 »Τίς ἐστὶν οὗτος ὁ Βασιλεὺς τῆς δόξης«;
Κύριος κραταίος καὶ δυνατός, Κύριος δυνατός ἐν πολέμῳ!
- 9 Ἀρατε πύλας οἱ ἄρχοντες υμῶν καὶ ἐπάρθητε πύλαι
αἰώνιοι καὶ εἰσελεύσεται ὁ Βασιλεὺς τῆς δόξης!
- 10 »Τίς ἐστὶν οὗτος ὁ Βασιλεὺς τῆς δόξης«;
Κύριος τῶν δυνάμεων, αὐτὸς ἐστὶν ὁ Βασιλεὺς τῆς δόξης!⁴

Zu dieser Zeit standen mir bereits zehn diesbezügliche Quellen zur Verfügung⁵, so daß ich die Bemerkung von A. A. Papadopoulos aus dem Jahre 1925, daß der Brauch, den er

3 B. Vonderlage, *Das Griechische Osterfest*, Hamburg 1952, S. 69 ff.

4 7 Erhebt eure Häupter, ihr Tore, erhebt euch, ihr uralten Pforten,/daß der König der Herrlichkeit einziehen kann!/8 »Wer ist denn der König der Herrlichkeit?«/Der Herr, der Starke, der Held! Der Herr, der Held im Kampf!/9 Erhebt eure Häupter, ihr Tore, erhebt euch, ihr uralten Pforten,/daß der König der Herrlichkeit einziehen kann!/10 »Wer ist denn der König der Herrlichkeit?«/Der Herr der Heerscharen, er ist der König der Herrlichkeit! (V. Hamp/M. Stenzel/J. Kürzinger, *Die Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments*, 3. Aufl., Aschaffenburg 1957, S. 583 f.).

5 W. Puchner, *Brauchtumserscheinungen im griechischen Jahreslauf und ihre Beziehungen zum Volkstheater. Theaterwissenschaftlich-völkundliche Querschnittstudien zur südbalkanisch-mediterranen Volkskultur*, Wien 1977 (Veröffentlichungen des Österr. Museums für Volkskunde 18) S. 333 f, fig. 14.

als Rest eines byzantinischen »Passionsspiels« versteht, schon so gut wie ausgestorben sei⁶, in Zweifel ziehen konnte. Tatsächlich konnten weiter ausgreifende, gezielte Recherchen in den volkskundlichen Archiven von Athen⁷ sowie mündliche Berichte die Beleganzahl vervielfachen. Doch war mir der Brauch auch aus dem lateinischen Mittelalter nicht unbekannt, wo er in Bezug zu den spektakulären Höllenrachendarstellungen des spätmittelalterlichen Theaters gestellt wird. In einer kenntnisreichen Studie von Hans Moser zu den »Pumpermetten«⁸, Lärmbräuchen um Judas und das Karfreitagratschen⁹, die als Antwort auf eine Abhandlung von Kurt Ranke zur Wortgeschichte von »Pump(er)« zu verstehen ist, welche die Bezeichnung *Pumpernickel* einerseits auf eine dämonische Lustigmacherfigur zurückführt, andererseits auf den ekklesiastischen Begriff der »pompa diaboli«¹⁰, findet sich auch ein Kapitel über das »Klopfen an die Vorhölle«¹¹. Der Brauch ist auf bayrischem Boden urkundenmäßig erstmals 1453 in Augsburg belegt und hat folgenden Ablauf: Kurz nach Mitternacht wird in aller Stille der Heilige Leib erhoben; da zieht der Priester in Begleitung durch die Nacht über den Kirchhof an eine Seitentür der Kirche; er klopft mit dem Fuß oder mit dem Bischofsstab unter dem Gesang: »Tollite portas, principes, vestras et elevamini; portae aeternae, et introibit rex gloriae!«. Unter Kettengerassel fragt drinnen eine Baßstimme (der Teufel): »Quis est iste rex gloriae?« Der Geistliche antwortet: »Dominus fortis et potens, dominus potens in praelio«. Dreimal wird geklopft und dreimal wird die Szene gesungen, dann öffnet sich das Tor¹². Aus einem Schwank von Enoch Widmann sind wir von einer ähnlichen Brauchausübung in St. Michael in Hof unterrichtet¹³; auch aus dem vorreformatorischen Leipzig¹⁴ und dem schwäbischen Rottenburg liegen Belege vor¹⁵. Die liturgischen Innovationen der Gegenreformation hat der Brauch im Aargau überlebt, wo er noch im späten 19. Jh. im Schwange ist¹⁶. Eine Durchsicht der einschlägigen theologischen

6 A. A. Papadopoulos, *To θρησκευτικόν θέατρον των Βυζαντινών*, Athen 1925, S. 51 ff.

7 Dem Forschungszentrum für Griechische Volkskunde der Akademie Athen und dem Handschriftenarchiv des volkskundlichen Seminars an der Universität Athen.

8 H. Moser, »Die Pumpermetten. Ein Beitrag zur Geschichte der Karwochenbräuche«, *Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde* 1956, S. 80–98.

9 Zu den Zusammenhängen auch L. Schmidt, »Volksliedlandschaft Niederösterreich«, *Volkslied und Volkslied. Proben und Probleme*, Berlin 1970, S. 388–444, bes. S. 417 (mit weiterführender Literatur).

10 K. Ranke, »Pompa diaboli. Etymologisches und Volkskundliches zur Wortfamilie Pump(er)-«, *Beiträge zur Deutschen Volks- und Altertumskunde* 1 (1954) S. 76–106.

11 Moser, *op. cit.*, S. 88 f.

12 F. A. Hoyneck, *Geschichte der kirchlichen Liturgie des Bistums Augsburg*, Augsburg 1889 S. 219 f.

13 H. Wirth, *Chronik der Stadt Hof nach M. Enoch Widman und einigen älteren Geschichtsschreibern*, Hof 1843, S. 113 f. Zum Brauch auch E. Zeh, *Heimatkunde des bayrischen Bezirksamtes Rehau*, Bd. 2, Rehau 1919, S. 302.

14 R. L. Gräfe, »Leipzigs religiöses Leben bis zum Anbruche der Kirchenreformation im Jahre 1517«, *Zeitschrift für historische Theologie* 1838, S. 51 ff., bes. S. 60.

15 A. Birlinger, *Volksbühnliches aus Schwaben*, Bd. 2, Freiburg 1862, S. 81.

16 E. Hoffmann-Krayer, *Feste und Bräuche des Schweizervolkes*, Neubearb. P. Geiger, Zürich 1940, S. 136.

und theater- und lokalhistorischen Literatur¹⁷ konnte den Quellenhorizont noch bedeutend erweitern: erstmals wird der Brauch im Kloster Barking in England angeführt¹⁸; es folgen, mit einigen Variationen in der Brauchausübung, vorwiegend im deutschsprachigen Raum: Kleve 1425¹⁹, Nürnberg 1442²⁰, Regensburg 1491²¹, St. Gallen 15. Jh.²², Mainz 15. Jh.²³ Mainz um 1500²⁴, Ingolstadt 1525²⁵, Eichstätt 1560²⁶, Würzburg 1564²⁷, Bamberg 1587²⁸, Innichen in Tirol 16.–17. Jh.²⁹, Trier ab 1688³⁰, Schwyz und Hildisrieden³¹, in Regensburg noch 1932³², in Münster sogar noch nach der katholischen Kirchenreform³³ und in Trier bis auf den heutigen Tag³⁴.

-
- 17 K. Gschwend, *Die depositio und elevatio crucis im Raum der alten Diözese Brixen*, Sarnen 1965, S. 16 ff.; S. Corvin, *La Deposition liturgique du Christ au Vendredi Saint*, Paris 1960; A. Rücker, »Die Adoratio Crucis am Karfreitag in den orientalischen Riten«, *Miscellanea liturgica in honorem L. Cuniberti Mohlberg*, vol. I, Roma 1948, S. 379–406; F. Cabrol, »Descente du Christ d'après la liturgie (lat.)«, *Dictionnaire de l'archéologie chrétienne et de liturgie* IV/1 (Paris 1920) S. 682–693; A. M. Vitti, »Descensus Christi ad Inferos«, *Verbum domini* 7 (1927) S. 111–118, 138–144, 171–181; E. J. Lengeling, »Unbekannte oder seltene Ostergesänge aus Handschriften des Bistums Münster«, B. Fischer/J. Wagner, *Paschalis solemnities. Studien zur Osterfeier und Osterfrömmigkeit*, Basel/Freiburg/Wien 1959, S. 213–226; E. Köhler, »Te deum laudamus«, *Studien zum Te Deum und zur Geschichte des 24. Psalms in der alten Kirche*, Berlin 1958, S. 43–91, bes. S. 63; D. Fischer, »Die Auferstehungsfeier am Ostermorgen. Altchristliches Gedankengut in mittelalterlicher Fassung«, *Pastor bonus* 54 (1943) S. 1–14; G. Duriez, *Les apocryphes dans le drama religieux en Allemagne au moyen âge*, Lille 1964, S. 44–68 (La Descente aux Enfers).
- 18 K. Young, *The Drama of the Medieval Church*, 2 vols., Oxford 1933, S. 165 ff., bes. S. 561 (mit Quellenangabe).
- 19 R. Stapper, »Die Feier des Kirchenjahres an der Kathedrale von Münster im hohen Mittelalter«, *Zeitschrift für waterländische Geschichte und Altertum* 75 (1917) S. 1–181, bes. S. 180 ff.
- 20 F. Haimert, *Das Prozessionswesen des Bistums Bamberg im Mittelalter*, München 1937, S. 29 und 31.
- 21 L. Eisenhofer, *Handbuch der katholischen Liturgik*, 2. Aufl., Freiburg 1941, Bd. 1, S. 549.
- 22 Young, *Drama*, op. cit., S. 174.
- 23 Young, *Drama*, op. cit., S. 162.
- 24 F. Falk, *Die pfarramtlichen Aufzeichnungen (Lit. Consuet.) des Fl. Dies zu St. Christoph in Mainz (1441–1518)*, Freiburg/Br. s. a., S. 55.
- 25 J. Grewing, *Ecks Pfarrbuch für Unsere Liebe Frau zu Ingolstadt*, Münster 1909, S. 150.
- 26 C. Lange, *Die lateinischen Osterfeiern*, München 1887, S. 40 ff.
- 27 Würzburger Agenda 1564. Vgl. E. J. Lengeling, »Unbekannte oder seltene Ostergesänge aus Handschriften des Bistums Münster«, *Paschalis solemnities*, Basel/Freiburg/Wien 1959, S. 213–238, bes. S. 219.
- 28 Lengeling, op. cit., S. 224.
- 29 N. Gran et al., *Ostern in Tirol*, Innsbruck 1957, S. 77.
- 30 D. Fischer, »Die Auferstehungsfeier am Ostermorgen. Altchristliches Gedankengut in mittelalterlicher Fassung«, *Pastor bonus* 54 (1943) S. 1–14, bes. S. 1 ff.
- 31 N. C. Brooks, »The Sepulchrum Christi and its Ceremoies in Late Medieval and Modern Times«, *The Journal of English and Germanic Philology* 27 (1928) S. 147–161, bes. S. 148 ff.
- 32 Lengeling, op. cit., S. 224.
- 33 Lengeling, op. cit., S. 224.
- 34 »In einigen Diözesen hat sich der Sonderbrauch bis zur Reform von 1955 gehalten, z. B. in Münster. In Trier wurde der Brauch glücklich in die reformierte Osternachtliturgie eingebaut« (Lengeling, op. cit., S. 224).

Von älterer Forschung wird der religiöse Brauch als eine Art Rückentwicklung vom geistlichen Schauspiel her bezeichnet³⁵, wo die Höllenfahrtsszene in dieser simplen und doch dramatisch eindrucksvollen Form auf einer gewissen Entwicklungsstufe den Abschluß der liturgischen Osterspiele in ihrer Keimform bildete³⁶. Ziel der vorliegenden Studie ist es unter anderem, Indizien dafür zusammenzutragen, daß es sich um keine Reevolution aus dem religiösen Theater des Mittelalters handelt, sondern daß die antiphonische Verkörperung der Überwindung der Höllentore durch Christus ein traditionelles, liturgisches Element darstellt, einen Fixbestandteil vorschismatischer bzw. frühchristlicher Liturgie. Der beschrittene Weg führt über die griechisch-orthodoxe Ostkirche, wo diese liturgische Szene bis heute dargestellt wird und die Inexistenz eines dem lateinischen Westen vergleichbaren geistlichen Schauspiels in byzantinischer Zeit jeder möglichen »Rückentwicklung« den Boden entzieht. Die Kontinuität des Ritus und seines Bild- und Symbolgehalts findet in der Beständigkeit des kanonisierten ikonographischen Typus der Katabasis ihr Analogon. Darüber hinaus wird sich nachweisen lassen, daß die Höllenfahrt Christi die zweite (potentielle) Keimzelle einer Entwicklung des geistlichen Osterspiels aus der christlichen Liturgie bildet, für die byzantinische Orthodoxie sogar die erste und einzige, da nicht der Gang der drei Frauen zum Grabe zum ikonographischen Typus der Anastasis wurde, sondern aus den anders gearteten theologischen Voraussetzungen heraus, eben der *descensus ad inferos*. In einem solchen historisch retrospektiven Blickwinkel stellt der einfache griechische Osterbrauch das byzantinische Osterspiel *in statu nascendi* dar, das sich aber niemals weiterentwickelt hat sowie für den lateinischen Westen die liturgische Frühstufe der effektvollen spätmittelalterlichen Höllenrachen-Darstellungen. Das vorreformatorische »Klopfen an die Vorhölle« führt nicht auf die spätmittelalterliche Theaterformen, sondern direkt auf liturgische Übung zurück und bezeugt damit die Weitertradierung einer historisch vorgängigen Entwicklungsstufe parallel zur aufwendig inszenierten Theaterszene³⁷.

35 W. Meyer, *Fragmenta Burana*, Berlin 1901, S. 64. Vgl. auch W. Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas*, 3 Bde., Halle a. d. S. 1911–1923, Bd. 1, S. 51 f.

36 K. W. Ch. Schmidt, *Die Darstellung von Christi Höllenfahrt in den deutschen und den ihnen verwandten Spielen des Mittelalters*, Diss. Marburg 1915; E. Hartl, *Das Drama des Mittelalters. Sein Wesen und Werden* (Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen, Reihe: Drama des Mittelalters, Bd. 1) Leipzig 1937, S. 46. Zu den Höllenrachenszenen auch H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Bd. 1, *Antike und Mittelalter*, 2. Aufl. Salzburg 1966, S. 226 ff., 243 ff., 297 ff. et pass.

37 Darauf zielt auch H. de Boors Kritik an Ch. Youngs unilinearem Entwicklungsmodell der Osterspiele ab, daß ein strukturelles Vergleichen ohne kulturgeographische und chronologische Gegebenheiten zu berücksichtigen, den Eindruck einer uniformen und generellen Entwicklung nahelegt, während doch liturgische Keimzellen und verschiedene Frühstufen parallel weiterexistieren, so daß in einem synchronen Querschnitt durch eine Spielandschaft viele Evolutionsformen simultan vertreten sind (H. de Boor, *Die Textgeschichte der lateinischen Osterspiele*, Tübingen 1967, S. 10 ff.; Ch. Young, *The Drama of the Medieval Church*, vol. I. Oxford 1933 [1962]).

I.

Der Versuch einer Erweiterung des Quellenhorizontes durch Archivmaterial konnte zu den zehn bekannten Quellen³⁸ noch fünf aus dem Forschungszentrum für Griechische Volkskunde der Akademie Athen hinzufügen³⁹ und aus den Archivbeständen des Volkskundlichen Seminars der Universität Athen noch weitere dreizehn⁴⁰. Hinzu kamen noch weitere Angaben, sowohl schriftliche⁴¹ wie auch mündliche⁴². Von größter Bedeutung waren jedoch

- 38 K. S. Konstas, »Λαογραφικά της Λιτολίας και Ακαρνανίας«, *Λαογραφία* 24 (1966) S. 300–342, bes. S. 310 ff.; G. A. Rigas, *Σκιαθόν λαϊκός πολιτισμός*, 4 Bde., Thessaloniki 1959–70, Bd. 4, S. 395; St. P. Kolaxizelis, *Θρηλός και ιστορία της Αγιάσου της νήσου Λίσθου*, Heft 1–4, Mytilene 1947–50, H. 4, S. 405; Anonym, »Πώς εορτάζεται το Πάσχα εις τας Ελληνικάς επαρχίας«, *Τόπος* 3. 5. 1937; A. Laskaratos, *Μυστήρια της Κεφαλλονιάς*, Athen 1925, S. 143 (vgl. auch D. S. Loukatos, *Κεφαλλονίτικη λατρεία*, Athen, 1948, S. 266 und ders., »Le Célébration de la Résurrection à Lixouri«, *L'Hellénisme Contemporain* 1953, S. 151–158, bes. S. 156); Th. P. Kostakis, *Η Ανακού*, Athen 1963, S. 247 ff.; D. Loukopoulos/D. Petropoulos, *Η λαϊκή λατρεία των Φαρμάσων*, Athen 1949 (Collection de l'Institut français d'Athènes 34) S. 113; N. Fardys, *Ιστορία της εν Κορσική Ελληνικής αποικίας*, Athen 1888, S. 100 ff. (S. Mostratou, *Καργκίτζε. Το ελληνικό χωριό της Κορσικής*, Athen 1957, S. 21 ff.); I. Sp. Ramfos/K. I. Papadopoulos, *Λαογραφία της Κιμώλου*, Piräus 1953, S. 20; A. Gousios, *Η κατά Πάργαιον χώρα. Λακκοβικίων*, Leipzig 1894, S. 45.
- 39 Es handelt sich um die Handschriften Nr. 1480 (M. Ioannidou, *Λαογραφία προσφύγων Αιθιοπίου*, 1943) S. 95; Nr. 2194 (D. Loukatos, *Ιθάκη*, 1956) S. 513; Nr. 2339 (K. Vichos, *Μήλος*, 1960) S. 164–166; Nr. 2343 (D. Petropoulos/St. Karakasis, *Αόβαρα Διδυμοτείχου*, 1960) S. 307; Nr. 2344 (D. Loukatos, *Θβωνοί (Κασσιμάτικα) Κερκύρας*, 1960) S. 425 ff.
- 40 Es handelt sich um die Handschriften Nr. 278/1968 (M. Vlachou, *Σύλλογή λαογραφικού υλικού εκ Λάφνης Κερκύρας, εκ της πόλεως Κερκύρας*) S. 120; Nr. 402/1968 (Sp. Skalkotis, *Λαϊκά ήθη και έθιμα του χωριού Αγίου Ιωάννης – Καρυστίας Ευβοίας*) S. 111; Nr. 500/1969 (G. Mascha, *Ηθη και έθιμα του τόπου μου (χωριού Αιδινίου ή Κασσαβετίας επ. Αλμιρού νομού Μακρονείας)* ο. S.; Nr. 668/1969 (P. Akiotou, *Σύλλογή Λαογραφικής Ύλης εκ Καθενών Χαλκίδος της νήσου Ευβοίας*) S. 169; Nr. 934/1969 (A. Kritikos, *Σύλλογή εκ της νήσου Πάρου*) S. 9–10; Nr. 1072/1970 (St. Kokolakis, *Συγκέντρωσις λαογραφικού υλικού εκ του χωριού Τυλίσσου Μαλεβζιού Ηρακλείου*) S. 103; Nr. 1255/1971 (M. Roukana, *Σύλλογή λαογραφικού υλικού εξ Αγίου Δημητρίου επ. Ζακύνθου νήσου Ζάκυνθος*) S. 149; Nr. 1330/1971 (A. Koumiotou, *Σύλλογή λαογραφικής ύλης εκ Χώρας – Μυτιλήνης. Παγώνδου – Μαυρατζαίων και Παλαιόκαστρον επ. Χάμου νομού Σάμου*) S. 257; Nr. 1423/1971 (G. Theodosiou, *Περί του Λαϊκού Πολιτισμού του χωριού Γοργοποτάμου Ιωαννίνων*) S. 10; Nr. 1538/1972 (*Σύλλογή λαογραφικής ύλης Φαρσών, Πόρου επ. Κρανταίας, Αγίου Νικολάου επ. Σάμης και Αγ. Δημητρίου επ. Πάλλης*) S. 168 ff.; Nr. 1566/1972 (E. Giannakaki, *Ηθη και έθιμα Μεγάλης Εβδομάδας και εορτών Πάσχα εκ του χωριού Άνω Κερατοβρύση επ. Βιάννου νομού Ηρακλείου Κρήτης*) S. 20; Nr. 1568/1972 (G. Daountaki, *Σύλλογή λαογραφικής ύλης εκ του χωριού Μαράλια επ. Σελίνου νομού Χανίων*) S. 123; Nr. 1620/1972 (K. Makri, *Σύλλογή λαογραφικού υλικού εκ της επ. Ναυπακτίας, εκ της πόλεως Ναυπάκτου και των χωριών Ελατοβρύση και Χώμορη*) S. 184 ff.
- 41 B. Bouvier, *La Mirologue de la Vierge. Chansons et poèmes grecs sur la Passion du Christ. I. La Chanson populaire de Vendredi Saint*, Genève 1976 (Bibliotheca Helvetica Romana XVI) S. 218 ff. für das Dorf Lefkara auf Zypern (1953), Hagia Irene auf Ostkreta (1963), Selitsani und Paros (1974); K. Klimis, *Δρόμωνα και έθιμα του κερκυραϊκού λαού*, Korfu 1987, S. 131 ff. gleich für mehrere Dörfer auf der Insel Korfu.
- 42 Nach Angaben von M. I. Manousakas wird der liturgische Brauch auch in der griechisch-orthodoxen Kirche des Hagios Georgios in Venedig heute noch geübt. Andere mündliche Angaben beziehen sich auf Zypern, Kreta, Korfu, das Pelion-Gebirge und Kirchen von Athen.

die Informationen von Dr. Petros Stylianos über Zypern⁴³, da das östliche Hellenentum aufgrund seiner hohen Tradierungskapazität der byzantinischen Wirklichkeit im allgemeinen nähersteht. Eine geographische Analyse der Quellen zeigt deutlich das Überwiegen des Inselraums gegenüber Kontinentalgriechenland, Verbreitung sowohl im Östlichen wie im westlichen Griechentum und ein Fortbestehen vor allem auch in Räumen mit hoher Reliktdichte aus byzantinischer Zeit, wie Kappadokien, das kleinasiatische Livisi an der Ägäisküste und Zypern. Nach der Häufigkeit der Quellennachweise könnte man folgende Abfolge konstruieren: Zypern, die Ionischen Inseln, die Kykladen, Kreta, Euböa, die Sporaden, Epirus, Thrakien, Ostmakedonien, Kappadokien, Venedig. Zur Datierung der Quellen ist zu sagen, daß sich die meisten auf das 20. Jh. beziehen (einige wenige auch auf das 19.), und daß direkt rezente Angaben eher selten sind.

Die Brauchmorphologie ist kaum größeren Schwankungen unterworfen: das Dromenon wird nach dem Epitaph-Umzug in der Nacht von Karfreitag auf Karsamstag durchgeführt oder – wie in Zypern – in der Auferstehungsnacht zum Ostersonntag (was aus theologischen Gründen plausibler erscheint). In manchen Fällen wird der David-Psalms verkürzt gegeben (die Kirchentür öffnet sich schon nach der ersten Replik auf die Frage Satans⁴⁴, dessen Worte auch unverständlich sein können⁴⁵ oder stark simplifiziert⁴⁶), ein Anzeichen der Dysfunktionalität des Kirchenbrauches, denn der Psalmtext bildet die Grundlage (des Verständnisses) der Zeremonie. Der Einzug des Priesters weist eine größere Freiheit auf: er schlägt 2–3mal an die verschlossene Tür⁴⁷, mit dem Kreuz⁴⁸ oder mit dem Stab⁴⁹ oder auch mit einem Ziegelstein⁵⁰, hebt die Anastasis-Ikone hoch, damit sie zuerst in die dunkle Kirche, die den Hades symbolisiert, eintritt⁵¹. In anderen Fällen geht die Gemeinde gebückt unter dem blumengeschmückten Epitaph-Baldachin hindurch⁵². Im thessalischen Aidini psalmodieren den Dialog zwei Kirchensänger, worauf die Dorfjugend in der Kirche großen Lärm veranstaltet, was das Fallen der Hadespforten symbolisieren soll⁵³. In Zypern kommt es auch zu einer mimischen Vorstellung der Überwindung Satans⁵⁴. Dort wird die Zeremonie gewöhnlich vom höheren Klerus vorgenommen⁵⁵. Vom Eiland der Aphrodite stammt

43 P. Stylianos, «Συμβολή στην έρευνα για την ύπαρξη βυζαντινού θεάτρου στην Κύπρο. Η εις Λδου Κάθοδος – το δεύτερο σε σημαντικότητα βυζαντινό δράμα», «Η Ελευθεροτυπία» (Nicosia) 29. 4. 1984, S. 6, 1. 5. 1984 S. 7.

44 Konstans, *op. cit.*, Rigas, *op. cit.*, Nr. 1423/1971.

45 Nr. 1255/1972.

46 Nr. 1258/1972.

47 Nr. 2343.

48 Nr. 943/1969.

49 Stylianos, *op. cit.*

50 Nr. 1568/1972.

51 Kostakis, *op. cit.*, S. 247 ff.

52 Nr. 1423/1971 (gegen Rückenschmerzen).

53 Nr. 500/1969.

54 Stylianos, *op. cit.*

55 Stylianos, *op. cit.* Dieselbe Zeremonie wird bei der Einweihung einer Kirche vorgenommen.

auch die Nachricht, daß die Abschaffung des Brauches auf den Widerstand der Bevölkerung gestoßen sei, da der Glaube bestanden habe, jegliches Übel werde durch den in den Hades eindringenden Christus beseitigt⁵⁶.

Die weite Verbreitung dieses dramatischen Zeremoniells bezeugen auch Volkserzählungen und Sprichwörter. In einer Narration von der Insel Tinos über »Christus im Hades« erinnert der Dialog nur mehr entfernt an den Davidpsalm: »In jener Zeit als Christus in den Hades ging und auferstand, war da Luzifer, der König der Dämonen, und wachte, daß niemand eindrang. Da sagt Christus: »Arate pylas«. Er sagt, »Wer bist du?«. Er sagt (antwortet): »Ich bin der Gerechte und der Starke« und sofort lösten sich die Schlösser und Christus tritt ein und befreit die Sünder«⁵⁷. Ähnliches gilt für die Sprichwörter. Im Bezirk Serres in Griechisch-Makedonien sagt man für jemand, der übermäßig in Zorn gerät: Αρατι πύλατι γίνκι (er ist »arate pylas« geworden). Dies spielt auf den gewaltsamen Einzug Christi in den Hades an⁵⁸. Auf Rhodos heißt »er hat es arate pylas gemacht«, daß jemand durch sein gewaltsames Vorgehen alles durcheinandergebracht oder zerstört hat⁵⁹. Bei der hellenophonen Bevölkerung an der Südküste des Euxinischen Pontus wurde früher mit dem verballhornten »arata marata« große Unordnung bezeichnet; dieses Sprichwort weist auf die Darstellung der zerbrochenen Höhlenpforten und der ausgerissenen Riegel in der Ikonographie und in den Apokryphen hin⁶⁰. Ebenfalls auf die apokryphe Tradition der orthodoxen Anastasiserzählung und –darstellung geht das Verbot in Kappadokien zurück, in der Nachosterwoche Bußübungen zu verrichten, d.h. sich niederzuknien. Denn noch liegen die Teufel ausgestreckt auf der Erde, und es ist nicht ratsam, sich auf sie zu knien⁶¹. In diesem hellenophonen Reliktraum Zentralkleinasiens haben sich praeosmanische Kulturschichten lebendig erhalten, ebenso wie die Abbildung des mittelbyzantinischen Ikonotypus der Katabasis in den kappadokischen Höhlenkirchen, die den Fürsten der Unterwelt ausgestreckt unter den Höhlenpforten zeigen, der manchmal Adam am Fuß zurückzuhalten versucht, um seine Erlösung zu verhindern.

II.

Schon bei einer skizzenhaften Übersicht des theologischen Bedeutungsgehaltes der »Höhlenfahrt Christi« sind Divergenzen in der Sinnakzentuierung des Vorgangs zwischen griechischem Osten und lateinischem Westen festzustellen. Das Neue Testament spricht nirgendwo ausdrücklich von einem Hadesaufenthalt Christi, der, dogmatisch gesehen, bis

56 Stylianou, *op. cit.*

57 A. E. Florakis, *Τήνος*. Athen 1971, S. 397 (Ü. d. A.).

58 D. Schinas, »Παροιμίες και παροιμιώδεις φράσεις Σερρών«, *Λαογραφία* 3 (1911) S. 180–227, bes. S. 183.

59 Ch. I. Papachristodoulou, »Λαογραφικά σύμμεκτα Ρόδου«, *Λαογραφία* 20 (1962) S. 66–175, bes. S. 125.

60 D. K. Papadopoulos, »Παροιμίες και παροιμιώδεις φράσεις του χωριού Σταυρίν«, *Αρχαίων Πόντου* 15 (1950) S. 32–61, bes. S. 35 Nr. 52.

61 D. Petropoulos/E. Andreadis, *Η θρησκευτική ζωή στην περιφέρεια Ασκαράι – Γκιλβερι*, Athen 1970, S. 158.

heute eine mehr oder weniger offene Frage darstellt⁶²; die Frage nach dem Aufenthalt Christi zwischen *passio* und *resurrectio* findet ihre Antwort im Rahmen hellenistisch-idolatrischer Jenseitsvorstellungen: als Toter muß der »Menschensohn« in den Hades; in die exegetische Lücke des Heilsberichts tritt der archaische Archetypus von der »Hadesfahrt«, dessen Lebenskraft man an der raschen Ausgestaltung der Szene in den apokryphen Schriften der ersten Jahrhunderte ablesen kann⁶³.

Die Vorstellung von der Unterwelt als Raum in der Tiefe unter der Erde ist schon bei den Bayloniern zu finden⁶⁴; den Eingang zu ihr bilden meist unterirdische Pforten⁶⁵. Hadesfahrten verschiedener mythischer Helden sind nicht nur in der älteren Epik anzutreffen⁶⁶, sondern werden auch im Kult symbolisch dargestellt⁶⁷. Das Altertum kannte neben pythagoreischen Katabasis-Riten⁶⁸ auch eine ganze Katabasis-Literatur, Jenseitsberichte mit Heilwundern und Totenaufweckungen, an die die christliche Wunder- und Visionsliteratur im wesentlichen anschließt⁶⁹. Die Hadesgeographie mit Charon, den vier Unterweltsflüssen usw. als Ort der Strafe und verbunden mit der Vorstellung der Metempsychose ist orphisches

62 Vgl. z. B. die Ablehnung des Descensus-Glaubens aus exegetischen und historischen Erwägungen bei W. Bieder, *Die Vorstellung von der Höllenfahrt Jesu Christi*, Zürich 1949. Die textkritische Untersuchung des Neuen Testaments zeitigt negative Resultate (S. 129 ff.), die Katabasis ist daher vom theologischen Standpunkt aus abzulehnen (S. 204 ff.). Eine entsprechende Studie aus dem Bereich der Orthodoxie: N. Gioles, »Αρατε πύλας ... Ψάλλμ. 23 (24) γ... μία πρωτοχριστιανική επιβίωση«, *Επιστημονική Επετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών* 1977/78, S. 268–294. Den Autor interessiert vor allem die im Bibelbericht nicht restlos geklärte Frage nach dem Datum der Himmelfahrt Christi, die in den Kirchenväterschriften unmittelbar an die Höllenfahrt anschließt. Gioles verfolgt das Problem in der frühchristlichen Patristik und in der Ikonographie bis zu dem Punkt, wo sich der theologische Gehalt des Höllenfahrtsgeschehens als Vorväterbefreiung und Eingang der Menschheit ins Paradies bereits klar herauskristallisiert hat, jener Gehalt also, der den geistigen Hintergrund des dramatischen Brauches bildet.

63 K. Onasch hat sich gegen einen hellenistischen Ursprung der Höllenfahrtsidee gewandt, weil die christliche Vorstellung nicht dem »Kreis der Geburten« (also dem orphischen Modell der Metempsychose) entspreche (K. Onasch, *König des Alls. Bildmeditationen über das Leben Christi*, Berlin 1954, S. 83 ff.). Wie die religionswissenschaftlichen Arbeiten von Ganschinietz (»Katabasis«, *Realenzyklopädie der Altertumswissenschaften* XI/2, Sp. 2350–2449) und J. Kroll (*Gott und Hölle. Der Mythos vom Descensuskampf*, Leipzig/Berlin 1932) beweisen, war der Mythos von der Hadesfahrt allen vorderorientalischen Kulturen geläufig. Onaschs Einwand ist vielleicht dahingehend zu verstehen, daß sich der Archetyp insofern modifiziert, als Christus sich als tatsächlicher Sieger über den Tod von allen vorhergehenden mythischen Helden unterscheidet.

64 L. Wächter, »Unterweltsvorstellungen und Unterweltsnamen in Babylonien, Israel und Ugarit« *Mitteilungen des Instituts für Orientforschung* 15 (1969) S. 327–336.

65 Aufgelistet bei Ganschinietz, *op. cit.*, S. 2383 ff.

66 Vgl. die Beispiele bei H. Diels, »Himmels- und Höllenfahrten von Homer bis Dante«, *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum* XLIX (1929) S. 239–253 sowie die Analysen bei Kroll, *op. cit.*, S. 183 ff. (Ägypten), 205 ff. (Babylonien), 262 ff. (Indien, Iran), 271 ff. (Manäer), 300 ff. (Manichäer) 316 ff. (Juden).

67 Ganschinietz, *op. cit.*, S. 2387 ff., 2389 ff., 2391 ff.

68 H. Koller, »Die Jenseitsreise – ein pythagoreischer Ritus«, *Symbolon* 7 (1971) S. 33–52.

69 R. Reitzenstein, *Hellenistische Wundererzählungen*, 3. Aufl. Darmstadt 1963, S. 18 ff., 41 ff., 113 ff.

Gut⁷⁰. Die Reihe der griechischen »Hadesfahrer« ist kaum abzusehen: Persephone, Antaia, Hekate, Dionysos, Adonis, Alkestis, Herakles, Orpheus usw.⁷¹, nicht zuletzt die homerische Nekyia des Odysseus, ein literarischer Topos, der sich in den apokryphen Schriften bis zu Dantes großartiger Komposition hin fortentwickelt hat⁷².

Das Entstehungs- und Entwicklungsgesetz der apokryphen Evangelien, die unterdefinierten Passagen des Neuen Testaments im Sinne biographischer Vollständigkeit mit Legendengut aufzufüllen, entfaltete an der Informationskargheit der kanonischen Schriften bezüglich der Ereignisse von Karfreitag nachmittag bis zum Morgen des Ostersonntags mythische Legenden in Form von Augenzeugenberichten, die später nicht nur als tatsächlich sanktioniert wurden, sondern deren Inhalt zum semasiologischen Fokus des gesamten Heilsgeschehens avancierte. Eine Zusammenstellung der Passagen aus den Synoptikern, dem Johannesbericht, der Apostelgeschichte und den Apostelbriefen, die mit dem *descensus ad inferos* in Zusammenhang gebracht werden können, macht deutlich, daß die christologische Katabasis aus den kanonischen Schriften schwierig zu konstruieren ist: die Pfingstpredigt Petri mit der Exegese des David-Psalms 16, 8–11 (AG 2, 24–31) spricht nur davon, daß Christi Leib der Unterwelt nicht preisgegeben wurde, der 1. Petrusbrief erwähnt an zwei Stellen, daß der Geist Christi zu den Geistern ins Gefängnis ging und den Toten das Evangelium verkündete (1. Petr. 3, 18–20; 4, 6) usw.⁷³. Die Interpretation des Descensus als Überwindung des Todes und Erlösung der Seelen findet sich in den Paulus-Briefen angedeutet⁷⁴: Die »Höllenfahrt« ist die *coincidentia oppositorum* zur »Himmelfahrt«⁷⁵. Der Abstieg in die Hadeshöhle steht auch im Zusammenhang mit der Taufsymbolik⁷⁶ und mit Jonas' Aufenthalt im Bauche des Walfisches⁷⁷. Andere Passagen erhalten ihren indizierenden Aussagewert erst durch ihre Zitierung im Nikodemus-Evangelium⁷⁸ und die direkte Inbezugsetzung mit dem Descensus. Die Schilderung von Christi Belagerung der Höllenpforten, seines Sieges

70 Diels, *op. cit.*

71 Vollständig bei Ganschinietz, *op. cit.*, S. 2395 ff.

72 Diels, *op. cit.* Auch St. Lampakis, *Oi Kataβάσεις στον Κάτω Κόσμο στη βυζαντινή και στη μεταβυζαντινή λογοτεχνία*, Athen 1982, S. 17 ff.

73 Zur Textkritik und Exegese W. Michaelis, *Die Apokryphen Schriften zum neuen Testament*, Bremen 1956, S. 147 ff. sowie die ablehnende Analyse von Bieder, *op. cit.*, S. 32 ff.

74 Hebr. 2, 14–16: »... um durch den Tod den zu entmachten, der des Todes Gewalt besitzt, nämlich den Teufel...«; Röm. 10, 6–7.

75 Eph. 4, 9–10: »... Der herabstieg, ist derselbe, der auch hinaufstieg über alle Himmel, damit er alles erfülle«.

76 P. Lundberg, »La typologie baptismale dans l'ancienne Eglise«, *Acta Seminarii Neotestamentici Upsaliensis edenda curavit A. Fridrichsen* X (1942); Bo Reicke, »The Disobedient Spirits and Christian Baptism«, *ibid.* XIII (1946) (zitiert nach Bieder, *op. cit.*).

77 Mt. 12, 40. Denn wie »Jonas drei Tage und drei Nächte im Bauche des Ungetümes war (Jon. 2, 1), so wird auch der Menschensohn drei Tage und drei Nächte im Herzen der Erde sein«. – Diese zeitliche Übereinstimmung ist allerdings nur sehr ungefähr.

78 1. Kor. 15, 55: Tod wo ist dein Stachel? Joh. Off. 1, 18: ... und ich habe die Schlüssel des Todes und der Unterwelt. – Ps 107 (106) 16: Denn er zerbrach die eiserne Türen, sprengte die eisernen Riegel.

über den Tod und der leiblichen Auferstehung der Vorväter wird man, trotz aller Hinweise in den kanonischen Schriften, als apokryphes Gedankengut, entstanden durch die Sublimation des vorchristlichen Topos von der Hadesfahrt in die soteriologische Eschatologie des Christentums, bezeichnen können⁷⁹. Als der Descensus in das Apostolische Glaubensbekenntnis aufgenommen wurde, hatte das Thema schon Eingang in die Hymnologie und in die patristische Homiletik gefunden⁸⁰. Der Topos der Hadesfahrt findet sich in den *Carmine Nisibenia* Ephraems des Syrers, in den Hymnen des Synesios von Kyrene (um 400)⁸¹, in etwas deskriptiverer Form in den Thomasakten⁸², in mystisch-visionärer Form in den Oden Salomos⁸³. In der exegetischen Predigtliteratur werden vor allem drei Sinnspekte des Descensus herausgearbeitet: die Verkündigung des Evangeliums an die Vorväter (Petrus- und Paulusbriefe), die Überwindung des Todes und die Erlösung der Gerechten (Paulus-Briefe). Schon Irenäus (*adv. haer.* IV, 27, 2) spricht von einem Presbyter, der eine Predigt über den Descensus gehalten habe, Kyryll von Jerusalem erwähnt in seiner Auferstehungskatechese die Höllenfahrt als einen Sieg des Lebens über den Tod⁸⁴. Auch in der Augustinischen und pseudoaugustinischen Predigtliteratur findet der Topos, allerdings nur knapp, Erwähnung, doch liegt der Sinnakzent mehr auf der Befreiung der Menschen von der Sündenschuld als in der endgültigen Brechung der Macht des Todes und der Erhöhung des Menschen zu einem immerwährenden Leben⁸⁵. Für die griechische Patristik kulminiert das Heilswerk Christi, das mit der Menschwerdung einsetzt, in der endgültigen Vernichtung des Todes

79 E. Schwarzbauer, *Hinabgestiegen in das Reich der Toten*, Linz/Wien/Passau 1972 lehnt den idolatrischen Ursprung des Topos ab, während eine neuere griechische pastoral-theologische Schrift den Zusammenhang ohne weiteres zugibt, aber auf den neuen Erlösungsgedanken verweist (A. I. Giannakopoulos, *Ο Χριστός εις το Άδην*, Athen 1963).

80 Vgl. zum folgenden Kroll, *op. cit.*, S. 23 ff.; H.-J. Schulz, »Die »Höllenfahrt« als »Anastasis«. Eine Untersuchung über Eigenart und dogmengeschichtliche Voraussetzung byzantinischer Osterfrömmigkeit«, *Zeitschrift für katholische Theologie* 81 (1959) S. 1–66; W. Huber, *Passa und Ostern. Untersuchungen zur Osterfeier der alten Kirche*, Berlin 1969, S. 197 ff.; A. Grillmeier, »Der Gottessohn im Totenreich«, *Zeitschrift für katholische Theologie* 71 (1949) S. 1–53, 184–203; H. Vorgrimler, »Vorfragen zur Theologie des Karsamstags«, *Paschalis Solemnia*, Freiburg/Wien 1959, S. 13–22 (weitere Literatur S. 15 Anm. 14).

81 G. Soyter, *Byzantinische Dichter*, Heidelberg 1930, S. 12.

82 »Jesus ist mit unwiderstehlicher Macht, umgeben vielleicht von einem großen Heere, zum Hades hinuntergefahren, wobei er seine Stimme zu den Archonten der Unterwelt erschallen ließ; er hat die Türen aufgebrochen und die Unterweltmächte, die in Furcht und Verwirrung gerieten und seinen Anblick nicht ertragen konnten, bezwungen; vergeblich fragt der Höllenherr in seiner Bestürzung, wer und woher der sei, der mit solch unerhörter Gewalt zu ihm komme, er wird von Jesus vergewaltigt, in die Abyssos des Tartaros gesperrt und seiner Gefangenen beraubt, denen Jesus den Aufstieg zur Höhe öffnet« (Kroll, *op. cit.*, S. 33).

83 »Er, der mich hinabführte aus der Höhe und mich hinaufführt aus den Tiefen...« (Ode 22,1) (E. Hennecke/W. Schneemelcher, *Neutestamentliche Apokryphen*, 4. Aufl., Tübingen 1968–71 Bd. II, S. 602 f. mit weiterer Literatur). Vgl. auch Plovoy, »Der Descensus ad inferos in Aphrahat und in den Oden Salomos«, *Zeitschrift für neutestamentliche Wissenschaft* 14 (1913) S. 222 ff.

84 *Patr. gr.* 33: 848A–849B; dazu A. Heisenberg, *Grabeskirche und Apostelkirche*, Leipzig 1908, Bd. 1, S. 60.

85 Passagenliste bei Huber, *op. cit.*, S. 198 Anm. 70.

und der universellen Befreiung der Menschheit, d. h. der Vergottung des Menschen; deshalb kommt jener turbulenten Szene am Höllentor zentrale Bedeutung im Anastasis-Geschehen zu und sie wird dementsprechend breit ausgemalt. So wurde der schon zitierte Davidpsalm (24 [23], 7–10) in derselben paraphrasierten Form wie im rezenten Osterbrauch in der Liturgie der ersten Jahrhunderte gebraucht. Er beschreibt ursprünglich Jahves Einzug durch die Tempeltore, die für die übermenschliche Größe des Herrn zu niedrig sind. Daher die Aufforderung, sie sollten sich »erheben«. Sie fragen zunächst zurück, wer dieser König der Ehren sei und öffnen erst bei dritten Anruf. Dieser dramatische Dialog wird auf den Schauspielplatz vor die Hades-Tore übertragen, und der fragende Part dem Satan in den Mund gelegt. Wie aus einer liturgischen Anweisung in einem Brief des Germanus († 516) für den gallikanischen Ritus hervorgeht, dürfte der Liedinhalt von Anfang an dargestellt worden sein⁸⁶.

Eine seltsam legendenhafte Ausgestaltung erfährt die Katabasis in den koptischen Bartholomäus-Akten: hier sucht der Tod Christi Seele, die nicht zu ihm gebracht worden ist. Er berät mit seinen sechs Söhnen vor dem Leichnam, was zu tun sei. Schließlich fragt er den Toten nach seiner Identität; da lüftet Christus das Leichentuch vom Gesicht und lacht ihn aus; der Tod erschrickt und fällt zu Boden⁸⁷.

Die vollständigste und für alle nachfolgenden Jahrhunderte verbindliche Fassung des Descensus liegt im zweiten Teil des Nikodemusevangliums, den *Acta Pilati*, vor⁸⁸.

Der Bericht setzt mit dem Augenzeugenbericht der beiden Söhne Symeons ein, der in der Synagoge von Jerusalem niedergeschrieben wird (XVII). Ein Leuchten habe um Mitternacht den Hades erfüllt und Johannes der Täufer kündigt das Kommen Christi an (XVIII). Urvater Adam fordert seinen Sohn Seth auf, die Prophezeiung des Paradiesengels zu erzählen, der Sohn Gottes werde nach 5500 Jahren seit der Erschaffung der Welt unter die Erde steigen, um alle Nachkommen mit dem Öl vom Baum der Erkenntnis zu salben (XIX). Satan kündigt Hades das Kommen Christi an. Dieser nenne sich zwar Sohn Gottes, sei aber nur ein Mensch. Er habe ihm mit seinen Wundern und Totenaufweckungen viel Böses angetan. Hades fürchtet sich vor solch einem Gast und erinnert Satan an den Fall Lazarus, den Christus ihm aus den Eingeweiden gerissen habe, so daß er heute noch unter Bauchgrimmen leide (XX).

»Während Satan und Hades so miteinander sprachen, ertönte wie Donner eine gewaltige Stimme: »Öffnet, ihr Herrscher, eure Tore, geht auf, ewige Pforten! Einziehen wird der König der

86 Zitat bei Kroll, *op. cit.*, S. 47 (*Patr. lat.* 72: 89 ff.).

87 E. A. W. Budge, *Coptic apocrypha in the dialect of Upper Egypt*, Oxford 1913, S. 1 ff. Text, S. 179 ff. englische Übersetzung.

88 C. Tischendorf, *Evangelia apocrypha*, Leipzig 1876, S. 210–486. Zu Fassungsproblemen, Datierungsfragen usw. F. Scheidweiler in Hennecke/Schneemelcher, *op. cit.*, Bd. 1, S. 330–358. Der Descensus, offenbar älteren Datums, wird in der griechischen Fassung in die Rede des Joseph von Arimathia an die Juden eingefügt, und zwar als Augenzeugenbericht der beiden Söhne Symeons, die mit auferweckt wurden. Die beiden lateinischen Fassungen bringen auch noch den Pilatus-Brief an Claudius (S. 353 ff.). Zum literarischen Fortwirken R. P. Wülcker, *Das Evangelium Nicodemi in der abendländischen Literatur*, Paderborn 1872.

Herrlichkeit (Ps 24, 7). Als Hades das hörte, sprach er zu Satan: »Geh hinaus, wenn du kannst, und tritt ihm entgegen!« Satan ging nun hinaus. Dann befahl Hades seinen Dienern: »Verrammelt gut und kräftig die ehernen Tore, schiebt die eisernen Querbalken vor, behaltet meine Verschlüsse in der Gewalt, steht grade und schaut nach allem! Denn kommt er herein, wird Wehe über uns kommen.«

2. Als die Vorväter das hörten, begannen alle, ihn zu verspotten. Sie sagten: »Du Allerverschlinger, du unersättlicher, öffne, damit der König der Herrlichkeit einziehe!«. Der Prophet David sprach: »Weißt du nicht, du Blinder, daß ich, als ich noch in der Welt lebte, einen solchen Ruf: »Öffnet eure Tore, ihr Herrscher!« vorausgesagt habe?« (Ps 24,7). Jesaja sprach: »Ich habe, erleuchtet vom heiligen Geist, vorausgesehen und geschrieben: Die Toten werden auferstehen, und die in den Gräbern werden auferweckt werden, freuen werden sich die unter der Erde (26, 19). Wo ist dein Stachel, Tod? Wo ist, Hades, dein Sieg?« (1. Kor. 15, 55 soll auf Jes. 25, 8 zurückgehen).

3. Da erscholl wieder die Stimme: »Öffnet die Tore!« Als Hades die Stimme zum zweitenmal hörte, verhielt er sich wie ein Ahnungsloser und fragte: »Wer ist dieser König der Herrlichkeit?« Die Engel des Herrn erwiderten: »Ein mächtiger und gewaltiger Herr, machtvoll im Kriege!« (Ps 24,8). Und zugleich mit diesem Bescheid wurden die ehernen Tore zerschlagen und die eisernen Querbalken zerbrochen und die gefesselten Toten alle von ihren Banden gelöst und wir mit ihnen. Und es zog ein der König der Herrlichkeit wie ein Mensch, und alle dunklen Winkel des Hades wurden licht« (XXI).- Hades klagt um sein Reich, Satan wird von den Engeln gefesselt (XXII). Hades macht dem Satan Vorwürfe. »Wende dich um und schaue, daß kein Toter bei mir zurückgeblieben ist und daß alles, was du durch das Holz der Erkenntnis gewonnen, durch das Holz des Kreuzes verloren hast!« (XXIII).

»Während Hades so mit Satan sprach, streckte der König der Herrlichkeit seine rechte Hand aus, ergriff den Urvater Adam und richtete ihn auf. Dann wandte er sich zu den übrigen und sprach: »Her zu mir alle, die ihr durch das Holz, nach dem dieser griff, sterben mußtet! Denn seht, ich erwecke euch alle wieder durch das Holz des Kreuzes.« Darauf ließ er alle hinaus. Und der Urvater Adam, dem man ansah, daß er voller Freude war, sprach: »Ich danke deiner Majestät, Herr, daß du mich aus der tiefsten Unterwelt hinaufgeführt hast.« Ebenso sprachen auch alle Propheten und Heiligen: »Wir danken dir, Christus, Heiland der Welt, daß du unser Leben aus dem Verderben hinaufgeführt hast.«

2. Als sie so gesprochen hatten, segnete der Heiland den Adam, indem er das Kreuzzeichen auf seine Stirne machte. Und so tat er es auch bei den Patriarchen, Propheten, Märtyrern und Vorvätern. Dann stieg er mit ihnen aus der Unterwelt empor. Während er ging, folgten ihm die heiligen Väter und stimmten den Lobgesang an: »Gesegnet sei, der da kommt im Namen des Herrn! Alleluja« (Ps 118, 26). Ihm gebühret Ehre und Lob von allen Heiligen« (XXIV).- Auf dem Weg zum Paradies kommen ihnen zwei Greise entgegen, Enoch und Elias, die nicht in den Hades abgestiegen sind (XV). In der Folge auch ein Greis mit einem Kreuz auf der Schulter: der begnadigte Schächer (XXVI). Die beiden Brüder beschwören, daß sich alles so zugetragen habe. Der Erzengel Michael habe sie geschickt, die Auferstehung zu verkünden und sich im Jordan taufen zu lassen (XXVII)⁸⁹.

89 Die etwas freie Übersetzung von Hennecke/Schneemelcher, *op. cit.*, S. 348 ff, die Zusammenfassung vom Autor.

Diese hochdramatische Szene, in der auch Adamsmystik und Kreuzholzmystik ausgeführt sind, bildet seither den festen Kern aller Descensus-schilderungen; in ihrem Bildhorizont bewegt sich auch die ikonographische Typologie der Katabasis-Darstellungen. Alle Karfreitags- und Ostersonntagspredigten der griechischen Patristik bemühen sich um eine dogmengerechte und pastoraltheologisch eindrucksvolle Auslegung jenes gewaltsamen Sieges über den Tod. Gerade diese Homilienpassagen nehmen häufig dramatischen Charakter an, so der Dialog zwischen Hades und Satan bei Eusebios von Alexandria⁹⁰. Die thematische Problematik kreist manchmal um die Frage, ob die Höllenfahrt vor oder nach der eigentlichen Auferstehung anzusetzen sei (Gregor von Nyssa, *In Christi Resurrectionem*)⁹¹. Johannes Chrysostomos (*Homilia in coemeterio et de cruce, Homilia in sanctum Pascha*) lehrt, daß Christus nicht nur den Tod besiegt, sondern auch dessen Namen verändert habe: er heiße nun nicht mehr Tod, sondern Schlaf⁹². Die Sonne der Gerechtigkeit habe die Hölle erleuchtet und zum Himmel gemacht; denn wo Christus sei, sei der Himmel⁹³. Neben einer Reihe von anderen dramatischen Predigten⁹⁴ läßt sich der Descensus-Topos auch in anderen Literaturgattungen nachweisen, so in den Epiklesen, den Zaubersprüchen, was seine große Volkstümlichkeit beweist⁹⁵, aber vor allem in lyrischer Gestalt in den Kontakien⁹⁶ und in den Hymnen der Osterliturgie.

Die Meßbücher des Triodion, Pentekostarion und Oktaechos⁹⁷ erfahren eine einheitliche Redaktion erst im 15. Jh. (die Handschriften stammen meist aus dem 11.–13. Jh.); die Identifikation des Autors und die Datierung sind oft schwierig⁹⁸. In der ganzen Osterzeit wird die Auferstehung Christi und die Überwindung des Todes unzählige Male besungen. »... Heute ist die Erlösung der Welt, denn auferstanden ist Christus der Herr« (4. Ode des Osterkanons des Johannes von Damaskus zum Orthros des Ostersonntags). »Zum Hades, mein Erlöser, bist du hinabgestiegen, hast als Allmächtiger die Tore zertrümmert, als Schöpfer die Verstorbenen auferweckt, den Stachel des Todes zerstört und Adam vom Fluch befreit« (Oktaechos, 5. Ton, Kontakion)⁹⁹. Die Auferstehung ist universell, die gerechten Vorfäter werden der

90 *Patr. gr.* 86: I 384 ff.; dazu Kroll, *op. cit.*, S. 106 ff. Zu der Theorie einer Entstehung des religiösen Dramas aus solchen dramatisierten Predigten G. La Piana, *Le rappresentazioni Sacre nella Letteratura Bizantina delle Origini al Secolo IX con Rapporti al Teatro Sacro d'Occidente*, Grottaferrata 1912.

91 *Patr. gr.* 46: 605C. Zum Komplementärcharakter beider Vorgänge Huber, *op. cit.*, S. 199.

92 *Patr. gr.* 49: 393–398; *Patr. gr.* 52: 765–772.

93 F. Dölger, *Sol salutis*, Münster 1925, S. 336 ff.

94 Hl. Proklos von Konstantinopel (*Patr. gr.* 65: 781–790), Eusebios von Alexandria (*Patr. gr.* 86: I 371–406, *Patr. gr.* 62: 721–724), Gregor von Antiochien (*Patr. gr.* 88: 1847–1866) u. a. (Schulz, *op. cit.*, S. 26 ff.).

95 Kroll, *op. cit.*, S. 109 ff.

96 Zur Gattung P. Maas, »Das Kontakion«, *Byzantinische Zeitschrift* 19 (1910) S. 285–306.

97 Dazu K. Weber, *Oktaechos-Forschungen*, Leipzig 1937.

98 Dazu W. Krumbacher, *Geschichte der byzantinischen Literatur*, München 1897, S. 688.

99 Aus dem Russischen übers. A. Maltzew, *Fasten- und Blumentriodion nebst den Sonntagsliedern des Oktaechos der Orthodox-Katholischen Kirche des Morgenlandes*, Berlin 1899, S. 681. Zu den Osterhymnen des Johannes von Damaskus A. Raes, »La risurrezione di Gesu Christo nella liturgia bizantina«, *Gregorianum* 39 (1958) S. 481 ff.

endgültigen Verklärung zugeführt, der Sündensold des Todes ist vom Menschen abgewälzt; und doch ist der Vorgang nicht identisch mit der eschatologischen Apokatastasis¹⁰⁰, ist nur Vorspiel zur Zweiten Wiederkunft, der »Deutera parousia«. In immer neuen Wendungen wird der Sieg über den Tod in diesen Hymnen besungen: »... des Todes Tötung, des Hades Vernichtung begeben wir festlich« (7. Ode des Osterkanons des Johannes von Damaskus)¹⁰¹. »Des Hades Tore zermalmet du, Herr. Durch deinen Tod hast des Todes Reich du vernichtet« (Auferstehungssticheron zu Ps 140 ff., Osterdienstag abend)¹⁰². Hades wurde seiner Beute beraubt: »es erbehten vor ihm des Hades Beherrscher. Es sprangen auf die Tore der Schmerzen... Der gefallene Adam steht auf... Herr, du hast den Hades beraubt« (Auferstehungsstichera, Mittwochabend)¹⁰³. Im Kanon des Johannes Monachos heißt es: »... Des Todes Tore, Christus, widerstanden dir nicht, noch die Siegel des Grabes, noch die Riegel der Türen«¹⁰⁴. Christus wird als Licht und Leben identifiziert: »Leben, du, im Grabe beigesetzt, o Christus!/Durch deinen eigenen Tod hast du vernichtet den Tod/Und das Leben im Kosmos in seinen Angeln befestigt« (Karsamstagskomia, 1. Stasis)¹⁰⁵. »... alles quillt über vor Licht!/Himmel und Erde, selbst die unterirdische Welt« (Kanon des Johannes von Damaskus, 3. Ode). »... Christus ist erwacht./Er, die Lust der Äonen...« (1. Ode)¹⁰⁶. In diesen Hymnen finden sich auch zahlreiche Beispiele »typologischer Übertragungen«¹⁰⁷, die dem Symbolgefüge des Heilsgeschehens quasi-logische Struktur verleihen: »Isaak ward zur Höhe geführt, Jonas in die Tiefe. Und beide stellen im Bilde dar, Erlöser, dein Leid«¹⁰⁸.

Das De-Profundis-Motiv findet sich nicht nur in der langen Tradition byzantinischer Marienklagen¹⁰⁹ bis zum neugriechischen Volkslied hin, sondern wird auch selbst auf die Gottesmutter übertragen in der Legendenform des »Ganges der Gottesmutter durch die Qualen«, die aus einer Übertragung der Paulusapokalypse entstand und besonders im slawischen und griechischen Glaubensbereich Verbreitung gefunden hat¹¹⁰. Das Motiv der Kata-

100 Zur theologischen Konzeption der Apokatastasis in Literatur und religiöser Volksdichtung L. Kretzenbacher, *Versöhnung im Jenseits. Zur Widerspiegelung des Apokatastasis-Denkens in Glaube, Hochdichtung und Legende*, München 1971.

101 K. Kirchhoff/Chr. Schollmeyer, *Osterjubiläum der Ostkirche*, Münster 1961, S. 22.

102 Kirchhoff/Schollmeyer, *op. cit.*, S. 34.

103 Kirchhoff/Schollmeyer, *op. cit.*, S. 38 f.

104 Kirchhoff/Schollmeyer, *op. cit.*, S. 63.

105 E. Benz/H. Thurn/C. Floros, *Das Buch der heiligen Gesänge der Ostkirche*, Hamburg 1962, S. 98 ff.

106 Benz/Thurn/Floros, *op. cit.*, S. 102 ff.

107 Zu Begriff und Phänomenologie im Bereich des spätmittelalterlichen Dramas Th. Stemmler, *Liturgische Feiern und geistliche Spiele. Studien zu den Erscheinungsformen des Dramatischen im Mittelalter*, Tübingen 1970.

108 Auferstehungstroparion am Mittwoch der zweiten Woche nach Ostern (Kirchhoff/Schollmeyer, *op. cit.*, S. 85).

109 Zur Übersicht M. Alexiou, »The Lament of the Virgin in Byzantine literature and modern Greek folk-song«, *Byzantine and Modern Greek Studies* 1 (1975) S. 111–140.

110 H. Pernot, »Descente de la Vierge aux enfers«, *Revue des études grecques* 13 (1900) S. 233–257; L. Kretzenbacher, *Südost-Überlieferungen zum apokryphen »Traum Mariens«*, München 1975, S. 118 ff. Ein solcher Flugblattdruck

basis der Gottesmutter klingt schon in einigen Marienklagen an, wo die Panagia mit Christus in den Hades steigen will¹¹¹. Die byzantinische Marienklage, in der Volkstradition etwa ab dem 6. Jh. entstanden, kannte die eigentliche Deskription der Katabasis nur selten, doch ist sie aus den Lamentationspassagen ohne weiteres rekonstruierbar, so im »Christos paschon«, einem dialogischen Cento-Gedicht, das zwar in archaisierender Reinsprache abgefaßt ist, aber thematisch doch der volkstümlichen Tradition nähersteht als der gelehrten¹¹². Die Gattung hat als »Epitaphthrenos« im 9.–13. Jh. auch Eingang in die Karfreitagsliturgie gefunden¹¹³. Einige dramatisierte Marienklagen sind auch aus dem Kreta des 16. Jh.s erhalten¹¹⁴. Die im 19. und 20. Jh. aus der oralen Volkstradition aufgenommenen, oft breit ausladenden Legendenballaden mit dem narrativen Zentrum des *planctus Mariae* werden im Rahmen von Gabenumzügen von Kindern am Karfreitag vor jedem Haus gesungen¹¹⁵. Hier verkündet der gekreuzigte Heiland selbst seiner untröstlichen Mutter die bevorstehende »Kathodos eis ton Haden«¹¹⁶ oder die Theotokos bittet ihren sterbenden Sohn, in ihrer Funktion als *mediatrix gratiarum*, um die Erlösung Adams und damit der Menschheit aus der Unterwelt. So etwa in einer dramatischen Marienklage eines ostkretischen Flugblattdruckes, deren Redaktion auf

mit dem Titel Αποκάλυψις της Υπεραγίας Θεοτόκου ήτις κατέβη εις τον Άδην και ειδε πώς κολάζονται οι αμαρτωλοί (Apokalypse der Hl. Gottesgebäerin, die in den Hades stieg und sah, wie die Sünder gequält werden) und dem Signum Athen, H. Michail I. Saliveros 1898, befindet sich auch im Besitz der Gennadios-Bibliothek zu Athen. Der Typus der Quälenschilderung und der Höllenvisionen, die beim Gleichnis des Armen Lazarus ansetzt, gehört jedoch einer anderen Topostradition an.

111 Alexiou, *op. cit.*, S. 129 ff.

112 Vers. 1383–1386, 1505 ff., 1518–1537 u.a. Vgl. die Ausgabe von A. Tulier, *Grégoire de Nazianze, Le Passion du Christ*, Paris 1969. Weder die Autorschaft des Kirchenvaters noch die Behauptung der tatsächlichen Ausführung entsprechen dem rezenten Forschungsstand (vgl. W. Puchner, »Theaterwissenschaftliche und andere Anmerkungen zum »Christus patiens««, *Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österr. Akademie der Wissenschaften* 129, 1992, S. 93–143).

113 Dazu detailliert D. I. Pallas, *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz*, München 1965 (Miscellanea Byzantina Monacensia 2) S. 55 ff.

114 M. I. Manousakas/O. Parlangeli, »Άγνωστο κρητικό μυστήριο των παθών του Χριστού«, *Kretika Chronika* 8 (1954) S. 109–132; M. I. Manousakas, »Ελληνικά ποιήματα για τη Σταύρωση του Χριστού«, *Mélanges offerts à Octave et Melpo Merliér*, Bd. 2, Athènes 1956, S. 49–74. Nun in kritischer Ausgabe vorgelegt von W. Bakker und A. van Gemert, Heraklion 2002.

115 Zur Bibliographie edierter Fassungen im Anhang von E. Stamouli-Saranti, »Του Χριστού«, *Laografia* 11 (1934–37) S. 249–253, zur Bibliographie zypriotischer Fassungen K. Giangoullis, »Ένας ανέκδοτος ὄρθρος της Παναγίας«, *Κυπριακά Σπουδὰ* 31 (1967) S. 183–205; zur Analyse einiger Versionen K. Romaios, »Το μοιρολόδι της Παναγίας«, *Αρχαίον Πόντου* 19 (1954) S. 197–214 und Bouvier, *op. cit.* Die These von V. Cottas (*Le théâtre à Byzance*, Paris 1931, S. 245 ff.), daß die oralen Versionen der Marienklage Paraphrasen des »Christus patiens« seien, ist dahingehend zu modifizieren, daß die Kompositionsstrukturen desselben (wahrscheinlich im 13. Jh. entstanden) bereits aus dem Blickwinkel einer bestehenden Tradition von Marienklagen zu sehen ist.

116 So in einer zypriotischen Version bei Giangoullis, *op. cit.*, V. 232–236: »Laß mich in die Hölle gehen mit meiner Engelschar/meine Propheten zu befreien, mein Geschlecht/aus dem bitteren Hades sie zu erlösen/und sie in mein Königreich führen« (Ü. d. A.).

eine Bearbeitung des 17. Jh.s auf die Insel Kefalonia weist¹¹⁷. Der eigentliche Descensus und das soteriologische Motiv der Adams Erlösung ist nur in Ausnahmefällen Thema dieser Ansingelieder, wie zum Beispiel in einer der episch narrativ ausgestalteten zypriotischen Lieder: *«... Der Herr wollte seine Geschöpfe erretten./aus der bitteren Hölle uns befreien./Der Herr rief und Hades wurde zerschmettert./und die Pforten taten sich auf und er stürmte hinein./Herauf, Adam, Erstgeschaffener, Geschöpf meiner Hände,/ich kam in die Hölle mit meiner Engelschar./Gott war ich in den Himmeln, gerühmt./für dich ließ ich mich kreuzigen, der Verachtete./Herauf, Adam, Erstgeschaffener, ich kam dich zu erheben./aus dem bitteren Hades dich zu befreien...»*¹¹⁸.

Der Bezug zur liturgischen Hymnik ist in diesem Falle schon durch die Sprachgebung und Bildwelt evident. In jenem martialisch-dynamischen, ja fast militärischen Charakter der Szene, der Christus als Gefängnisstürmer an der Spitze eines Engelheeres zeigt, darf man vielleicht einen letzten Widerhall des detailreichen Berichtes des Nikodemusevangeliums sehen. Von der Tragik des am Kreuze elend verstorbenen »Menschensohns« ist hier nichts zu spüren; der zentrale Adressat der Aktion ist der »Protoplastes« (d. h. die Menschheit)¹¹⁹; in dieser perspektivischen Verkürzung der theologischen Passionsexegese und der starken Raffung des Nikodemusberichts scheint die Katabasis fast anthropozentrisch zu sein: nicht mehr der christologische Aspekt des Endes der Heilandsbiographie interessiert, sondern *unsere* endgültige Erlösung vom Joch des Todes. Christi Tod als Instrument der Welterlösung. Diese andersartige Sinnakzentuierung des Ostergeschehens ist abstrakter und praktischer zugleich: abstrakter durch den instrumentalen Charakter des Heilsgeschehens, dessen eschatologisches Telos die Vergottung (*theopoiesis*) des Menschen ist, praktischer, weil die Frohbotschaft der Anastasis die endgültige Abschaffung des Todes ankündigt. An das irdische Leben schließt übergangslos das Ewige Leben. »Tod, wo ist dein Stachel?« (1. Kor. 15, 55).

Vor diesem Symbolhintergrund erst erschließt sich die unerhörte Dramatik jenes einfachen Davidpsalms, der dialogisch an der geschlossenen Kirchentür gesungen wird. Hier

117 G. Amargianakis, »Λαϊκὸν στιχοῦργημα τοῦ θρήνου τῆς Θεοτόκου εἰς τὴν σταύρωσιν τοῦ Χριστοῦ«, *Επιτηρίς τοῦ Κέντρου Ερεῦνης τῆς Ἑλληνικῆς Λογογραφίας* 20/21 (1967/68) S. 185–222, bes. 197 ff. »... daß sich die Schrift erfüllt, dein Werk du endest/und deinen lieben Adam du befreist./Am Kreuz bist du gestorben, sie zu erlösen,/laß sie denn nicht, mein Sohn, verloren gehen./Deine Arme sind offen und du nimmst jeden auf/ nimm auch diese, o mein Sohn, gewähre mir die Bitte./Neige dich, Kreuz, allheiliges, und gib ein Zeichen./daß heut die Christen aus dem Hades ziehen;/neige dich, daß sie dich verehren können./dir für die Gnade, die du nahmst, zu danken./Ehre dir, heiliges Kreuz, daß du der Grund warst./daß dem Menschen solche Rettung ward« (Ü. d. A.). Ein anderes Gedicht dieses Typs stammt aus einer Handschrift, datiert mit 1855. Dazu M. Amariotou, »Ἡ περισταμένη«, *Επιτηρίς τῆς Ἐταιρείας Κρητικῶν Σπουδῶν* 2 (1939) S. 313–323.

118 Gianguoullis, *op. cit.*, S. 191 ff. (Ü. d. A.) Das Gedicht stellt auch insofern eine Ausnahme dar, als es mit der Genesis beginnt, was sonst bei den Marienklagen keineswegs üblich ist.

119 Das Ureltempaar nimmt aktiv teil am Ostertag. Die zentrale Bedeutung Adams geht auf die Christus-Adams-Typologie zurück, die in einer Paulus-Stelle gründet (Röm. 5, 14 »... Adams, der ein Gegenbild ist des Kommenden«), und sieht in Christus den erneuerten Adam, den auferstandenen Menschen. Der neue Adam erlöst den alten. Da Christus auch nach seinem Tode die Menschennatur beibehält und die Anastasis der Vorväter eine leibliche ist, erhält die Symbolik des Vorganges anthropozentrischen Charakter.

steht alles auf dem Spiel: das Ewige Leben der gesamten Menschheit. Die geistige Sprengkraft jener Szene, die Tötung des Todes und die Anastasis aller bisherigen Toten, machen die Arate-pylas-Darstellung zur Kernszene der liturgischen Osterfeier. Die symbolische Verhaltung und Introvertiertheit des orthodoxen Ritus hat eine weiterführende Konkretion dieser theatralischen Substanz unmöglich gemacht.

Die Szene der Überwindung der bösen Mächte ist auch dem lateinischen Osterritus als Teil der »liturgischen Festfeier«¹²⁰ bekannt, als potentieller Kristallisationspunkt für szenische Entwicklung wird sie aber von der aufgrund andersartiger theologischer Voraussetzungen gewichtigeren Verkündigungsszene der Resurrektion an die drei Myrrhophoren und die sich daran anlagernde Schichtendynamik benachbarter liturgischer Szenen aufgesogen und in den geschehenskausalen Passionszyklus eingegliedert.

Die überragende Bedeutung der Katabasis-Szene für den orthodoxen Osterzyklus, die eben zugleich auch »Anabasis« ist, läßt sich fast noch deutlicher als am ekklesiastischen Schrifttum und am religiösen Volkslied, an der byzantinischen Ikonographie ablesen: das kanonisierte Anastasis-Bild zeigt nicht die drei Marien am leeren Grabe und den das Totenlinien vorweisenden Engel, sondern Christus in der Vorhölle, Adam aus seiner Gruft emporziehend. Die dogmatische Aussagekraft der Didaktik konzentriert sich hier nicht auf die alles menschliche Fassungsvermögen übersteigende Tatsache der Auferstehung, sondern auf die Erlösung der Menschheit vom Makel der Sterblichkeit; sie beschäftigt sich weniger lange mit den rationalen Schwierigkeiten der Akzeptierung des Resurrektionsaktes als mit den daraus resultierenden praktischen Konsequenzen für jeden einzelnen; es wundert sich weniger über das Wunder und ist rascher bei der Nutzenanwendung; die östliche Osterbotschaft ist lebensnäher, effektiveres Trostmittel in der Daseinsbewältigung. Ihre Freude ist nicht die des Aufatmens von der Last der Ursünde, sondern mehr der Triumph des Lebens über den Tod, des Lichtes über die Finsternis, das Ende der Theodizee¹²¹.

III.

Niemand hat die Auferstehung gesehen. Das Mysterium wird in allen frühchristlichen Abbildungen umschrieben¹²². Während das okzidentale Osterbild den apodiktischen Cha-

120 Zum Begriff O. Casel, »Zur Idee der liturgischen Festfeier«, *Jahrbuch für Liturgiewissenschaft* 3 (1923) S. 93–99.

121 »Mit der Auferstehung Christi hat für die Gläubigen die Zukunft begonnen. Ostern ist somit der Anfang der Endzeit, deren Vollendung der Jüngste Tag bringen wird« (P. Huber, *Bild und Botschaft. Byzantinische Miniaturen zum Alten und Neuen Testament*, Zürich/Freiburg 1973, S. 129). – »Durch sie hast du Adams Geschlecht/von der Herrschaft des Hades befreit./Und du schenktest der Welt als Gott/Das ewige Leben und das große Erbarmen./Preis sei dir, Christus./Erretter, Gottes eingeborener Sohn« (Karfreitagsscheron, Kirchoff/Schollmeyer, *op. cit.*, S. 46).

122 Es fehlt die Evangeliengrundlage dazu, Symbole: der vom Wale ausgespene Jonas, der auferweckte Lazarus, Daniel in der Löwengrube, die drei Knaben im Feuerofen usw. Die dargestellte leibliche Auferstehung Christi

rakter herausstreicht, betont das orientalisch-epiphanische und triumphale¹²³. Die Auffassung des Kreuzestodes Christi als Sieg über den Tod findet ihren ikonographischen Niederschlag schon vor der eigentlichen Katabasis/Anastasis-Darstellung (um 700) in der Justinianischen Epoche: der Gekreuzigte mit den offenen Augen¹²⁴. Während die von der Lanze durchbohrte Seite des Herrn, aus der Blut und Wasser strömt, den eingetretenen Tod beweist, scheint das offene Auge vom Gegenteil zu zeugen. Wahrscheinlich handelt es sich hier um eine parabolische Darstellung des zentralen Paradoxons der christlichen Heilslehre: daß der Tod Christi den Tod zuschanden macht¹²⁵.

Im Abendland ist das Bild der Höllenfahrt im ersten Jahrtausend fast inexistent, ab dem 11. Jh. setzt die Abbildung des realen Auferstehungsvorganges ein¹²⁶. Die ersten Abbildungen der Katabasis sind um 700 im damals byzantinischen Rom anzutreffen und weisen auf syrisch-palästinensische Herkunft¹²⁷. Die byzantinische Bildertheologie, wie sie später auf dem 7. Konzil von Nikaia (787) festgelegt wurde, determiniert Inhalt und Form jeder Ikone und läßt individuellen Inspirationen keinen Raum. Dem Dogma der Abbildbarkeit Christi liegt der Gedanke seiner Menschwerdung zugrunde, denn als Anthropos muß er leibliche Gestalt gehabt haben und daher auch abbildbar sein. Sein Abbild muß aber mit dem Urbild

in dieser Zeit darf als Ausnahme gelten und findet sich nur in den Buchillustrationen, die Texterweiterungen sind und nicht den ikonographischen Regeln der byzantinischen Bildertheologie unterliegen (z.B. Londoner Psalter Add. 19352, Bristol Psalter Add. 40731; vgl. H. Schrade, *Ikongraphie der christlichen Kunst*. I. *Die Auferstehung Christi*, Leipzig 1932, S. 40 f.).

- 123 Zur theologischen Interpretation der byzantinischen Katabasis-Ikonographie G. Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*. Bd. 3. *Die Auferstehung und Erhöhung Christi*, Gütersloh 1971, S. 41 ff.; Schrade, *op. cit.*, S. 69 ff., 78 ff. et pass.; H. Alivisatos, *Der Osterkreis in der Griechisch-Orthodoxen Kirche*, Berlin 1961; I. Karmiris, *Η εις Άδου κάθοδος του Χριστού εξ επόψεως ορθόδοξου*, Athen 1939; K. Gschwind, *Die Niederkunft Christi in die Unterwelt*, Münster 1911; M. Bauer, *Die Ikongraphie der Höllenfahrt Christi von ihren Anfängen bis zum 16. Jahrhundert*, Diss. Göttingen 1948; J. Vilette, *La résurrection du Christ dans l'art byzantine du IIe au VIIe siècle*, Paris 1957; *Ανάστασις*, *Θρησκευτική και ηθική εγκυκλοπαίδεια*. 2. Bd., Athen 1963, Sp. 590–634; Schulz, *op. cit.*, S. 8 ff.; R. Lange, *Die Auferstehung*. *Iconographia ecclesiae orientalis*, hg. v. H. Skrobucha, Recklinghausen 1966; A. D. Kartsoni, *The Making of an Image*, Ph. D. diss. New York 1982.
- 124 Zur Hermeneutik dieses Ikonentyps A. Grillmeier, *Der Logos am Kreuz. Zur christologischen Symbolik der älteren Kreuzigungsdarstellung*, München 1956.
- 125 Dazu auch Schulz, *op. cit.*, S. 23 f.
- 126 In der byzantinischen Kunst erst auf den späteren Athos-Fresken, die z. T. italienische Renaissance-Vorbilder übertragen. Dazu W. Braunfels, *Die Auferstehung*, Düsseldorf 1951; H. Aurenhammer, *Lexikon der christlichen Ikongraphie*, Bd. I, Wien 1959–67, S. 232.; in G. Millet, *Recherches sur l'Iconographie de l'Évangile du XIVe, XVe et XVIe siècles*, Paris 1916 ist die Höllenfahrt als Resurrektionsabbildung nicht einmal erwähnt (S. 517 ff.). Eine neuere griechische Studie datiert das erstmalige Erscheinen des Auferstehungsbildes Christi in der orthodoxen Kunst in das 15. Jh. (A. D. Paliouras, *Η 'δντικού τύπου' Ανάστασις του Χριστού και ο χρόνος εισαγωγής της στην ορθόδοξη Τέχνη*, *Αποδόνη* 7, 1978, S. 385–408).
- 127 E. Lucchesi-Palli, *Der syrisch-palästinensische Darstellungstyp der Höllenfahrt Christi*, *Römische Quartalschrift* 57 (1962) S. 250 ff. Dies beweist auch die Lebendigkeit des Archetyps der Hadesfahrt im ostmediterranen Synkretismus (C. Schneider, *Geistesgeschichte des antiken Christentums*, Münster 1954, S. 254 f.).

korrespondieren¹²⁸; als Kultgegenstand genießt es die gleiche Verehrung wie das Evangelium¹²⁹.

Diese Ikonologie und ihre symbolische Anordnung im Kirchenraum steht in absoluter Konkordanz zu den theologischen Gehalten der Liturgie. Das Bildprogramm der byzantinischen Kirche ist »geronnener Gottesdienst«, der ausgemalte Kirchenraum in der Anordnung seiner Bildthemen symbolische Darstellung der künftigen, erneuerten Welt¹³⁰. Die Ikone als verklärtes Abbild der Wahrheit (insofern »realistisch«) hat ihren Platz im Korrelationsgefüge aller Medien der Gnadenemanation: Wort, Musik und Symbolgestus im »Gesamtkunstwerk« der Liturgie. Jede kleine Änderung der Darstellungsform bedeutet daher eine liturgische Reform. Um die Kontinuität und Identität der Darstellung in Form und Ausdruckwert zu sichern, wurden in späteren Jahrhunderten sogenannte Malanleitungen (russ. *podlinniki*) verfaßt, die im Sinne des Fehlens jeglicher Adiaphora der Ausgestaltung den Meißbüchern funktionsäquivalent sind¹³¹.

Die Höllenfahrt Christi wird im mittelbyzantinischen Bildprogramm an zentraler Stelle im Dodekaortion-Zyklus, den biographisch-christologischen Festbildern des Heilsgeschehens zu finden sein. Das Malerbuch vom heiligen Berge, verfaßt von dem Athosbruder Dionysios Hieromonachos aus Phourna, schreibt für die Szene folgendes vor: »Die Hölle wie eine dunkle Höhle unter den Bergen, und die Engel glänzend bekleidet, binden mit Fesseln Beelzebub, den Obersten der Finsternis, und sie schlagen einige der Teufel, und verfolgen anderen mit Lanzen. Und verschiedene Menschen nackt und mit Fesseln gebunden, schauen nach oben; und viele Schlösser sind zerbrochen; und die Tore der Hölle sind ausgerissen und Christus tritt auf dieselben und hält Adam mit der Rechten und Eva mit der Linken. Und zu seiner Rechten steht der Vorläufer und zeigt auf Christum. Und David ist neben ihm und andere gerechte Könige mit Nimben und Ikonen. Links Jonas und Isaias und Jeremias, die Propheten. Und der gerechte Abel und viele Andere, alle mit Nimben und im Kreise um sie unermessliches Licht und viele Engel«¹³². Doch zeigt diese mit narrativer Detailfreude und Engelsucht in fast

128 Diesem Axiom entspricht auch die Legende von der Entstehung der sogenannten Acheiropoietia-Bilder, der ersten Abbildungen Christi. – »Diese Überlieferung wird am Anfang des V. Jahrhunderts in legendenhafter Form dargestellt, in der Geschichte des Königs von Edessa, Abgar, der ein Bild Christi malen ließ. Die byzantinische Fassung der Legende erzählt, daß das Bildnis von Edessa eine Abbildung des Antlitzes des Herrn auf einem Leintuch gewesen sei, welches Christus auf sein Gesicht gelegt und dem Boten Abgars überreicht hätte (PG 113, 428–454)« (L. Ouspensky/W. Lossky, *Der Sinn der Ikonen*, Bern/Olten 1952, S. 69 f.).

129 Schulz, *op. cit.*, S. 9 ff. Vgl. auch die ersten Kapitel der Monographie von H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1991.

130 Zur Analyse der Symbolbedeutung von Architektur und Bildprogramm K. Onasch, *Die Ikonenmalerei. Grundzüge einer systematischen Darstellung*, Leipzig 1967.

131 Ouspensky vergleicht die Aufgabe des Ikonenmalers in vielem mit der des Priesters (Ouspensky/Lossky, *op. cit.*, S. 45). Die Ikone steht nicht im Dienst der Religion, sondern ist selbst Gebet (S. 41). »Die Schönheit der Ikone ist die Schönheit der erworbenen Gottähnlichkeit« (S. 36).

132 G. Schäfer, *επιμνηνά της ζωγραφικής. Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos*, aus dem handschriftlichen neugriechischen Urtext übersetzt, mit Anmerkungen von Didron d. Ä. und eigenen von ... Trier 1855, S. 207

barockem Vollständigkeitsdrang gestaltete Szene schon das Endstadium der byzantinischen Entwicklung im 17. Jh., als abendländische Motive die traditionellen Schemata aufzuweichen begannen. Diese Entwicklung sei hier kurz skizziert im Bewußtsein, daß weder die ästhetische noch die wissenschaftliche Betrachtungsweise allein zu befriedigenden Ergebnissen führen können, ohne ständig den theologischen Gehalt mitzureflekieren.

Gemäß den drei Sinnaspekten der Katabasis muß Christus als Lehrer (Paulusbrief), Triumphator¹³³ und göttlicher Thaumaturg (Rede- und Zeigegestus im Lazarusbild) erscheinen¹³⁴. Dieser Zwang zu äußerster Sinnverdichtung führt zu einer gewissen Instabilität der Komposition in den ersten Jahrhunderten. Neben der ersten Abbildung auf einer Ciborium-Säule der St. Markus-Kathedrale in Venedig aus dem 6. Jh.¹³⁵ unterscheidet man im allgemeinen zwei Darstellungstypen: den syrisch-palästinensischen und den konstantinopolitanischen¹³⁶. Beide sind in Rom der byzantinischen Epoche anzutreffen: der erste ab ca. 700 in der Kleinkunst. Auf einer Niellotafel aus der Staurothek der ehemaligen Sammlung Fieschi-Morgan (New York, Metropolitan Museum) sind bereits alle wesentlichen theologischen Elemente, die in den späteren reifen Kompositionen in ästhetische Relation zueinander gebracht werden, abgebildet. »In einem hochrechteckigen Feld schreitet die große Gestalt Christi mit weitem Schritt zur rechten Seite, wo die kleinen Figuren der Voreltern sich ihm zuwenden. Christus faßt das Handgelenk Adams, während Eva ihre Hände im Gebetsgestus erhoben hat. Der Griff des Auferstandenen um das Handgelenk Adams versinnbildlicht prägnant den Erlösungsakt; der neue Adam Christus rettet den alten Adam und führt ihn aus der Unterwelt in das Paradies. In der linken oberen Ecke des Feldes erheben sich aus dem Sarkophag die Büsten zweier Könige mit byzantinischen Kronen. David, der Psalmensänger, und Salomo. Obwohl im Nikodemusevangelium nur von David die Rede ist, erscheinen hier wie überhaupt auf fast allen Anastasisdarstellungen beide Könige. Zu Füßen Christi liegt eine kleine, mit Lendenschurz bekleidete Gestalt, der überwundene Hades. Er greift mit der einen Hand zum Fuße Adams und versucht, ihn zurückzuhalten. In der rechten oberen Ecke sind zwei aneinandergeschobene Rechtecke zu sehen, die die zerbrochenen

§ 306. Die Handschrift wurde um ca. 1730 verfaßt und stellt eine Kompilation aus ähnlichen, wahrscheinlich viel älteren Manuskripten dar.

133 Der Imperatorgestus der Kaiserikonographie wurde ab dem 5. Jh. häufig auf Christus übertragen (A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris 1936, S. 246 f.). Schiller führt den sich herabbeugenden Christus auf einen antiken Bildtypus zurück, »den Kaiser liberator oder restitutor, den Befreier der Unterdrückten, der die vor ihnen knienden Bittsteller oder die Vertreter der besiegten Provinz emporzieht« (Schiller, *op. cit.*, S. 44).

134 Schiller kommt in einer Analyse der Höllenfahrtdarstellung auf der Exultetrolle von Benevent zu einer vergleichbaren Anordnung der Sinnaspekte: 1) das Kommen des Auferstandenen, 2) die Befreiung Adams (dazu W. Loeschke, »Der Griff ans Handgelenk, Skizze einer motivgeschichtlichen Untersuchung«, *FS für Peter Metz*, Berlin 1965, S. 46–73) und die Theophanie (vgl. Dölger, *op. cit.*, S. 340 ff. »Christus als Sonne im Totenreich«).

135 Ouspensky/Lossky, *op. cit.*, S. 186 ff.

136 Lucchesi-Palli, *op. cit.*, S. 250.

Höllentore darstellen. Sowohl die Könige als auch die Höllentore sind noch nicht kompositionell eingegliedert, sondern erscheinen als Zeichen, die zur Vervollständigung der Szenen additiv hinzugefügt worden sind¹³⁷. Der Griff an das Handgelenk ist das bildliche Signum des Erlösungsaktes¹³⁸. Die Torflügel kommen mit der Zeit in Kreuzform unter Christi Füßen zu liegen, die Beischrift wird im 9. Jh. hinzugefügt¹³⁹.

Der zweite Typ der Frühzeit, der sich auf Fresken in Rom ab 800 findet (der konstantinopolitanische Typ), zeigt Christus in ovaler Mandorla linksgewendet, statt der biblischen Könige manchmal eine Gruppe von Mumien, die die toten und auferstandenen Seelen vorstellen¹⁴⁰; auch Eva mit den zur Anbetung erhobenen Händen ist manchmal entbehrlich. Der Typ hält sich aber weder in Rom noch in Byzanz¹⁴¹, wie die nachikonoklastischen Darstellungen der kappadokischen Höhlenkirchen beweisen¹⁴².

137 Lange, *op. cit.*, S. 16 f.

138 Loeschke, *op. cit.*, S. 46 ff.

139 Ein anderes Beispiel dieses Frühtyps findet sich an der Außenwand der Kapelle der Vierzig Märtyrer bei S. Maria Antiqua in Rom (um 705). Hier beschränkt sich die Komposition auf Christus, Adam und Hades, »... einen nackten Mann von dunkelbrauner Farbe, der wie ein Berg- und Flußgott daliegt. Christus nimbiert, setzt seinen rechten Fuß in Triumphatorgeste auf den Kopf des Unterweltfürsten, in der Linken hält er eine Rolle (Christus als Lehrer), mit der Rechten hilft er dem bärtigen Adam aus dem Sarkophag, den Hades am Knöchel zurückzuhalten versucht« (J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. – XII. Jahrhundert*, Freiburg 1924, S. 890, Taf. 147,1). Die Hadestypologie wird sich von da an nur mehr in Nuancen ändern: er wird immer als nackter, alter Mann dargestellt, mit zerzaustem Haar und Bart, harten Gesichtszügen, der in einer dunklen Höhle liegt, niedergedrückt von den Höllenpforten, auf die Christus tritt (*Θρησκευτική και ηθική εγκυκλοπαίδεια*, 1. Bd., Athen 1962, Sp. 408–419). Als mit dickem, aufgeschwelltem Leib, im Begriff, den am Baum hängenden Judas zu verschlingen, wird er auch in der Ikonographie der Judasszenen, der Rückgabe des Verräterlohns und der Suizidszene beschrieben (Puchner, *Studien zum Kulturkontext der liturgischen Szene*, *op. cit.*, S. 71–83 mit Bibliographie). Die trauernde und verzweifelte Gemütsverfassung des seines Reiches beraubten Höllenfürsten kommt gut in einem Karsamstaghymnus zum Ausdruck: »Stöhnend ruft heute der Hades: Mir hätte es geframmt, ich hätte Marius Sohn nicht aufgenommen. Denn da er zu mir gekommen, hat er meine Herrschaft vernichtet und die ebernen Tore zertrümmert; die Seele, die ich einst besaß, hat er als Gott erweckt. Ehre sei deinem Kreuze und deiner Auferstehung, o Herr./Stöhnend ruft heute der Hades: Dabin sind meine Gewalten. Denn einen Sterblichen nahm ich auf wie einen Toten. Ganz und gar nicht vermag ich es, ihn festzuhalten, nein, ich werde mit diesem vieler beraubt, die ich beherrschte. Von jeher besaß ich die Toten, doch dieser – schau – erweckt sie alle. Ehre sei deinem Kreuze und deiner Auferstehung, o Herr./Stöhnend ruft heute der Hades: Verschlungen ist meine Macht. Der Hirt ward gekreuzigt, er hat Adam erweckt. Aller, die ich beherrschte, bin ich beraubt. Und die ich in Macht verschlang, sie alle mußte ich ausspein. Der Gekreuzigte hat die Gräfte geleert. Nichts ist wert des Todes Gewalt. Ehre sei deinem Kreuze und deiner Auferstehung, o Herr« (K. Kirchhoff, *Die Ostkirche betet. Hymnen aus den Tageszeiten der byzantinischen Kirche*, Bd. II, *Vierte bis sechste Fastenwoche. Die Heilige Woche*, Münster 1963, S. 457 f.).

140 Zum Nachweis H. Belting, *Die Basilika di SS. Martiri in Cimiteile*, Wiesbaden 1962, S. 74 f. sowie W. Puchner, »Die Mumienseelen«, in: *Akkommodationsfragen. Einzelbeispiele zum paganen Hintergrund von Elementen der frühkirchlichen und mittelalterlichen Sakraltradition und Volksfrömmigkeit*, München 1996 (Kulturgeschichtliche Forschungen 23) S. 28–33.

141 Lucchesi-Palli, *op. cit.*, S. 250 ff.

142 G. Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris 1925–42, Bd. 1, S. 102, 132, 206, 284, pl. 31,3; 34,1; 51,2; 66,2.

Zeigt die Monumentalmalerei um die Jahrtausendwende eine gewisse Homogenität, so steht es mit den der theologischen Ikonologie nicht unterliegenden Psalterillustrationen ganz anders¹⁴³. Der viele Tendenzen der Zeit hyperbolisch präsentierende Chludov-Psalter (9. Jh.) gibt gleich vier Katabasistypen wieder, worunter eine Darstellung einer gigantischen Hadesfigur (als »Pamphagos«, Allesverschlinger) besonders ins Auge fällt¹⁴⁴. Hier ergeben sich Bezüge zu vorikonoklastischen Darstellungstypen der Malerei in Konstantinopel, die ihrerseits wieder die Monumentalmalerei späterer Jahrhunderte beeinflussen.

Eine wichtige Neuerung findet sich zum erstenmal im 10. Jh. bei den Elfenbeinskulpturen, auf einem Triptychonflügel in Dresden: die Königsgruppe ist erweitert durch Johannes den Täufer, der vor ihr steht und sich ihr zuwendet, indem er mit der einen Hand auf Christus weist¹⁴⁵. Dies entspricht exakt der voraufgehenden Ankündigung der Katabasis durch den Prodomos im Nikodemus-Evangelium, so daß hier narrative Zeitschichten in räumliche Tiefenschichten (oder in zweidimensionale Bedeutungsfelder) übersetzt scheinen. Dies ist der Anfang einer größeren Umstrukturierung, die im 11. Jh. zu beobachten ist: es wird nicht mehr Christi Einzug in den Hades dargestellt, sondern sein Auszug aus der Hölle nach der vollzogenen Erlösung. Theologisch bedeutet dies eine Verlagerung der Emphase von der dramatischen Überwindung der Höllentpforten und der Befreiung Adams auf den triumphalen Exodus Christi an der Spitze eines unabsehbaren Heeres der Erlösten¹⁴⁶. D. h. in der Sukzession der Geschehnisse nach dem Nikodemus-Evangelium wird ein späterer Moment herausgegriffen; in der Darstellung drückt sich das folgendermaßen aus: Christus schreitet nicht mehr auf Adam zu, sondern wendet sich bereits um, die Unterwelt zu verlassen, und zieht Adam hinter sich her. Er trägt nicht mehr die Buchrolle (Lehrer), sondern das Stabkreuz (Triumphator)¹⁴⁷. Diese Zurückdrängung der Dramatik der Gegensätze zugunsten einer hieratischen Schaustellung des Triumphes ist besonders augenfällig im Narthex-Mosaik im Katholikon des Klosters Hosios Loukas aus dem frühen 11. Jh.¹⁴⁸. Hades selbst erscheint hier gar nicht, nur verstreut herumliegende Türflügel, Riegel und Schlösser deuten auf die gewaltsame Invasion des Herrn in die dunkle Hadeshöhle. Christus faßt Adam mit der linken Hand (Ausnahme: sonst rechte Hand) am Handgelenk und zieht ihn aus dem

143 A. Xyngoroulios, »Ο υμνολογικός εικονογραφικός τύπος της εις τον Άδην καθόδου του Ιησού«, *Επιτηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών* 17 (1941) S. 114 ff.; S. G. Tsuji, »Destruction des portes de l'Enfer et ouverture du portes de Paradis – à propos des illustrations du Psaume 23, 7–18 et du Psaume 117, 19–28«, *Cahiers Archéologiques* 31 (1983) S. 5–33.

144 E. O. Kostěckaja, »L'icônographie de la résurrection d'après des miniatures du Psautier Chludov«, *Seminarium Kondakianum* 2 (1929) S. 61 ff.

145 A. Goldschmidt/K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des 10. – 13. Jahrhunderts*, Berlin 1930–34, Bd. II, Nr. 41a.

146 Als antiken Prototyp der triumphalen Überwindung unterirdischer Mächte darf man Herakles ansehen (K. Weitzmann, *Greek mythology in Byzantine Art*, Princeton 1951, S. 206).

147 Lange, *op. cit.*, S. 32 ff.

148 Abb. 15 in W. F. Vollbach/J. Lafontaine-Dosogne, *Byzanz und der christliche Osten*, Berlin 1968, S. 170.

Sarkophag; Eva hinter ihm erhebt die verhüllten Hände¹⁴⁹. Auf der linken Seite stehen Salomo und David ebenfalls in Sarkophagen. Christus hält ein großes Doppelkreuz in der Rechten; nur das schwingvoll über die Köpfe der Protoplasten flatternde Mantelende zeugt von der »Strophe«, der Kehrtwendung, wo die Eisodos der Befreiungstat zur Exodos des Triumphes umschlägt¹⁵⁰. Diese Wendung der Christustypologie vom Kämpfer zum Triumphator geht in der Buchmalerei noch weiter: der »Griff an das Handgelenk« als ikonologisches Kryptogramm der soteriologischen Tat entfällt hier manchmal ersatzlos¹⁵¹, die Komposition ist auf reine, statuarische Apotheose durch die Engel und die Gerechten ausgerichtet. Der Erlösungsakt ist gesichertes Faktum, bedarf der Darstellung nicht.

In einem Lektionar des Lavraklosters wird auch zum erstenmal Abel mit dem Hirtenstab hinter den Protoplasten abgebildet¹⁵². Durch diese Gruppierung der Urfamilie und durch das Obligatorischwerden der Figur des Hl. Johannes des Vorläufers¹⁵³ entsteht eine symmetrische Figurenkonstellation mit Christus in der Mitte und zwei Dreiergruppen links und rechts¹⁵⁴. Diese triumphale Apotheose des Auszugs vom unterirdischen Schlachtfeld, das die Pompe der Gerechten zu den Paradiespforten impliziert, stellt den vorherrschenden Typ der mittelbyzantinischen Zeit dar¹⁵⁵. Dieser Typus bleibt zum Teil Abstractum, da Einzelelemente der voraufgegangenen Darstellungstypen des absteigenden Christus in das Schema des »aufsteigenden Kyrios« mitaufgenommen werden, so vor allem die drastische Hadesdarstellung. Im Anastasis-Fresko der Kirche von Karnalik in Kappadokien setzt Christus seinen Kreuzesstab als Siegeszeichen auf das struppige Haupt des Überwundenen. Dieser öffnet als »Allesverschlinger« weit sein gefräßiges Maul¹⁵⁶. Eine ähnlich dämonische Ausgestaltung erfährt Hades im Mosaik des Hauptkuppelbogens von San Marco in Venedig (Anfang 13. Jh.), wo auch hier seine hingekauerte Haltung seine Niederlage veranschaulicht¹⁵⁷. Katabasis-Typ und Anabasis-Typ gehen die verschiedensten Legierungen ein¹⁵⁸: in der Malerei der Höllenfahrtsszene auf dem Ikonostasisbalken des Katharinenklosters auf Sinai (Ende 12. Jh.) erscheint Christus im Hades mit den Stigmata an den Füßen, wodurch das Dogma seines

149 Proskynese, Geste der Anbetung.

150 E. Dietz/O. Demus, *Byzantine Mosaics in Greece*, Cambridge 1931, S. 70.

151 Z. B. im Codex Iviron 1 (Xyngopoulos, *op. cit.*, S. 114, Abb. 1).

152 Dies soll nach Lange (*op. cit.*, S. 34 ff.) auf folgende Nikodemus-Passage zurückzuführen sein: da Christus Adam segnet, spricht er zu ihm: »Friede sei mit dir und allen deinen Söhnen, den gerechten Männern!«.

153 Hier liegt eine für mittelalterliche Denkstrukturen so charakteristische »typologische Übertragung« vor: so wie der Hl. Prodomos die Geburt Christi ankündigt, so kündigt er auch seine Ankunft in der Hölle an (dazu Stemmler, *op. cit.*).

154 Vgl. Lange, *op. cit.*, S. 34 ff.

155 Von einer Verwendung des Stilbegriffs der »makedonischen Schule« nach G. Millet wird aufgrund der Kontrollbelastung abgesehen.

156 Jerphanion, *op. cit.*, pl. 102, 1.

157 O. Demus, *Die Mosaiken von San Marco in Venedig*, Baden bei Wien 1935, S. 31 f.

158 Vgl. auch die Abbildung auf dem Speckstein im Vatican, Bibliotheca Apostolica, Museo Sacro Nr. 981 (12. Jh.) (*Byzantine art and european art*, Ausstellungskatalog [Athen 1964] S. 194).

Abstieges »im Fleische« bildlichen Ausdruck erhält¹⁵⁹. Auf den Wandmalereien der Kirchen der Hl. Anargyroi und des Hl. Stephanos (vor dem 14. Jh.) in Kastoria in Südmakedonien erscheint die Auferstehungsszene einmal ohne, das anderemal mit dem nimbusgekrönten Abel¹⁶⁰. Ähnliche Variationen finden sich auch auf den venetobyzantinischen Altargeräten der Athosklöster (Anfang 13. Jh.)¹⁶¹ oder in den perlenbesetzten Kristallminiaturen auf dem Goldaltar des ungarischen Königs Andreas III. von 1290/96 im Historischen Museum zu Bern, genannt das »Berner Diptychon«¹⁶². Okzidentale und byzantinische Bildtraditionen kreuzen sich hier mehrfach. Daneben existiert immer noch der syrisch-palästinensche Prototyp, wie in den großartigen Mosaiken der Klöster von Daphni bei Athen¹⁶³ und Nea Moni

159 Das Dogma der Beibehaltung der menschlichen Natur über den Kreuzestod hinaus war auf dem Konzil von Chalkedon (451) formuliert worden (Abb. 3 in K. Weitzmann et al., *Frühe Ikonen*, Wien/München 1965, S. LXXXII).

160 H. Anargyroi: »Christus, übergroß, hält das Kreuz der Staurosis und tritt auf Satan und die zerschmetterten Hadespforten und bildet derart die Achse des Bildes. Der Heiland schreitet nach links und erhebt Adam mit der Rechten aus dem Sarkophag; hinter diesem steht Eva, die nach Christus ausgestreckten Hände mit ihrem Himation bedeckend. Rechts sind die aus den Sarkophagen steigenden Propheten David, bärtig, und Salomo, jung, über ihnen der Heilige Johannes der Täufer, segnend, abgebildet. Der strenge Rhythmus, den die Komposition des Abstieges in den Hades mit der Hervorhebung der Christusgestalt und den ähnlichen Haltungen der Anbetung der wenigen Personen, die diese bilden, weist auf die Jahre vor dem 14. Jahrhundert« (A. K. Orlandos, »Τα βυζαντινά μνημεία Καστοριάς«, *Αρχαίον των βυζαντινών μνημείων της Ελλάδος* 4 (1938) S. 3–215, Hl. Anargyroi S. 46, Hl. Stephanos S. 118; Ü. d. A.).

161 So z. B. die sechsköpfige Personengruppe ohne Hades auf Bild 14 des heortologischen Bildprogramms auf einem Tropfenkreuz des Klosters des Hl. Paulus am heiligen Berg (Abb. 20b bei Huber, *op. cit.*, S. 134). Eva steht hinter Adam in einer Grabeshöhle, die an die Auferweckung des Lazarus erinnert. Auf der bezüglichen Kristallminiatur eines Diptychons des Klosters Hilandar fehlt hingegen Johannes der Täufer (Abb. 20 c in Huber, *op. cit.*, S. 142).

162 Das Werk wurde jahrhundertlang fälschlich als »Feldaltar Karls des Kühnen« bewundert. Hier ist zwar der mittelbyzantinische Typus der Symmetrie der zwei Dreiergruppen gewahrt, doch steht der bartlose Abel hinter den Königen (Johannes der Täufer fehlt), hinter Eva, die ihre Hände unbedeckt (!) zur Anbetung erhebt, noch eine Frau (?); auf den vormittelbyzantinischen Typ verweist der »absteigende«, d. h. auf Adam zuschreitende Christus; auf abendländische Teufelsvorstellungen verweist die Hadesfigur, auf die Jesus (mit Doppelkreuz) tritt: eine hagere, tierartige Gestalt in Ketten, mit spitzen Ohren und mehrfach gespaltener Zunge. Hades und Satan scheinen hier kontaminiert. Die zerbrochenen Höllenpforten fehlen. Von diesem theologischen Funktionsverlust zeugt auch die Stellung des Bildes im ikonographischen Zyklus: es wird nicht mehr als kanonisches Osterbild verstanden, sondern als Fortsetzung der Grablegung, denn die folgende Miniatur der Salbenträgerinnen am Grab ist als »Auferstehung des Herrn« beschriftet. Hier wurde ein byzantinisches Bildprogramm nach okzidentaler Theologie umgedeutet (Abb. 20 d in Huber, *op. cit.*, S. 148).

163 11. Jh., Naos (Abb. 27 in Anonymus, *Monastery of Daphni*, s. l., s. a.). Der linksgewendete Christus, dessen großes Doppelkreuz die Bildachse formt, hebt Adam mit der Linken aus dem Sarg. Dahinter Eva mit bedeckten hochgehobenen Händen; dahinter (!) die nimbierten Könige Salomo und David. Noch ein Nimbus ist erkennbar, der allerdings nicht dem Hl. Johannes Prodromos angehören kann, da dieser im Zeigegestus auf der rechten Seite vorne steht (mit Rolle in der Linken). Hinter ihm noch andere Gerechte. Christus stützt sein Doppelkreuz auf den Nacken des in muskulöser, lebensgroßer Gestalt auf den gekreuzten Höllentoren ausgestreckt liegenden Hades, der, frei von allen dämonischen Zügen, einem antiken Flußgott gleicht. Er umfaßt

auf Chios¹⁶⁴, allerdings erweitert um eine Vielzahl von Personen und variiert durch einzelne Substitutionen im Kompositionsschema. Der Stil der Paläologenzeit vertieft die Raumschichten, führt zu größerer Beweglichkeit und szenischer Bereicherung. Eine expressive Steigerung der Szenendynamik ist schon auf dem Fresko der St. Georgskirche in Kurbinovo (1191) zu beobachten¹⁶⁵. Neu hinzukommende ikonographische und szenische Elemente, dem Nikodemus-Evangelium entnommen, zeigt ein Fresko der Klosterkirche von Sopoćani (um 1265): die Fesselung von Hades und Satan durch die Engel, sowie zwei neue Prophetenfiguren, Henoch und Elias, die aus dem Paradies der Pompe der Erlösten entgegentreten¹⁶⁶. Dieser Anlagerungsprozeß folgt der gleichen sukzessiven Schichtendynamik wie jener des Wachstums der liturgischen Osterfeier. Die Anreicherung eines bildlich dargestellten theologischen Zentralthemas mit vorgängigen oder nachläufigen Motiven aus einer ekklesiastisch autorisierten Schrift konzentriert immer weitere Strecken narrativer Sukzessivität in optische Simultaneität. Die Tendenz zu didaktischer Vollständigkeit weist hier ähnliche Zuwachsgesetzlichkeiten auf wie das lateinische Spätmittelalter.

Anfang des 14. Jh.s tritt ein neuer Nebentyp auf, der die Bildstruktur vollkommen verändert, und dem *Christus triumphans* noch mehr entspricht: Christus in der Mitte faßt Adam und Eva, rechts und links, beide am Handgelenk und zieht sie zur Höhe. Die seitlich harmonisch placierten Personengruppen werden von Abel und Johannes dem Täufer angeführt. Das erste Beispiel dieses Subtyps findet sich in erlesenen Farben in der Apsis des Pareklesions von Karije Djami in Konstantinopel¹⁶⁷, weitere eindrucksvolle Paradigmata in der König-Milutin-Kirche in Studenica¹⁶⁸ und in vielen Athosklöstern¹⁶⁹. Daneben ist aber noch der syrisch-palästinensische Prototyp geläufig¹⁷⁰.

mit beiden Händen Adams Bein. Auffällig ist bei näherem Zusehen hier das humane Element inmitten der sonst so dogmatisch-abstrakt dargestellten Szene, das Element der tiefen persönlichen Beziehung zwischen dem ersten und dem neuen Adam, die sich in einem intensiven Blickwechsel ausdrückt.

164 Die Szene zeigt insgesamt 17 Personen, Hades fehlt (A. K. Orlandos, *Monuments byzantins de Chios*, Athènes 1930, pl. 19).

165 G. Millet, *La peinture de Moyen Age en Yougoslavie*, fasc. I (Paris 1954), pl. 85, 1. »Christus, in kreisförmiger Mandorla, neigt sich mit stürmischem Schritt, das Kreuz geschultert, steigt zu Adam hinab und entreißt ihn der Grube. Die Gesichtszüge Evas sind vom Alter gezeichnet, Abel erhebt staunend die Hand. David und Salomo unterstreichen ihr Gespräch mit lebhaften Gesten. Wehende Gewänder schlingen sich in wirbelnden Falten um lange, knochige Gestalten« (Lange, *op. cit.*, S. 56).

166 Pilatusakten XXV (Hennecke/Schneemelcher, *op. cit.*, S. 352). Die ikonographische Darstellung dieser Szene bildet eine Ausnahme. Abb. in Millet, *La peinture, op. cit.*, fasc. II (Paris 1957) pl. 14-15.

167 Um 1320: »Der in ein lichtiges Gewand gekleidete Christus erscheint symbolisch über den zerbrochenen Pforten der Hölle, zwischen denen der gefesselte Satan liegt« (Farbbild Abb. X in Vollbach/Lafontaine-Dosogne, *op. cit.*, S. 176 f.; vgl. auch P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, 3 vols., New York 1966, Bd. 1, S. 192 ff.).

168 Lange, *op. cit.*, S. 56 ff.

169 Vgl. G. Millet, *Monuments de l'Athos I. Les peintures*, Paris 1927, pl. 29, 3; 95, 3; 123, 1; 129, 1; 197, 1.

170 A. Xyngopoulos, *Η ψηφιδωτή διακόσμηση του ναού των Αγίων Αποστόλων Θεσσαλονίκης*, Thessaloniki 1953, S. 28 f., Abb. 28-30.

Immer neue Motive und Details erhalten szenischen und autonomen Charakter: in diesem Verselbständigungsprozeß narrativer Momente zu eigenständigen Bildszenen, die die Ikonographie immer mehr zur Epik drängt und den Betrachter zum »Lesen« des Abgebildeten, wird das Motiv des im Zeigegestus dastehenden Johannes des Vorläufers zu einer eigenen Szene ausgebaut, in der der letzte der Propheten den Gerechten in der Unterwelt die bevorstehende Erlösung verkündet¹⁷¹.

Die nachbyzantinische Kunst¹⁷² kennt noch weitere Integrierungen dogmatisch-spekulativer Elemente oder Erzählmotive des Nikodemusberichts. Der Maler einer russischen Ikone des 14. Jh.s verwandelt den dramatischen Bildgehalt in einen moralisierenden, allegorischen Traktat mit Personifikationen von Tugenden und Lastern, die *dramatis personae* erweitert um Daniel und Zacharias, und hinter Adam einen Sohn Symeons des Gerechten¹⁷³. Eine Ikone des späten 16. Jh.s im Benaki-Museum in Athen zeigt Satan und Hades im Gespräch (Pilatusakten XX vor Christi Ankunft, XXIII nach der Niederlage)¹⁷⁴. Eine andere russische Höllenfahrtsikone (15./16. Jh.) erweitert das Personarium noch um die zwölf Apostel mit Paulus, dem Verkünder der Auferstehung (1. Kor. 15) an der Spitze. Hades und Satan werden von zwei Engeln gepeinigt¹⁷⁵. In den unter okzidentalischen Einflüssen aufgeweichten Bildprogrammen der Epoche der Osmanenherrschaft am Balkan wird der Descensus dann auch manchmal neben der realen Auferstehung Christi nach westlichem Vorbild dargestellt. Die byzantinische Tradition wird aber parallel dazu weitergeführt, wie das eingangs zitierte Malerbuch von Athos beweist. Das 20. Jh. erlebt dann eine neue Renaissance der klassischen byzantinischen Bildkonzeptionen.

Das symptomatische Nachzeichnen der Entwicklungsdynamik der Bildkonzeptionen der Katabasis von der symbolischen Darstellung des dogmatisch zentralen Erlösungsaktes in vorikonoklastischer Zeit bis zu den multiplen Simultanszenen narrativer Einzelmotive der postbyzantinischen Phase läßt einen sukzessiven Akkumulationsprozeß erkennen, der von einer ikonologischen Elementarstruktur aus auf die vollständige Wiedergabe des gesamten Nikodemusberichts der Höllenfahrt zustrebt. Dieses Entwicklungsgesetz ist nur als Tendenz real. Die Tendenz zu stufenweiser ring- und schichtenförmiger Anlagerung ekklesiastisch autorisierter Motive und Elemente an eine prägnante symbolhafte Grundkonstellation

171 Pilatusakten XVIII (Hennecke/Schneemelcher, *op. cit.*, S. 349). Z. B. in der Hodegetria-Kirche in Peć (14. Jh.) (Lange, *op. cit.*, S. 66). Dort wird auch Hades von zwei großen Engeln gefesselt.

172 Mit Absicht wird der Begriff der »kretischen Schule« umgangen.

173 Taf. 28 in Onasch, *Die Ikonenmalerei*, *op. cit.*, S. 176 ff. »Die Engel in der Aureole Christi tragen kleine Fächer mit Aufschriften, die Tugenden bezeichnen, wie »Frieden« ..., »Gerechtigkeit« ..., »Barmherzigkeit« ..., »Demut« ..., »Jungfräulichkeit« ... und andere. Gleichzeitig senden die Engel feine Lichtspieße in die dunkle Hadeshöhle aus, wo sie neben Satan verschiedene menschliche Laster treffen. Erhalten sind die Beschriften: »Zorn« ..., »Geldgier« ... und »Faulheit«...« (S. 177 f.).

174 Hennecke/Schneemelcher, *op. cit.*, S. 350 f., Abb. 55d in A. Xyngopoulos, *Kατάλογος των εικόνων του Μουσείου Μπενάκη. Συμπλήρωμα I*, Athen 1939.

175 Taf. 49 in Onasch, *Die Ikonenmalerei*, *op. cit.*, S. 177.

scheint als (multilineare) Evolutionspossibilität verschiedenen Ausdrucksmedien des Mittelalters in Ost und West gegeben zu sein. Der Weg vom Vikariat zur Vollständigkeit, von der Geschlossenheit der Einheit zur Geschlossenheit additiver Kumulation, vom *nunc stans* der Außerzeitlichkeit zu diachronen Ausfaltung der Geschehnisse, mit anderen Worten: die Schichtendynamik der Wachstumsringe um ein liturgisches Kernthema herum läßt sich am Gang der byzantinischen Ikonographie der Höllenfahrtsszene ebensogut ablesen wie an den verschiedenen Manifestationsstadien der lateinischen Osterfeier. Wichtig scheint dabei die Beobachtung, daß die einzelnen Medien der Liturgie nicht so sehr direkt untereinander kommunizieren und korrespondieren (z. B. kirchlich bzw. volkstümlich-religiöse Dichtung und Ikonographie), als daß sie ihre Entwicklungsgrundlage und -dynamik (theologisch auch ihre Existenzberechtigung) direkt aus einem ekklesiastisch autorisierten Quellenbereich (kanonische oder auch apokryphe Schriften) beziehen¹⁷⁶. Intermediale Korrelationen mit stiladhärierenden Konsequenzen scheinen sekundär zu sein und einer teilprofanisierten, nicht mehr sakralen Entwicklungsgesetzlichkeit zu entsprechen. Für alle liturgisch gebundenen Manifestationen scheint daher eher ein Sternmodell der Entwicklungsdynamik der Repräsentationsformen dogmatischer Themen in den einzelnen Medien angemessener als ein korrelatives Spinnennetzmodell, das neben den radialen Einflußdirektiven vom dogmatischen Zentrum her auch konzentrische erlaubt; solche konzentrische, nicht mehr zentral gesteuerte Einflußbahnen scheinen erst an der sakralen Peripherie möglich. Dies trifft jedoch für die Frühstufe der Höllenfahrtsszene noch nicht zu.

IV.

Die von H. Knudsen¹⁷⁷, E. Grube¹⁷⁸ und W. Greisenegger¹⁷⁹ formulierten Vorbehalte gegenüber der These einer möglichen Stilbeeinflussung spätmittelalterlicher christlicher Kunstdenkmäler durch die abendländische Theaterentwicklung der Zeit (und damit gegenüber der massiven Heranziehung solcher Bildquellen zur Erhellung der Theatergeschichte) finden ein Analogon auf byzantinischem Boden in der kritischen Rezensierung der im Anschluß an die

176 Vgl. W. Puchner, »Sternmodell und Netzmodell«, in: *Studien zum Kulturkontext der liturgischen Szene, op. cit.*, S. 116–121.

177 H. Knudsen, »Theaterwissenschaft und Kunstwissenschaft«, *FS für E. Redlob*, Belin 1955, S. 238 ff.

178 E. Grube, »Die abendländisch-christliche Kunst des Mittelalters und das geistliche Schauspiel der Kirche. Eine kritische Untersuchung der theaterwissenschaftlichen Quellenforschung«, *Maske und Kothurn* 3 (1957) S. 22 ff.

179 W. Greisenegger, »Untersuchungen zur theaterwissenschaftlichen Bildquellenforschung«, *Maske und Kothurn* 13 (1967) S. 180 ff.

These E. Mâle's¹⁸⁰ entstandenen Arbeiten von L. Bréhier¹⁸¹ und V. Cottas¹⁸² durch G. de Jerphanion¹⁸³ und G. La Piana¹⁸⁴. Genannte Thesen gründen auf der Annahme eines »religiösen Theaters« zu byzantinischen Zeiten, eine Frage, die heute eher negativ beantwortet wird¹⁸⁵. Die Existenz sakraler Theaterformen wurde von K. Sathas¹⁸⁶ postuliert, aber schon von K. Krumbacher¹⁸⁷ zurückgewiesen. Als einzig tatsächlich für eine Aufführung praedestiniertes Szenarium wurde der sogenannte »Zyprische Passionszyklus« bekannt¹⁸⁸, der wahrscheinlich auf Zypern während der Herrschaft der Kreuzritter entstanden ist und daher vielleicht auch einem okzidental Vorbild nachgestaltet wurde¹⁸⁹. Er setzt mit der Auferweckung Lazari ein

- 180 E. Mâle, »Le Denouement de l'Art pour les Mystères à la fin du moyen-âge«, *Gazette des Beaux Arts* 47 (1904) S. 89 ff. Später noch einem in *L'art et artistes au Moyen Age*, Paris 1927.
- 181 L. Bréhier, »Les miniatures des homélies du moine Jacque et le théâtre religieux de Byzance«, *Monuments et memoires de l'Academie de Fondation Piot* 24, Paris 1920 S. 101–108. Anlaß zur Annahme einer Einflußnahme von Mysterienspielen auf Psalterillustrationen gibt hier die größere Abweichung der Bildilluminationen vom Text. Abgelehnt in der Dissertation von I. Hutter, *Die Homilien des Mönches Jakobos und ihre Illustrationen. Vat. gr. 1162 – Pa. gr. 1208*, Wien 1970.
- 182 V. Cottas, *L'Influence du Drame Christos Paschon sur l'art chrétien d'Orient*, Paris 1931. Voraussetzung der These ist die Autorschaft des Hl. Gregors von Nazianz sowie eine tatsächliche theatralische Aufführung des Textes (bezweifelt in Puchner, »Theaterwissenschaftliche und andere Anmerkungen zum ›Christus patiens‹«, *op. cit.*).
- 183 »Bulletin archéologique chrétienne«, *Orientalia Christiana* XXVIII/2, 251–258.
- 184 G. La Piana, »The Byzantine Theatre«, *Speculum* XI (1936) S. 171–211, bes. S. 209ff.
- 185 H.-G. Beck, *Geschichte der byzantinischen Volksliteratur*, München 1971, S. 112f. Letztlich W. Puchner, »Zum ›Theater‹ in Byzanz. Eine Zwischenbilanz«, K. Prinzing/D. Simon (eds.), *Fest und Alltag in Byzanz*, München 1990, S. 11–16, 169–179 und ders., »Acting in Byzantine theatre: evidence and problems«, P. Easterling/E. Hall (eds.) *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge 2002, S. 304–326 (mit der gesamten Kontroversliteratur).
- 186 K. N. Sathas, *Ιστορικόν δοκίμιον περί του θεάτρου και της μουσικής των Βυζαντινών*, Venedig 1878. Die ungeheure Materialkompilation, die zur Stoffquelle aller nachfolgenden bezüglich Studien wurde, hat nicht nur Cottas zur Entwicklung ihrer Entstehungstheorie des byzantinischen Sakraltheaters aus den Hippodromdarbietungen verleitet, sondern auch Historiker der mittelalterlichen Theatergeschichte zu byzantinischen Ursprungsthesen des geistlichen Schauspiels (z. B. J. S. Tunison, *Dramatic traditions of the dark ages*, Chicago/London 1907; E. Stadler, »Das Theater der Antike und des Mittelalters«, M. Hürlimann (ed.), *Das Atlantischbuch des Theaters*, Zürich/Freiburg 1966, S. 459–550, bes. S. 523 ff.).
- 187 Krumbacher, *op. cit.*, S. 643 ff.
- 188 Die erste Edition des Textes erfolgte durch Sp. Lampros, »Βυζαντιακή σκηνοθετική διάταξις των παθών του Χριστού«, *Νέος Ελληνισμός* 13 (1916) S. 382–400. Von den einzelnen Dialogstellen, die fast getreu den Evangelien und Apokryphen folgen, sind jeweils nur die Anfangsworte angegeben. Zur vollen Textrekonstruktion haben A. Vogt (»Études sur le théâtre byzantin«, *Byzantion* VI, 1931, S. 37–74, 623–640), M. Carpenter (»Romanos and the mystery play of the East«, *The University of Missouri Studies* 9, 1936, nr 3, S. 21–51) und C. A. Mahr (*The Cyprus Passion Cycle*, Indiana, Notre Dame 1947) beigetragen. Letzterer ist in seinen Ergänzungen manchmal willkürlich, weil ihm vorschwebt, die Cento-Kompilation der Bibelstellen zu einem richtigen Passionspiel zu entwickeln.
- 189 Dies ist allerdings bisher unbekannt geblieben. Ein Großteil der Forschung schließt die Möglichkeit westlichen Einflusses aus. Beck (*op. cit.*, S. 112 f.) denkt an ein lateinisches Vorbild, weil das Stück völlig isoliert in der Literaturgeschichte der Zeit steht. Samuel Baud-Bovy (»Le théâtre religieux, Byzance et l'Occident«, *Ελλη-*

und endet mit der Berührung der Wunden Christi durch Thomas. Der griechische Byzantinist Ph. Koukoules hielt diese zehnte und letzte Szene für einen unorganischen Appendix und meinte, der Zyklus müsse mit einer verlorengegangenen Höllenfahrtsszene geendet haben¹⁹⁰.

Es ist nicht ganz auszuschließen, daß einzelne Teile dieses Zyklus mit rezent dargestellten »liturgischen Szenen« in Zusammenhang stehen: so mit der im Johanneskloster auf Patmos heute noch gespielten Fußwaschungsszene¹⁹¹, oder mit der um die Jahrhundertwende von Ohnefalsch-Richter¹⁹² beschriebenen Darstellung der Auferweckung des Lazarus in Larnaka auf Zypern¹⁹³. Zieht man noch in Betracht, daß die Szene von den »Drei Jünglingen im Feuerofen« in symbolischer Form im 15. und 16. Jh. in den Kathedralen von Thessaloniki und Konstantinopel aufgeführt wurde¹⁹⁴, so ergibt sich ein gewisses mögliches Beziehungsnetz, das eine Aufführungsexistenz »liturgischer Szenen« im byzantinischen Kirchenraum nicht *a priori* und kategorisch ausschließt¹⁹⁵. Dies bleibt jedoch weitgehend eine Begriffsfrage, wie weit man solche rituelle Zeremonialdarstellungen symbolischen Charakters mit »Theater« in Zusammenhang bringen kann und will¹⁹⁶. Wenn man dazu noch in Rechnung stellt, daß der Arate-pylas-Ritus in der als rezenten Osterbrauch eingangs deskribierten Form als Konsekrationsritus für die Wiedereinweihung der Hagia Sophia 562 n. Chr. erstmals belegt ist¹⁹⁷, so

vika 28, 1975, S. 328–349) spricht von einem »pendant grecque« zu den geistlichen Schauspielen des Westens. Die gesamte Kontroversfrage aufgerollt und ausdiskutiert in W. Puchner, *Η Κύπρος των Σταυροφόρων και το θρησκευτικό θέατρο του Μεσαίωνα*, Nicosia 2004.

190 Ph. Koukoules, *Βυζαντινών βίος και πολιτισμός*, 6 Bde., Athen 1948–55 (Collection d'Institut français d'Athènes 10–13, 43, 773, 76, 90), Bd. 6, S. 110 ff. Das Fehlen der für die östliche Passionstheologie so wichtigen Szene der Überwindung der Höllentore könnte als Argument für die Annahme eines lateinischen Einflusses dienen. Christus erhebt sich hier aus dem Grabe und hält Adam schon an der Hand. Die Szene mit den Frauen am Grabe ist erhalten. Allerdings schließen auch die frühen lateinischen Osterspiele mit der Höllenfahrtsszene (Schmidt, *op. cit.*). Nimmt man eine speziell spanische Übertragung an, so ist hinzuzufügen, daß die Höllenfahrt auch in den spanischen Passionszyklen nicht unbekannt ist (R. B. Donovan, *The liturgical drama in medieval Spain*, Toronto 1958, S. 142).

191 Aufführungstext in deutscher Übersetzung, Analyse und Bibliographie bei Puchner, *Brauchtumserscheinungen*, *op. cit.*, S. 319–331.

192 M. Ohnefalsch-Richter, *Griechische Sitten und Gebräuche auf Cypern*, Berlin 1913, S. 86 ff.

193 Dieser mögliche Zusammenhang wurde erstmals vom griechischen Volkskundler G. Spyridakis angesprochen (»Επιβιώσεις λαϊκής πίστewος, λατρείας και τέχνης εκ της βυζαντινής περιόδου εις την βόρειον Ελλάδα«, *Α΄ Συμπόσιο Λαογραφίας του Βορειοελλαδικού Χώρου*, Πρακτικά, Thessaloniki 1975 (Institute for Balkan Studies 153) S. 235–269, bes. S. 249).

194 M. Velimirovič, »Liturgical Drama in Byzantium and Russia«, *Dumbarton Oaks Papers* 16 (1962) S. 351 ff. Die Belegstellen beziehen sich auf sakrale »Aufführungen« im Zeitraum des 15. und 16. Jh.s in Thessaloniki und Konstantinopel sowie in Rußland von 1548–1648.

195 Vgl. auch E. Wellesz, »The nativity drama of the Byzantine church«, *The Journal of Roman Studies* 37 (1947) S. 145 ff., der für die Existenz einer Art dialogisierten Weihnachtsspiels plädiert.

196 Zur Begriffsbildung der »liturgischen Szene« nun Puchner, *Studien zum Kulturkontext der liturgischen Szene*, *op. cit.*, S. 12 ff.

197 D. Stiefenhofer, *Die Geschichte der Kirchweih vom 1.–7. Jahrhundert*, München 1909, S. 91.

wird man – wie die zentrale theologische Bedeutung der Höllenfahrt in der Orthodoxie, die Ikonologie sowie die Lebendigkeit des Vorstellungstos in Volksdichtung, Volkserzählung und Sprichwort indizieren und es die enorme Traditionalität des orthodoxen Ritus nahelegt – mit einiger Vorsicht doch eine Kontinuität der inkorporierten Ritualdarstellung der Überwindung der Höllentore durch Christus von frühchristlicher Zeit bis in unsere Tage postulieren können¹⁹⁸. Damit scheint aber, jenseits aller phantastischen Hypothesen einer Existenz von einer dem lateinischen Kirchenraumspiel vergleichbaren Theaterentwicklung in Byzanz¹⁹⁹, die liturgische Kernszene einer griechischen Osterfeier, sowohl in der theologischen Bedeutung als auch in der theatralischen Ausführung, allerdings in evolutionsunfähiger stagnierender Form, gegeben. Der Begriff der »liturgischen Szene« als kleinste und ursprünglichste Einheit des geistlichen Schauspiels (entsprechend dem ikonographischen Bildtypus) scheint anderen Begriffsbildungen vorzuziehen zu sein²⁰⁰, da sie temporär begrenzt, simpel in der Struktur, prägnant in der symbolischen Darstellung, überschaubar in ihrer Bildhaftigkeit, nicht konventionelle Vorstellungen von »Drama« und »Theater« affiziert²⁰¹ und doch der Minimaldefinition einer theatralischen Darbietung genügt: daß A die Rolle von B verkörpert, während C zusieht²⁰². Der Priester verkörpert für eine kurze Zeitspanne Christus, der Diakon hinter der Kirchentür Satan; die Gemeinde sieht zu. Unter einem solchen situativen Aspekt²⁰³

198 Kroll, *op. cit.*, S. 157 hat diese Tatsache als Beweis angesehen, daß die Höllenfahrtsszene um diese Zeit schon dargestellt wurde. R. Steinbach (*Die deutschen Oster- und Passionsspiele des Mittelalters*, Köln/Wien 1970, S. 42) hat dagegen eingewendet, daß nur der Davidpsalm 24, 7–10 zum Vortrag komme, nicht aber das Nikodemusevangelium, das die Höllenfahrt beschreibt. »Die alte Kirche glaubte, P. 23 [24] sei für die Einbringung der Bundeslade in den Tempel geschaffen« (S. 42). Dieser Sinnhintergrund allein habe den Psalm für die Wiedereinweihung der Sophienkirche geeignet erscheinen lassen. – Wie Patristik und Homiletik der Zeit zeigen, ist der Konnotationshorizont dieses Kirchenliedes aufgrund seiner Zitierung in den apokryphen *Acta Pilati* mit der Überwindung der Höllentore verbunden. Wieweit diese Symbolik beim frühchristlichen Konsekrationssitus eine Rolle gespielt haben mag, wird die Liturgiewissenschaft entscheiden müssen.

199 Vgl. Cottas, *op. cit.*, Sathas, *op. cit.*

200 Zur terminologischen Frage allgemein: E. Wolff, »Die Terminologie des mittelalterlichen Dramas in bedeutungsgeschichtlicher Sicht«, *Anglia* 78 (1960) S. 1–27. Beispiele von Terminusbildungen in Auswahl, abgesehen von den älteren Bezeichnungen wie »Kultspiel«, »religiöses Drama« »religiöses Theater« usw.: »Liturgisches Drama« (Velimirovič, *op. cit.*, S. 351 ff.), »liturgische Feier« (nur den liturgischen Texten folgend de Boor, *op. cit.*), »quasi-dramatische Feiern« (Stemmler, *op. cit.*, S. 5 ff.) usw. Zur ganzen Frage nun systematisch Puchner, *Studien zum Kulturkontext der liturgischen Szene*, *op. cit.*, S. 9 ff.

201 Die Abfolge mehrerer solcher Szenen bildet keine handlungskausal durchkonstruierte Dramaturgie, sondern eine lineare Episodensukzession, einen »Bilderbogen«, dessen Gesamtheit nicht in eine ästhetische Einheit gespannt ist, sondern durch die Kontinuität der Hauptperson, Christus, gewährleistet wird. Von »Drama« kann man daher nicht im Sinne der Dramaturgie sprechen, es handelt sich um Bildepik, sondern höchstens im Sinne einer alltagsprachlichen »Dramatik«.

202 E. Bentley, *Das lebendige Drama*, Hannover 1967, S. 149.

203 Zu einem solchen situativen Aspekt des Theatralischen im sozialen Alltag E. Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York 1959 (und seither eine ganze Flut von einschlägiger Literatur).

und ohne die traditionellen Konventionen, die gewöhnlich das Bühnengeschehen umgeben²⁰⁴, kann man – wie dies die Liturgiewissenschaft verschiedentlich und z. T. mißverständlich auch getan hat²⁰⁵ – gewisse Teile des österlichen Meßritus als »dramatisch« bezeichnen²⁰⁶. Doch erweist es sich als sehr schwierig, einzelne Handlungseinheiten aus dem Symbolgefüge als »Szenen« herauszuheben und abzugrenzen, Momente tatsächlicher Inkorporation in dem Bedeutungsnetz von Requisiten und Gebärden zu lokalisieren, wie dies bei der Psalmodierung des David-Dialogs vor den Höllenpforten der Fall ist.

Zeigt sich die liturgische Kernszene des orthodoxen Ostergeschehens als ein durch die Jahrhunderte konstantes Phänomen (immer in Berücksichtigung des indizierenden, nicht apodiktischen Charakters der Quellenlage), so zeigt sie sich für das lateinische Osterspiel in der Funktion einer Entwicklungsmöglichkeit, die nicht zum Zuge gekommen ist, die von einer theologisch expansiveren Form überholt und in den nachfolgenden Schwellformen integriert wurde, ohne aber den Akzent ursprünglicher Autonomie ganz einzubüßen, wie die eigenständige Entwicklungsdynamik der Höllenrachendarstellungen zeigt²⁰⁷.

204 Wie Theatergebäude, Bühnenort, fixiertes Zuschauerverhalten, temporär abgegrenzte Spielwirklichkeit usw.

205 »Der Charakter der byzantinischen Liturgie als dramatische Mysterienfeier geht ins 6. Jahrhundert zurück, und man findet in der Folgezeit immer mehr Gelegenheit, ungefähr alles, was im Himmel und auf Erden zwischen Gott und Menschen vor sich geht, im Ablauf der Liturgie symbolisiert zu sehen« (Schulz, *op. cit.*, S. 62). Nach den Forschungen von K. Holl (»Die Entstehung der Bilderwand in der griechischen Kirche«, *Archiv für Religionswissenschaften* 9, 1906, S. 365 ff. und: *Gesammelte Aufsätze zur Kirchengeschichte II*, Tübingen 1982, S. 225–237) geht das Templum mit den drei Türen auf die römische *scenae frons* zurück, der Kleine und Große Einzug in der Liturgie verweisen auf die Choreinzüge in die Orchestra in der griechischen Tragödie. Diese Ansicht der Herkunft des Ikonostasions aus der antiken Theaterpraxis wird heute nicht mehr geteilt (W. Felicetti-Liebenfels, *Geschichte der byzantinischen Ikonmalerei*, Olten/Lausanne 1956, S. 73 ff.). »Die Gabenprozession erfährt im Durchschreiten dieser Anlage eine zusätzliche Dramatik, die durch die wenig später erfolgende Einführung des Cherubshymnus weiter gesteigert wird. Insofern ist der Vergleich mit der Dramatik des griechischen Theaters nicht unberechtigt...« (H.-J. Schulz, *Die byzantinische Liturgie*, Freiburg/Br. 1964, S. 67 f.). Diesem Hymnus zufolge sind in den mit den nichtkonsekrierten Opfern einherschreitenden Priestern Engel zu sehen, die den König des Alls auf Speeren tragen (dazu auch K. Onasch, »Der Funktionalismus der orthodoxen Liturgie«, *Jahrbuch für Liturgie und Hymnologie* 6, 1961, S. 1–48). Schulz sieht die Quellräume dieser Theatralik in den dramatischen Predigten (dazu auch H.-G. Beck, *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich*, München 1959, S. 264) und in der liturgischen Integrierung verschiedener Formen des Hofzeremoniells (C. Schneider, »Das Fortleben der Gesamtantike in den griechischen Liturgien«, *Kyrios* 4, 1939, S. 185–201, bes. S. 205 f.).

206 Besonders die Zeremonien rund um die Kreuzigung und den Epitaph. Zu den Lesungen ab Gründonnerstag S. Heitz, *Der Orthodoxe Gottesdienst. I. Göttliche Liturgie und Sakramente*, Mainz (1965) S. 80 ff.

207 Zur Entwicklung der Höllenfahrtsszene aus der lateinischen Liturgie N. C. Brooks, *The Sepulchre of Christ in Art and Liturgy*, Urbana 1921 (University of Illinois Studies in Language and Literature VII, no 2); Ch. Young, »The Harrowing of Hell in Liturgical Drama«, *Transactions of the Wisconsin Academy of Sciences, Arts, and Letters* 16, II, no 2 (1909) S. 889–947.

Im Gegensatz zum mozarabischen²⁰⁸, gallikanischen²⁰⁹ und griechischen Ritus²¹⁰ wird in den ältesten *ordines romani* von dem dialogischen Davidpsalm kein Gebrauch gemacht; erst in einem *ordo dedicationis ecclesiae* aus dem 9. Jh. im Bistum Metz ist der Psalm als Konsekrationsritus zu finden²¹¹; er kommt aber auch in Adventmessen und am Palmsonntag zum Vortrag²¹². Seine virulente Verbindung mit der Höllenfahrtsvorstellung spiegelt sich nicht nur in der Verbreitung des Nikodemus-Evangeliums durch das ganze Mittelalter hindurch, sondern auch im Gebrauch des Descensusmotivs in Gebeten und Exorzismusformeln²¹³.

208 Dazu F. Cabrol, »Descente du Christ aux enfers«, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, publ. par F. Cabrol et H. Leclercq, tom. IV, Paris 1920, col. 682–696.

209 Vgl. die liturgische Anweisung im Brief des Germanus († 519) (zitiert nach Kroll, *op. cit.*, S. 47): »Tunc in adventu sancti evangelii claro modulamine deuno psallet clerus ›Aius‹ in specie angelorum ante faciem Christi ad portas inferi clamantium: Tollite portas, principes, vestras ... Egredditur processio sancti evangelii velut potentia Christi triumphantis de Morte ... ›Sancuts‹ autem, quod redeunto sancto evangelio clerus cantat in specie sanctorum, que redeunte domino Jesu Christo de inferis canticum laudis dominum sequentis cantaverunt« (*Patr. lat.* 72: 82 ff.).

210 Stiefenhofer, *op. cit.*, S. 91 f.

211 Kroll, *op. cit.*, S. 156 f., Young, *op. cit.*, S. 103 ff., Young, »The Harrowing of Hell«, *op. cit.*, S. 894, Steinbach, *op. cit.*, S. 41. Cabrol (*op. cit.*, S. 691) gibt folgende Beschreibung des Konsekrationsritus: »Au pontifical romain, arrive avec son clergé devant les portes fermées de l'église. Il y frappe une première fois avec sa crosse, en disant ces paroles: Attolite portas, principes vestras et elevamini portae aeternae et introitib rex gloriae. Le diacre de l'intérieur, répond: Quis est iste rex gloriae? Le pontife dit: Dominus fortis et potens, Dominus potens in praelio. Il répète cette cérémonie trois fois. A la troisième fois, après les versets du psaume, le clergé et l'évêque ajoutent: aperite, aperite, aperite. Il fait in signe de croix sur la porte avec ces paroles: Ecce crucis signum, fugiant phantasmata cuncta. C'est alors que la porte s'ouvre et que le pontife accompagné de ses ministres et du chœur entre dans l'église.« - Die deutlich ausgesprochene und purifikatorische Bedeutung des Psalmes und der dazugehörigen Zeremonie ist nur im Zusammenhang mit dem Nikodemus-Evangelium sinnvoll als parabolische Überwindung der bösen Mächte bei der Einweihung der neuen Kirche. Die Symbolik der Einbringung der Bundeslade in den Tempel, die der Davidpsalm des Alten Testaments ursprünglich besingt, ohne den Höllenfahrtsbezug, wofür Steinbach (*op. cit.*, S. 42) gegen Kroll (*op. cit.*, S. 157) und Young (»Harrowing«, *op. cit.*, S. 894 f.) plädiert, wäre aus dem Sinnkontext der Szene plausibel, wenn nicht das bannende Kreuzzeichen auf die Kirchentür und der Zusatz »fugiant phantasmata cuncta« die Unterweltsgeister aus dem Himmel und Erde dastellenden Kirchenraum vertreiben würden. Man wird daher vielleicht Krolls Schluß: »die Verwendung bei der Kirchweihe setzt eine dramatische Darstellung der Höllenfahrt voraus; anders ist der Teufel hinter der verschlossenen Pforte nicht zu erklären« (*op. cit.*, S. 157) mit der Einschränkung zustimmen können, daß eine solche »dramatische Darstellung« doch nur als liturgische Verkörperung (ähnlich wie der rezente Osterbrauch) denkbar wäre.

212 Kroll, *op. cit.*, S. 156 f.; ausführlich bei R. Triger, »La procession des Rameaux au Mans«, *Revue historique et archéologique de Maine* XIV (1883) S. 151–216, 316–385, bes. S. 346 f.

213 Die freie Bearbeitung des Höllenfahrtsthemas in der Europäischen Literatur setzt schon im letzten Viertel des 8. Jh.s ein (Wülcker, *op. cit.*, S. 12). Das Thema wird in der mittelalterlichen Visionsliteratur wieder und wieder abgewandelt (Diels, *op. cit.*) und ist im 9. und 10. Jh. überall bekannt (Kroll, *op. cit.*, S. 146 ff.). Es fehlt auch nicht in der populären Legendariumsammlung der »Legenda aurea«, wo nach einer Kurzfassung der bezüglichen Augustinuspredigt eine Nacherzählung des Nikodemus-Evangeliums folgt (*Die Legende aurea des Jacobus von Voragine*, aus dem Lateinischen übers. von A. Benz, Heidelberg 1975, S. 280–284). Als Passage klingt das

Mitte des 13. Jh.s verbindet sich der Psalm mit der bei der Osterprozession gesungenen Antiphone des *canticum triumphale*, das ebenfalls den Descensus schildert²¹⁴. Zusammen bilden beide Kirchenlieder²¹⁵ den verbalen Teil der Feier der *elevatio crucis* vor der Ostermatutin,

- Thema im deutschen Gedicht »Anegenge« (12. Jh.) an sowie im französischen »Résurrection du Sauveur« (12. Jh.) (Nachweise bei Wülcker, *op. cit.*, S. 34, 60). Im 13. Jh. zirkuliert die Höllenfahrt in den Niederlanden als Volksbuch, und im deutschen Gedicht »Die Urstende« von Konrad von Heimesfurt ruft eine Donnerstimme vor dem Höllentor: »ir forsten des vinsternisses/Tut uf uwer helle tur/hir ist der eren kunine fur« (*op. cit.*, S. 34 ff., 49, 58). - Zu diesem Zeitpunkt liegt noch kein Beweis für die rituelle Inkorporation der Szenen in die Liturgie vor. Man wird dies fast als Zufall betrachten dürfen, denn Mitte des 13. Jh.s entsteht auch das älteste englische Drama »Harrowing of the Hell«, ein Streitdialog in 244 Versen, in dem Satan versucht, Christus nachzuweisen, daß er kein Recht habe, die Seelen aus der Unterwelt zu befreien. »Zu Anfang des englischen Gedichts steht ein lehrhafter Prolog, sodann erscheint Christus an der Höllentür, und es entspinnt sich zwischen ihm und Satan die Disputation über die Rechtsfrage; Christus bleibt Sieger. Vergebens droht Satan, er wolle von einem Menschen zum anderen gehen, um sich für die geraubten Seelen Ersatz zu schaffen; er wird in der Hölle festgebunden, so daß in Zukunft nur die kleinen Teufel zu den Menschen heraufkommen können. Der Höllentürhüter flieht; Adam und Eva, Abraham, David, Johannes der Täufer, Moses begrüßen den Erlöser«. Zum Schluß ergreift wieder der Verfasser das Wort und fleht den Heiland an, daß er uns nicht der Hölle verfallen lasse (Creizenach, *op. cit.*, Bd. 1, S. 155 ff.). Das szenische Arrangement des liturgischen Vorbildes ist hier noch erkenntlich.
- 214 Datierung nach Creizenach (*op. cit.*, Bd. 1, S. 56). Das Lied besteht aus einer Erzählung des Descensus und dem Gesang der sehnsüchtig auf ihre Befreiung wartenden Vorfäter. »Cum rex gloriae Christus infernum debellaturus intraret et chorus angelicus ante faciem eius portas principum tolli praeciperet, sanctorum populus, qui tenebatur in morte captivus, voce lacrimabili clamaverat: »Advenisti desiderabim, quem expectabamus in tenebris, ut educeres hac nocte vinculos de claustris. Te nostra vocabant suspiria, te larga requirebant lamenta. Tu factus es spes desperatis, magna consolatio in tormentis« (Kroll, *op. cit.*, S. 157). Young unterscheidet in seinem entwicklungsgeschichtlichen Versuch zu den liturgischen Formen der Höllenfahrt (*op. cit.*, S. 149 ff.) eine Gruppe von Elevatio-Feiern, in denen der Descensus bloß durch die in der Prozession gesungene Antiphon assoziiert wird (S. 152 ff.), und eine zweite Gruppe, die den Davidpsalm aufnimmt und kombiniert (S. 161 ff.). Chronologische Kriterien spielen in dieser Anordnung keine Rolle. In den Meßbüchern von Mainz, St. Gallen und Barking bei London erfolgt noch kein Dialog, sondern nur der dreimalige Anruf (eventuell verbunden mit einem dreimaligen Schlagen des Kreuzes an die Kirchentür). Im Meßritual der St. John-Kirche in Dublin kommt es bei der Elevatio zum Dialog: »this opens a procession to the sepulchre, during the singing of Cum rex gloriae. At the door of the sepulchre, the senior priest speaks the challenge *Elevamini, portae aeternales*, to which the chorus responds *Quis est iste rex gloriae?* This exchange of utterances occurs three times, the priest raising the pitch of his voice at each repetition« (Young, *op. cit.*, S. 168 ff., 172). Eine interessante Vermengung des Descensus mit der Visitatio, den beiden dogmatischen Schwerpunkten des Ostergeschehens, findet sich in einem venezianischen Meßritual: nach dem dreimaligen Anruf an die Höllentür folgt der *Quem-quaeritis*-Dialog der Visitatio, wobei die beiden Diakone hinter der Tür die Fragen stellen. Nach Dialogende wird die Tür geöffnet (Ch. Young, *The Dramatic Associations of Easter Sepulchre*, Madison 1920, S. 61 ff.). Ein ähnliches Beispiel auch in Gandia in Spanien (Donovan, *op. cit.*, S. 142). In der *Agenda Bambergense* (Ingolstadt 1587, S. 585-597) ist die Szene dann sehr breit ausgeführt, wird an zwei Kirchentüren gespielt, wobei die Teufelsdarsteller ihre Stimme verstellen, nach dem triumphalen Einzug wird die Ostersequenz *Victimae paschali laudes* gesungen (Young, *op. cit.*, S. 115 ff.).
- 215 Die Osteridee in der Interpretation der Überwindung der Höllennächte war besonders volkstümlich und fand ihren Niederschlag auch im Osterlied (vgl. Ph. Wackernagel, *Das deutsche Kirchenlied*, II Nr. 538, 539).

wobei sich in der Folge besonders der *Tollite portas/Arate pylas* – Dialog als dramatischer Entwicklungskeim erweist²¹⁶. Die frühesten Aufzeichnungen dieses *ordo missae* stammen aus dem 14. Jh., während die Höllenfahrtsszene schon im Klosterneuburger Osterspiel²¹⁷ und im Osterspiel von Muri²¹⁸ im 13. Jh. auftaucht, allerdings noch deutlich auf die liturgische Zeremonie verweisend²¹⁹. Nur ein positivistisches Stemma-Denken in abstrakten Chronologien konnte den *Elevatio-Ritus* (des 14. Jh.s) als eine Rückentwicklung aus den Osterspielen verstehen²²⁰, und nur einem geschichtsphilosophisch-darwinistischen Evolutionismus konnte die Einsicht verschlossen bleiben, daß die liturgischen »Entwicklungskeime« zu geistlichen Theaterformen in ihrer ursprünglichen Form parallel nebenher weiterbestehen²²¹. Die schrittweise Entstehung der Marktplatzinszenierungen aus dem Kirchenraumspiel bedeutet ja nicht die sukzessive Profanisierung der Gesamtkirche, sondern stellt innerhalb der sakralen Traditionalität des Meßritus eine Sonderentwicklung dar²²².

Die Höllenfahrtsszene geht in der Folge, ohne direkten Konnex zur liturgischen Verkörperung ihre eigenen Wege²²³. Ihr geistiges Wachstumskonzept ist nicht mehr von den

216 Nachweise bei Schmidt, *op. cit.*, S. 19 f., und Kroll, *op. cit.*, S. 158 Anm. 2.

217 Steinbach, *op. cit.*, S. 41 mit weiterer Literatur, Hartl, *op. cit.*, S. 46 ff., 2. Bd. S. 21 ff. das Klosterneuburger Osterspiel (Höllenfahrt Vers 67–99).

218 Abgedruckt bei Hartl, *op. cit.*, Bd. 2, S. 261 ff. Hier fehlt der Anfang; es ist nur ein ausgedehnter Streitdialog zwischen Christus und Satan erhalten.

219 Der *Descensus* ist sonst in den frühen lateinischen Spielen nicht üblich (Hartl, *op. cit.*, S. 46 ff.).

220 Vgl. auch die Kritik Steinbachs, *op. cit.*, S. 39 ff.

221 Dazu de Boor, *op. cit.*, S. 12 ff. und Hardisons Kritik an Youngs entwicklungsgeschichtlicher Methode im Essay, »Darwin, Mutations and the Origin of Medieval Drama« (O. B. Hardison, *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages*, Baltimore 1956).

222 Hier sei an die forschungsgeschichtlich wichtige Kontroverse zwischen G. Cohen und B. Hunningher erinnert. G. Cohen (*Le Théâtre en France au Moyen Age*, Paris 1928) hatte die These vertreten, daß jede Religion – und speziell das Christentum – spontan aus sich Theater produziere. B. Hunningher (*The Origin of Theatre*, The Hague 1955) wies dies mit dem Hinweis auf die byzantinische Kirche zurück (S. 49) und sah sich gezwungen, »to believe that it is impossible for the Christian Church in any century or period to have created in a way analogous to primitive and ancient rites. Cohen's law does not hold for christianity« (S. 68). Aber auch Hunninghers These eines außerliturgischen Ursprungs des mittelalterlichen Theaters ist scharfer Kritik unterzogen worden. Die ethnologischen Evidenzen scheinen beide Möglichkeiten offenzulassen.

223 Zur Katabasis-Szene im Klosterneuburger Osterspiel Schmidt, *op. cit.*, S. 24 ff., zum Osterspiel von Muri Hartl, *op. cit.*, S. 261 ff., zum Innsbrucker Osterspiel Hartl *op. cit.*, S. 129 ff., Vers 251 ff. (Teufelsszene mit Ständesatire). Im Wiener Osterspiel (Hartl, *op. cit.*, S. 59 ff.) bittet zuerst Erzengel Michael (Vers 174 ff.), dann Gabriel (Vers 187 ff.) und schließlich Raphael (Vers 193 ff.) Christus, den Gerechten zu helfen. Die Engel singen die Antiphon *Cum rex gloriae* und die Vorväter singen den Dialogpart *Advenisti, desiderabilis* (Vers 205 ff., 212 ff.). Adam sieht Christus schon kommen (Vers 220 ff.), Eva freut sich über das Ende der Leiden (Vers 224 ff.). Es folgt der David-Psalms *Tollite portas* (Vers 230 ff.), dann noch der deutsche Vers (233 ff.): »Thu auf, Luciper, der hellentor!/der konig de erin ist darvor/vnd wil irlosin mit craft/dy seyne hant hot geschafft«. Es folgt die Unterredung zwischen Luciper, Belzebul und Sathanas über ihre Niederlage. – Zur allgemeinen Übersicht auch Hartl, *op. cit.*, Bd. 1, S. 46 ff. Zur weiteren Entwicklung sei hinzugefügt, daß Luther die Höllenfahrtsszene abgelehnt hat (E. Kohler, *Luther und der deutsche Festbrauch*, Köln/Graz 1959, S. 124).

Liedinhalten der Elevatio-Feier bestimmt, sondern von den Darstellungen des Nikodemus-Evangeliums. Die Entwicklungsdynamik des dramatischen Kerns verläuft entlang der in dem halb und halb kanonisierten Apokryphon vorgezeichneten Koordinaten; erst mit dem Austritt aus dem sakralen Bereich wird die Stoffkumulation auch von aktuellen, politischen, sozialsatirischen, kurz »lokalhistorischen« Thematiken bestimmt. Das aus dem byzantinisch-orthodoxen Ritus erarbeitete Sternmodell der thematischen und formalen Entwicklungen in den verschiedenen Medien der Liturgie mit dem Herkunftszentrum der Evangelienberichte (bzw. in diesem Fall eines Apokryphons) scheint sich auch an der nun vorliegenden Materie zu bewähren²²⁴: die Höllenfahrtsszene hat in dem Augenblick nichts mehr mit der rein liturgischen Elevatio-Feier zu tun, als sie in den Funktionszusammenhang eines abgerundeten Passionsspiels tritt²²⁵, da sie in eine (possible) Entwicklungsdimension eintritt, die der Sakralritus nicht kennt. Dieser Übergang erfolgt stufenweise, ebenso wie die graduelle Profanation²²⁶. Darin liegt die Schwierigkeit der Grenzziehung. Die Freiheit der Möglichkeit des Sichbeeinflussens ist mit dem Verlust an sakraler Substanz verbunden. Die dogmatische Gebundenheit an die ekklesiastisch sanktionierte Vorlage gestattet den freien Dialog der Kunstgattungen nicht; so ist z. B. ein stilbildender Einfluß spätmittelalterlicher Theaterformen auf die religiöse Malerei erst in einer teilsäkularisierten Sphäre möglich. Eine Rückübertragung einer Theaterszene der Höllenfahrt aus dem geistlichen Schauspiel in den kirchlichen Meßritus widerspricht nicht nur der spätmittelalterlichen kulturhistorischen Situation, die eine Resakralisierung profaner Vorlagen unwahrscheinlich macht, sondern auch dem Wesen der religiösen Zeremonie selbst, die zu aboluter Identität und Kontinuität tendiert. Die Innovation des Höllenfahrtdialogs in den Meßritus hätte als Liturgiereform einen Konzilsbeschluß erfordert. Die dem Dogma verpflichtete Sakralmanifestationen dürfen keine profanisierten Vorbilder übernehmen, während aber das teilprofanierte religiöse Theater über sakrale Protoypen verfügen kann. Die Einflußmöglichkeit verläuft einseitig vom Sakralen zum Profanen. Die Unterschiedlichkeit beider Zeitdimensionen ist am besten demonstriert an der Tatsache, daß uns im rezenten Osterbrauch der griechischen Dörfer einer der Ausgangspunkte der Entwicklung einer Theaterform entgegentritt, über die die Geschichte im Westen schon vor Jahrhunderten hinweggerollt ist. Die von H. Moser zusammengetragenen Belege vom »Klopfen an die Vorhölle« umfassen, in ihren Verzweigungen erfaßt, zweitausend Jahre europäische Kulturgeschichte.

224 Für die Anwendung auf den Lazarus- und Judasstoff siehe Puchner, *Studien zum Kulturkontext der liturgischen Szene*, *op. cit.*

225 Steinbach, *op. cit.*, S. 9 ff.

226 Vgl. die Beispiele bei Young, *op. cit.*, Bd. 1, S. 152 ff., 161 ff.

Rezeptionsstrukturen frühneugriechischer Dramatik

Die Studie behandelt nicht die »Beeinflussung« der Kulturperipherie (Griechenland zur Zeit der venezianischen und türkischen Herrschaft) durch literarische und theatralische »Vorbilder« der Kulturmetropole (Italien, Venedig), – zu diesem Vorgang liegen eine Reihe von Einzelergebnissen¹ sowie methodische Überlegungen² und zusammenfassende Gesamteinschätzungen³ vor –, sondern die Vorbildwirkung älterer Literaturwerke in der eigenen Tradition, im konkreten Fall der »frühneugriechischen Dramatik« in der neugriechischen Literatur der Zeit und der nachfolgenden Jahrhunderte. Mit »frühneugriechischer Dramatik«⁴ ist die theatralische Literaturproduktion in einem Zeitraum von etwa 1550–1750 im

- 1 Dazu die Literaturzusammenstellung bei K. Mitsakis, »Η ξένη επίδραση στην ελληνική λογοτεχνία: ιστορικό διάγραμμα«, im Band: *Πορεία μέσα στο χρόνο*. Athen 1982, S. 405–434; A. Tambaki, *Η νεοελληνική δραματολογία και οι δυτικές της επιδράσεις (18^ο–19^ο αι.)*. Athen 1993 (2002); W. Puchner, »Europäische Einflüsse auf die griechische Dramatik des 19. Jahrhunderts. Im südosteuropäischen Kontext«, in: G. Hering (ed.), *Dimensionen griechischer Literatur und Geschichte. Festschrift für Pavlos Tzermias zum 65. Geburtstag*, Frankfurt M. etc. 1993, S. 53–82; M. Vittì, *Η παράδοση της νεοελληνικής λογοτεχνίας, παράδοση ευρωπαϊκή*. Athen 1995.
- 2 W. Puchner, »Μίμηση και παράδοση στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου (Η κοινωνική λειτουργικότητα του 'ξένου προτύπου')«, im Band: *Ελληνική Θεατρολογία*. Athen 1988, S. 329–379. Die neugriechische Theatergeschichte eignet sich besonders für einen solchen Modellvergleich, weil ihre »Vorbilder« mit einer einzigen Ausnahme (dem Schattentheater Karagiozis) aus dem Westen (Italien, Frankreich, kurzfristiger auch Deutschland und Skandinavien) kommen.
- 3 G. Veloudis, *Germanograecia. Deutsche Einflüsse auf die neugriechische Literatur. 1750–1944*, 2 Bde., Amsterdam 1983; W. Puchner, *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματολογίας στο νεοελληνικό θέατρο (17^ο–20^ο αιώνας) Μια πρώτη προσέγγιση*. Athen 1999; ders., »Influssi italiani sul teatro greco«, *Sinonimi, Rivista semestrale di letteratura, teatro e sistemi di pensiero* II, 3 (gennaio–giugno 1998, Roma, Vecchiarelli editore) S. 183–232; ders., »Modernism in Modern Greek theatre (1895–1922)«, *Κάμπος. Cambridge Papers in Modern Greek* 6 (1998) S. 51–80 (über Skandinavien).
- 4 Die Begriffsfassung entspricht der »protoneohellenischen« Phase, die die neuere philologische Forschung eingeführt hat (vgl. z. B. P. D. Mastrodimitris, *Η ποίηση του νέου ελληνισμού*. Bd. 1: *Προτονεοελληνικά κείμενα*, Athen 1994 (2. erw. Aufl.), oder dem Oxymoron-Begriff »Neograecia Medii Aevi«, dem eine Kongreßreihe seit 1986 gewidmet ist und der einen Zeitraum vom 15.–17. Jh. umfaßt, aber auch die mittel- und spätbyzantinische Volksdichtung. Nach Maßgabe der Tatsache, daß die griechische Dramatik nicht vor der zweiten Hälfte des 16. Jh.s einsetzt, umfaßt die vorliegende Begriffsfassung einen Zeitraum von ca. 1550 bis 1750, dem konventionellen Zeitpunkt des Einsetzens der griechischen Aufklärung (Veloudis). Der Begriff ist damit nicht genau deckungsgleich mit dem früher gebrauchten Terminus »mittelgriechische Dramaturgie« (W. Puchner, »Forschungsperspektiven zur mittelgriechischen Theatergeschichte«, *Akten des XVI. Internationalen Byzantinistenkongresses*, Bd. II/6, *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 32, 1982, S. 213–228), der seine Berechtigung aus der Tatsache bezieht, daß die ältere griechische Literaturwissenschaft die Literaturproduktion vor der Revolution von 1821 als »μυσαιωνική« (mittelalterlich) bezeichnete, was mit der Entdeckung der »Kretischen Re-

hellenophonen Balkan- und Mittelmeerraum angesprochen⁵; das in Frage kommende Dramencorpus betrifft theoretisch das »Kretische Theater«⁶, die Heptanesische Dramaturgie⁷ sowie die religiösen Dramenwerke des Schul- und Ordentheaters im Ägäisraum zur Zeit der Gegenreformation⁸. In der Praxis betrifft dies aber ausschließlich die klassizistische Dramaturgie der Großinsel Kreta bis um 1660⁹ und im wesentlichen fast nur die Theaterstücke von Georgios Chortatsis¹⁰. Arbeiten zur Rezeptionsforschung sind in der neugriechischen Philologie noch relativ selten anzutreffen¹¹, wenn es nicht um den »Einfluß« ausländischer

naissance« (auch diese Begriffskonzeption gilt heute nur modifiziert) aber Verwirrung stiftete (dazu in Auswahl: E. Kriaras, »Οι όροι 'μεσαιωνικός' και 'νεοελληνικός' στη γραμματολογία μας«, *Νέα Εστία* 58, 1955, S. 986 ff., L. Politis, »Μεσαιωνικός' και 'νεοελληνικός'«, *ibid.* S. 1307, und Gegenantwort von Kriaras *ibid.* S. 1554 ff.; die neuere Diskussion nun in N. M. Panayotakis (ed.), *Origini della letteratura neogreca. Atti del Secondo Congresso Internazionale «Neograeca Medi Aevi» (Venezia, -10 novembre 1991)*, 2 vols., Venezia 1993, Bd. 1, S. 35–105 mit Beiträgen von G. Savvidis, H. Eideneier, M. Vittì, St. Alexiou u.a.).

5 Dazu existieren noch kaum übergreifende Zusammenfassungen. Vgl. die Studiensammlung von W. Puchner, *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, Athen 1991, die auch das Heptanesische Theater umfaßt und die ältere Übersicht von Sp. A. Evangelatos, »Das griechische Theater in Spätrenaissance, Barock und Aufklärung«, *Maske und Kothurn* 15 (1969) S. 119–130. Vgl. auch die einschlägigen Kapitel in der kurzgefaßten griechischen Theatergeschichte von W. Puchner, »Επισκόπηση της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου. Από τις αρχές του ώς τη Μικρασιατική καταστροφή«, im Band: *Κείμενα και αντικείμενα*, Athen 1997, S. 355–456.

6 Fremdsprachige Zusammenfassungen: W. Puchner, »Kretisches Theater« zwischen Renaissance und Barock (zirka 1590–1669). Forschungsbericht und Forschungsfragen«, *Maske und Kothurn* 26 (1980) S. 85–120; D. Holton (ed.), *Literature and society in Renaissance Crete*, Cambridge 1991 (mit umfassender Bibliographie). Die letzten griechischen Zusammenfassungen: St. Alexiou, *Η κρητική λογοτεχνία και η εποχή της*, Athen 1985 und ders., »Η κρητική λογοτεχνία την εποχή της Βενετοκρατίας«, im Band: Nik. Panagiotakis (ed.), *Κρήτη. Ιστορία και πολιτισμός*, 2. Bd., Heraklion 1988, S. 197–230. Zum letzten Forschungsstand Puchner, *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, *op. cit.*, S. 53–64. Zur spezifischen Bibliographie: M. I. Manousakas, *Κριτική βιβλιογραφία του «Κρητικού θεάτρου»*, Athen 1964; St. Kaklamanis, »Κριτική βιβλιογραφία του 'Κρητικού θεάτρου' (1965–1979)«, *Ο Ερασιστής* 17 (1981) S. 46–73; zur späteren Bibliographie vgl. Puchner, *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, *op. cit.*, S. 18–51.

7 Zum heptanesischen Theater (der Jonischen Inseln bzw. »Heptanesos«, die »Sieben Inseln«) existiert keine zufriedenstellende Zusammenfassung. Vgl. D. Romas, »Το Επτανησιακό θέατρο«, *Νέα Εστία* 899 (1964) S. 97–167. Für die Insel Kefalonia Sp. A. Evangelatos, *Ιστορία του θεάτρου εν Κεφαλληνία 1600–1900*, Diss. Athen 1970.

8 Vgl. W. Puchner, *Griechisches Schuldrama und religiöses Barocktheater im ägäischen Raum zur Zeit der Türkenherrschaft (1580–1750)*, Wien 1999 (Österr. Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Denkschriften 277) mit der gesamten Literatur.

9 Zu den genannten Übersichten auch D. Solomos, *Το Κρητικό θέατρο. Από τη φιλολογία στη σκηνή*, Athen 1973 (2002) aus theaterpraktischer Sicht. Vgl. auch die einschlägigen Literaturgeschichten, letzthin von M. Vittì, *Storia della letteratura neogreca*, Roma 2002 (3. Aufl.) S. 65–80.

10 Zu den Theaterstücken von Chortatsis vgl. R. E. Bancroft-Marcus, *Georgios Chortatsis, 16th century Cretan playwright. A critical study*, Thesis, Oxford 1978 (Kurzfassung: »Georgios Chortatsis and his works: a critical review«, *Mantaforos* 16, Amsterdam 1980, S. 13–46). Dieselbe Forscherin hat eine neue kritische Ausgabe seiner Werke mit englischer Übersetzung in Vorbereitung. Auf die Kontroversen um die Identität des Dichters und seine exakten Lebensdaten sei hier nicht näher eingegangen.

11 Vgl. z. B. G. Kechagioglou, »Τόχος της βυζαντινής ακριτικής ποίησης στη νεοελληνική λογοτεχνία«, *Ελληνικά* 37 (1986) S. 83 ff.

Vorbilder geht¹², sondern um das konkrete Weiterwirken der einheimischen Tradition in Form von Stellennachweisen, wo eine solche Intertextualität zweifelsfrei erkannt werden kann¹³, betreffend vorwiegend die kretische Literatur der Hochblüte¹⁴ und die kretische Dramaturgie¹⁵. Ähnliche intrakulturelle Vorbildeinwirkungen sind auch in der südslawischen Literaturen der Renaissance- und Barockzeit nachzuweisen¹⁶, und das bewußte (oder auch unbewußte) Zurückgreifen auf einheimische Vorbilder der Vergangenheit gehört zu den konstituierenden Elementen nationalsprachiger Literatur der »Wiedergeburtzeit«¹⁷. Dafür ist Griechenland allerdings gerade ein untypisches Beispiel.

Derselbe Vorgang ist schon in Epochen vor dem Einsetzen eines eigentlichen ideologisierten Nationalbewußtseins gang und gäbe, da der Begriff der Originalschöpfung ein romantischer ist, der den literarischen Praktiken voraufgegangener Jahrhunderte nicht entspricht. Das Nachzeichnen von Rezeptionskonstanz und Rezeptionsbrüchen hat mit verschiedenen allgemeinen methodischen Schwierigkeiten zu kämpfen und bedarf im konkreten Fall zusätzlicher Erklärungen: der Begriff der Rezeption, der alles andere als definitionsklar ist¹⁸, wird hier als (unbewußte oder bewußte) Vorbildwirkung gefaßt, bezieht sich nur auf die Ebene der literarischen (auch der volksliterarischen) Produktion, nicht auf die literaturkritische oder wissenschaftliche Beurteilung und Bewertung¹⁹ und nicht auf die

12 Dazu die angeführte Bibliographie sowie allgemein: C. Th. Dimaras, »La réceptivité locale conditionnement du courants internationaux«, *Proceedings of the Vth Congress of International Comparative Literature Association*, vol. 1 (Chapel Hill 1959) S. 175–192; ders., *La Grèce au temps de Lumières*, Genève 1969, S. 153–163; ders., »Réalisme et naturalisme en Grèce. L'offre et la demande«, *Synthesis* 2 (1975) S. 260 ff.; P. Moullas, »Σχέσεις της νεοελληνικής με την ευρωπαϊκή λογοτεχνία (1830–1920)«, *Δελτίον της Εταιρείας Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας* 2 (1978) S. 56 ff. usw.

13 Diese Form des Abhängigkeitsnachweises gehört zum konventionellen Untersuchungsrepertoire der kritischen Ausgaben im Kapitel »Quellen und Einflüsse«, ist methodisch jedoch noch keineswegs ausreichend fundiert.

14 Vor allem der Versroman »Erotokritos« von Vincenzo Cornaro und das Schäfergedicht der »Voskopoula« (Schäferin).

15 Dazu auch W. Puchner, »Οι τύχες των δραματικών έργων του Κρητικού θεάτρου«, *Κρητικά Χρονικά* 30 (1990 [1993]) S. 103–118.

16 Z. B. A. Cronia, »Ascendenze della »Tirena« di Marino Darsa nella »Dubravka« di Giovanni Gondola«, *Ricerche Slavistiche* 9 (1961) S. 39–66.

17 Dazu balkanologisch vergleichend W. Puchner, *Historisches Drama und gesellschaftskritische Komödie in den Ländern Südosteuropas im 19. Jahrhundert. Vom Theater des Nationalismus zum Nationaltheater*, Frankfurt/M. etc. 1994.

18 Dazu in Auswahl: H. M. Block, »The Concept of Influence in Comparative Literature«, *Yearbook of Comparative and General Literature* 7 (1958) S. 30–37; G. Hermères, *Influence in Art and Literature*, Princeton 1975; H. Link, *Rezeptionsforschung*, Stuttgart 1976; B. Zimmermann, *Literaturrezeption im historischen Prozeß*, München 1977; J. Stückrath, *Historische Rezeptionsforschung*, Stuttgart 1979; B. Brunel/Ch. Yves (eds.), *Précis de littérature comparée*, Paris 1989; A. Marino, *Comparatisme et théorie de la littérature*, Paris 1988; Z. Konstantinov, *Vergleichende Literaturwissenschaft*, Bern etc. 1988 usw.

19 Diese ist in den kritischen Editionen oft nur unzureichend erfaßt, bedarf aber meist auch eigener Untersuchungen zur Rezeptionsgeschichte. Im Falle der »Erophile« von Georgios Chortatsis wäre hier schon die ausführliche Studie von C. Bursian, »Erophile«. Vulgärgriechische Tragödie von Georg Chortatzes aus Kreta. Ein

theater- oder dramenkritische Kommentierung aus Anlaß einer Bühnenaufführung (im 20. Jh.)²⁰; nach Maßgabe der bisherigen Arbeiten beschränkt sich die Jagd auf die »Anleihen« vorwiegend auf die sprachliche und thematische Ebene und bezieht sich weniger auf die dramaturgische (Auftritts- und Abgangsformeln, dramatische Ökonomie, Handlungs- und Figurenführung, Dialog- und Monologformen usw.)²¹. Die Ergebnisse einer solchen Untersuchung werden insofern in manchem relativiert, als zur Konventionalität und Formelhaftigkeit der literarischen Sprachführung des 16., 17. und 18. Jh.s für Griechenland noch nicht ausreichende Studien vorliegen, die im Zweifelsfalle Klarheit darüber geben könnten, ob eine tatsächliche verbale Abhängigkeit vorliegt oder die Parallelität eine zufällige ist im Sinne eines »koinos topos«, einer stehenden Ausdrucksform, der keine Beweiskraft zugesprochen werden kann²². Im Sinne eines Überblicks, der auf Strukturkonstanz und Strukturbrüche in der Rezeptionsgeschichte abzielt, wird die Diskussion der Detailbelege und ihrer Problematik ausgespart und bleibt anderen Untersuchungen vorbehalten.

Die großen Leitlinien der Rezeptionsvorgänge der kretischen Literatur in der neugriechischen Literaturproduktion sind im wesentlichen durch die Rezeptionsgeschichte des Versromans »Erotokritos« vorgezeichnet und die Rezeption der kretischen Dramatik entwickelt sich in ihrem Schatten: gegen Ende des 18. Jh.s mit dem Vorherrschen der altgriechischen Form- und Sprachideale in der griechischen Aufklärung²³ nimmt die Bedeutung der dialekt-

Beitrag zur Geschichte der Neugriechischen und Italiänischen Litteratur», *Abhandlungen der phil.-hist. Klasse der Königl. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften* 5/7 (Leipzig 1870) S. 549–635 zu nennen, die an den Anfang der wissenschaftlichen Rezeption der Kretischen Dramatik zu stellen ist. Es folgt die Ausgabe von vier Theaterstücken aus dem Codex Nanius der Marzianischen Bibliothek durch Konst. Sathas, *Κρητικόν θέατρον ή συλλογή ανεκδότων και αγνώστων δραματιών*. Venezia 1879 und die Ausgabe des Manuskripts L (Athen) der »Erophile« durch E. Legrand, *Bibliothèque grecque vulgaire*, vol. 2, Paris 1881, S. 335–399 (im Band 1 der gleichen Reihe, Paris 1880, S. 226–268, ist die Marzianische Handschrift des »Opfers Abrahams« veröffentlicht worden).

- 20 Die Bühnenrezeption dieser Dramen setzt mit der Laienaufführung der »Θυσία του Αβραάμ« (»Opfer Abrahams«) 1855 auf Zante durch Tavoularis ein, wird bewußter 1930 durch Fotos Politis' Inszenierung des gleichen Stückes in der Schauspielschule *Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου* in Athen fortgesetzt, das er auch 1933 am Nationaltheater zur Aufführung bringt, gefolgt von der »Erophile« auf der »Volksbühne« von Karolos Koun, 1950 eine Studentenaufführung in Thessaloniki mit Linos Politis (1955 im Theater Mousouri mit Irene Papa in der Hauptrolle), 1961 am Nationaltheater von Alexis Solomos. 1962 folgt der »König Rodolinos« (A. Solomos) und der »Fortounatos« (Sp. A. Evangelatos). In den 70er und 80er Jahren sind die Aufführungen dieses Repertoires etwas häufiger. Vgl. auch A. Vasiliou, »Η αναβίωση του κρητοεπτανησιακού θεάτρου στο Μεσοπόλεμο«, im Festschriftband für Sp. A. Evangelatos *Δάφνη*, Athen 2002, S. 275–288.
- 21 Vgl. dazu die Untersuchungen von W. Puchner, »Prinzipien der Personenführung im griechischen Drama von 1590 bis 1750«, *Anzeiger der phil. – hist. Klasse der Österr. Akademie der Wissenschaften* 119 (1981) S. 107–128; ders., »Lauschszenen und simultane Bühnenpräsenz im Kretischen Theater«, *Zeitschrift für Balkanologie* 19/1 (1983) S. 66–87; ders., »Monolog und Dialog in der mittelgriechischen Dramatik. Quantitative Untersuchungen zur klassizistischen Dramaturgie«, *ibid.* 22/2 (1986) S. 196–221.
- 22 Vgl. auch D. Philippides, »Ο δεκαεπτασύλλαβος στην Κρητική Αναγέννηση: τα έργα της ακμής (1570–1669)«, *Mantoforos* 32 (Amsterdam 1990) S. 53–67.
- 23 W. Puchner, »Hof-, Schul- und Nationaltheater der griechischen Aufklärung im Europäischen Südosten«.

talen kretischen Literatur der Blütezeit rasch ab (Adamantios Korais und Andreas Kalvos entmystifizieren die bisherige Wertschätzung der »Erotokritos«)²⁴, während sich die phanariotischen Literaturkreise bemüht fühlen, den barocken Versroman in Reinsprache umzusetzen (»Neos Erotokritos«, Wien 1818)²⁵. Die Rezeption, auch in der Volkskultur, wird jedoch ungebrochen in der heptanesischen Romantik fortgeführt²⁶. Erst die Generation von 1880 mit ihrer Hinwendung zur Volkskultur und der Durchsetzung der Volkssprache (Demotike) als Literatursprache, »entdeckt« aufs neue die sprachlichen Qualitäten der kretischen Dialektliteratur. Sprachwissenschaftler, Philologen, Literaten und Kulturhistoriker nehmen sich dieser Produkte als literarischem Erbe an, das nun eine neue Renaissance erfährt und auch auf dem Theater gespielt wird. Dieser Rezeptionsprozeß weicht wesentlich von dem der vergleichbaren kroatischen Renaissance- und Barockliteratur ab, weil die Sprachdifferenzen zwischen dem dalmatinischen Küstenstreifen und Binnenkroatien sich nie zur Diglossie ausweiteten und die romantische Hinwendung zu Volkslied und Mittelalter von keinem klassizistisch-archäologischen Vorbild, wie dies in Griechenland die Reinsprache und der Antikekult mit sich brachten, der Rezeption der heimischen Renaissance- und Barockliteratur entgegengewirkt hat²⁷.

In der Typologie möglicher Verbalabhängigkeiten ist das wörtliche Zitat seltener anzutreffen als z. B. im Heldenlied²⁸; diese Stellen sind kurz und können auch die Placierung eines einzigen Wortes im Vers betreffen. Meist geht es um eine Kombination von wort- und sinnmäßigen Anklängen, die mehr oder weniger deutlich auf das Vorbild hinweisen. In der methodischen Ausdifferenzierung dieser Möglichkeiten liegen noch große Forschungsdefizite vor. Im allgemeinen kann man zwei unterschiedliche Typologien festhalten, die auch historisch und kulturell verschiedenen Bereichen angehören: 1) die assoziative Erinnerung und Reproduktion von Vorbildstellen im Falle der Parallelität von Sinnkontexten, Handlungssituationen, ähnlichen Wortformeln usw., wobei der Dichter seine Lektüererinnerungen aus

Maske und Kothurn 21 (1975) S. 235–262. Zum Begriff vgl. vor allem K. Th. Dimaras, *Ελληνικός Διαφωτισμός*, Athen 1983 (3. Aufl.).

24 Korais bezeichnet die kretischen Literaturprodukte als »εξαμβλώματα της ταλαιπώρου Ελλάδος« (*Αλληλογραφία*, Bd. 2, Athen 1966, S. 234), Kalvos kritisiert das »μονότονον των κρητικών επών« (*Ωδαι*, ed. F. M. Pontani, 1970, S. 173).

25 D. Fotinopoulos, *Νέος Ερωτόκριτος*, Wien 1818.

26 Zur Rezeptionsgeschichte des »Erotokritos« vgl. St. Alexiou, *Βισσέντζος Κορνάρου, Ερωτόκριτος*. Kritische Ausgabe, Athen 1980, S. p¹–p¹.

27 Dazu N. Batušić, *Povijest hrvatskoga kazališta*, Zagreb 1978. Zur griechischen Diglossie vgl. Joh. Niehoff-Panagiotidis, *Koine und Diglossie*, Frankfurt/M. etc. 1994 (Mediterranean Language and Culture, Monograph Series 10), zur griechischen Sprachentwicklung in Übersicht G. Hering, »Die Auseinandersetzungen über die griechische Schriftsprache. Sprachen und Nationen im Balkanraum«, in: Chr. Hannick (ed.), *Die historischen Bedingungen der Entstehung der heutigen Nationalsprachen*, Köln/Wien 1987, S. 125–174 (und im Sammelband *Nostos. Gesammelte Schriften zur südosteuropäischen Geschichte*, Frankfurt/M. etc. 1995, S. 189–264).

28 Vgl. die Untersuchungen von I. K. Prombonas, *Ακριτικά*, Bd. 1, Athen 1985 und G. I. Thanopoulos, *Το τραγούδι του Αρμούρη*, Athen 1990.

dem Unterbewußtsein abruf und in einer mehr oder weniger schöpferischen Weise neubildet, und 2) der bewußte Gebrauch von Wortpassagen und Textstellen, wobei der Dichter den Vorbildtext zur Hand hat und an jenen Stellen ändert, wo ihm dies aus künstlerischen, inhaltmäßigen und anderen Gründen nötig erscheint²⁹. Zwischen diesen Möglichkeiten scheint es auch Zwischenformen zu geben, die allerdings noch wenig untersucht sind. Eine weitere Differenzierungsmöglichkeit ergibt sich aus dem Intensitätsgrad von Oralität oder Schriftlichkeit des Kulturfeldes, in dem die konkrete »Beeinflussung« vor sich geht³⁰. Von besonderem Interesse ist in dieser Hinsicht die Rezeptionsgeschichte jener Werke, die nur in Handschriften vorgelegen haben.

Das Dramenwerk mit der intensivsten Rezeptionsgeschichte ist zweifellos die Tragödie »Erophile« (um 1600) von Georgios Chortatsis³¹ (Druck Venedig 1637 von Matthaios Kigalas, und in oft nachgedruckter Ausgabe Venedig 1676 von Ambrosios Gradenigos), die ähnlich wie die »Celestine« für die spanische Dramatik so etwas wie eine anfängliche Mutter-Figur der neugriechischen Dramatik darstellt³²; Chortatsis galt als einer der berühmtesten Dichter des 17. Jh.s³³, und der Theatererfolg dieser Tragödie ist mehrfach durch direkte Quellen belegt³⁴. Die venezianischen Volksbuchdrucke des Stückes reichen noch bis in das 19. Jh.³⁵, während sich die dramatische und poetische Vorbildwirkung bis um 1800 erstreckt und nur im heptanesischen Volkstheater noch bis ins 20. Jh. nachzuweisen ist³⁶. Durch die intensive Rezeption des Stückes in der griechischen Volkskultur (Lied, Volksschauspiel) fungiert es in der Tradition auch als eines der wenigen Bindeglieder zwischen Hoch- und

29 In der griechischen Dramatik ist diese Form der Intertextualität erst in der zweiten Hälfte des 17. Jh.s nachzuweisen.

30 Zu verschiedenen Fallbeispielen vgl. W. Puchner, »Romanische Renaissance- und Barockmotive in schriftlicher und mündlicher Überlieferung Südosteuropas. Volksbuch, Volksschauspiel, Volkslied und Märchen«, in: *Europäische Volksliteratur. Festschrift für Felix Karlinger*, Wien 1980 (Raabser Märchenreihe 4) S. 110–150 und ders., »Επιβιώματα της Κρητικής Αναγεννησιακής Λογοτεχνίας στο ελληνικό και βαλκανικό λαϊκό πολιτισμό. Παρατηρήσεις πάνω στην αλληλεξαρτία της προφορικής και της γραπτής παράδοσης«, in: *Η λαϊκή λογοτεχνία στη Νοτιοανατολική Ευρώπη (19^{ος} και αρχές 20^{ου} αι.)*. Συνάντηση εργασίας 21–22 Απριλίου 1988, Athen 1995 (Τετράδια εργασίας 15) S. 53–65.

31 Die neueste Ausgabe von St. Alexiou/M. Aposkiti, Athen 1988.

32 O. Omatos, »Erofilis, prima obra dramática del teatro neohelénico«, *Erytheia* 10 (1989) S. 113–131. Zur Rezeptionsgeschichte vgl. nun auch W. Puchner, »Απηχίσεις της 'Ερωφίλης' στη νεοελληνική λογοτεχνία«, in: *Κείμενα και αντικείμενα*, Athen 1997, S. 251–284.

33 Dies vermerkt Gradenigos im Vorwort der (zweiten) Ausgabe Venedig 1676: »in dieser Generation der führende der Dichter« (Alexiou/Aposkiti, *op. cit.*, S. 86 Ü. d. A.).

34 Dazu W. Puchner, »Tragedy«, in: D. Holton (ed.), *Literature and Society in Renaissance Crete*, Cambridge 1991, S. 129–158, bes. S. 144–148 (»Nachleben«).

35 1637 (Kigalas), Nachdruck 1648, 1676 (Gradenigos), 1682 (Nachdrucke), 1746, 1772, 1804, 1820 usw. (Alexiou/Aposkiti, *op. cit.*, S. 73).

36 Dazu W. Puchner, »Οι πρώτες νεοελληνικές τραγωδίες«, in: *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, Athen 1992, S. 45–143, bes. S. 110–119. Zum Einfluß der »Erophile« auf das heptanesische Volkstheater ders., »Kretische Renaissance- und Barockdramatik in Volksaufführungen auf den Sieben Inseln«, *Österr. Zeitschrift für Volkskunde* XXX/79 (1976) S. 232–242 und ders., *Λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια*, Athen 1989, S. 196–206.

Volksliteratur und stellt eines der seltenen Beispiele dar, daß ein sprachlich schwieriger Text der Hochliteratur in die mündliche Überlieferung eingeht³⁷. Eine Gesamtuntersuchung der Rezeption der »Erophile« müßte 1. die Urteile und Wertungen von Gelehrten, Literatoren, Philologen und Theaterleuten umfassen, aus der Zeit von Leon Allatios (Allacci)³⁸ bis heute, 2. die Einflußspuren der Tragödie in der neugriechischen Literatur vom »Erotokritos« bis zu Georgios Seferis und 3. die theatralischen Volksbearbeitungen und Balladenformen mit derselben Thematik (auch historisches Volkslied und Kleftenlied, Sprichwort, Ikonographie)³⁹. Das Ausmaß der kulturellen Einflußwirkung erreichte jedoch nie den Einflußradius des »Erotokritos«: kein phanariotischer Bearbeiter fühlte sich genötigt, die Tragödie von Chortatsis in die Reinsprache zu übertragen, die großen Dichter des 20. Jh.s zeigen sich wenig beeinflußt von der »Erophile«, sehr wohl aber vom Versroman des Vincenzo Cornaro⁴⁰.

Der Zenith der Rezeption fällt in die Phase nach 1600 bis um 1750; kaum ein Literaturwerk der Zeit trägt nicht in der einen oder anderen Form Spuren von Texterinnerungen an das Meisterwerk von Chortatsis. Zuerst der »Erotokritos« selbst⁴¹ und die Werke des »Kretischen Theaters«: »König Rodolinos« (um 1640, Druck Venedig 1647)⁴², die Komödie »Stathis«⁴³ (nach 1600) und die Komödie »Fortounatos« (1655)⁴⁴, die kretische Übersetzung des »Pastor Fido«⁴⁵, die anonyme historische Tragödie »Zenon«⁴⁶, einige Intermedien⁴⁷, die historische

37 Dazu W. Puchner, *Θεωρία του λαϊκού θεάτρου*, Athen 1985 (Laografia, Beiheft 9), S. 64 ff.

38 L. Allacci, *De Georgiis*, Paris 1651 (Bibliotheca graeca XII) S. 116.

39 Dies muß einer eigenen Monographie zur Rezeptionsgeschichte der »Erophile« vorbehalten bleiben.

40 Dazu vor allem die neuere Taschenbuchausgabe von St. Alexiou, *Βισσέντζος Κορνάρου. Ερωτόκριτος*, Athen 1988, S. λστ' - μβ'. Zur Problematik auch Alexiou/Aposkiti, *Erophile*, *op. cit.*, S. 76.

41 Trotz aller Kontroversen um die Datierung des Versromans (*terminus ante quem* 1613 oder *terminus post quem* 1626) und die Identifizierung des »Erophile«-Dichters ist die Vorgängigkeit der Tragödie nie bestritten worden. Zu den Detailübereinstimmungen, die wahrscheinlich noch vervielfacht werden können, vgl. E. Kriaras, *Μελετήματα περί τας πηγάς του Ερωτοκρίτου*, Athen 1940, S. 15 ff., Alexiou/Aposkiti, *op. cit.*, S. 74, K. Pidonia, »Παρατηρήσεις σε κρητικά και άλλα κείμενα«, *Κρητικά Χρονικά* 24 (1972) S. 278-293.

42 St. Alexiou/M. Aposkiti, *Ροδολίνος, τραγωδία Ιωάννη Ανδρέα Τρωίλου (17^{ου} αιώνα)*, Athen 1987, S. 26 ff. Zur Parallelität der Expositionsführung, dramaturgischen Techniken usw. Puchner, *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο. op. cit., pass.*

43 L. Martini, *Στάθης. Κρητική κωμωδία*, Thessaloniki 1976, S. 37 ff.

44 A. Vincent, *Μάρκου Αντωνίου Φόσκολου. Φορτουνάτος*, Heraklion 1980, S. μγ' ff.

45 V. Pecoraro, *Studi di letteratura cretese*, Palermo 1986 (Quaderni dell'Istituto di Filologia Greca dell'Università di Palermo, 15), S. 101 ff. Ausgabe des Textes durch P. Joannou, *Ο Πιστικός Βοσκός. Der treue Schäfer. Der Pastor Fido des G. B. Guarini von einem Anonymus im 17. Jahrhundert in kretische Mundart übersetzt*, Berlin 1962 (Berliner Byzantinistische Arbeiten, 27).

46 F. Bouboulidis, »Το πρότυπον του 'Ζήνωνος'«, *Κρητικά Χρονικά* 9 (1955) S. 66. Dazu jetzt St. Alexiou/M. Aposkiti, *Ζήνων. Κρητοεπτανησιακή τραγωδία (17^{ου} αιώνα)*, Athen 1991, S. 66 ff.

47 M. I. Manousakas, »Ανέκδοτα Ιντερμέδια του Κρητικού θεάτρου«, *Κρητικά Χρονικά* 1 (1947) S. 525-580; ders., »Τα τρία τελευταία ανέκδοτα ιντερμέδια του 'Κρητικού Θεάτρου'«, *Πεπραγμένα του ΣΤ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Bd. 2, Chania 1991, S. 317-342.

Verserzählung »Der Kretische Krieg« von Tzane Bounialis⁴⁸; dann die heptanesische Dramaturgie und Literatur: das Legendenstück »Eugena« von Teodoro Montselese (1646)⁴⁹, der Prolog »Zum Lobe der Insel Kefalonia« (um 1650)⁵⁰, »Iphigenia« und »Thyest« von Petros Katsaitis (1720/21)⁵¹, die »Komödie der Pseudoärzte« (1745) von Savogias Rousmelis⁵², die Gedichtsammlung »Ανθη Ευλαβείας«⁵³, die Verserzählung »Geschichte des Athesthis« (1729, Druck Venedig 1749)⁵⁴ sowie in parodistischer Form in der Komödie »Chasis« (1795) von Demetrios Gouzelis⁵⁵, die im Volkstheater der »Homilien« noch bis ins 20. Jh. weiterwirkt⁵⁶.

Aus dem Bereich der religiösen Dramatik des Ägäisraums zur Zeit der Gegenreformation ist die Tragödie der Makkabäerkinder und Eleazar von Michael Vestarchis (vor 1662) zu nennen⁵⁷, das Drama über den Blindgeborenen von Gabriel Prosopsas⁵⁸, der chiotische »David«⁵⁹ und die »Tragödie des Hl. Demetrios« (Naxos 1723)⁶⁰. Nachklänge sind auch in dem erbaulichen Werk »Über den Zorn« von Stanislaus Velastis (1747) zu finden⁶¹ sowie im »Weiberspiegel« von Kaisarios Dapontes (1766)⁶².

In der griechischen Volkskultur lassen sich zwei Stränge des »Erophile«-Stoffes feststellen: ein kretischer und ein westgriechischer⁶³. Die Volksschauspielfassungen von Epirus

48 St. Alexiou/M. Aposkiti, *Μαρίνον Τζάνε Μπουνιαλή του Ρεθιμναίου, Ο Κρητικός Πόλεμος (1645–1669)*, Athen 1995, S. 98.

49 Die Beweisstellen sind von unterschiedlicher Güte. Nachgewiesen ist allerdings der Einfluß der »Panoria« (I. Karagianni, »Παρατηρήσεις στην 'Ευγένια', *Ελληνικά* 23, 1970, S. 346–352). Zu allgemeinen Ähnlichkeiten: Teodoro Montselese, *Ευγένια*, a cura di Mario Vitti, Napoli 1965, S. 12.

50 Allgemeine Entsprechungen zum Prolog der »Erophile«, vgl. Sp. A. Evangelatos, *Ιστορία του θεάτρου εν Κεφαλληνία 1600–1900*, Diss. Athen 1970, S. 31 ff.

51 E. Kriaras, *Κατσαίτης, Ιφίγένεια – Θυσία – Κλαθμός Πελοποννήσου*, Athen 1950, S. 301–304 und W. Puchner, »Ο Πέτρος Κατσαίτης και το Κρητικό θέατρο« in: *Μελέτηματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο, op. cit.*, bes. S. 272–280.

52 Bei der Entsprechung, die die Editorin anführt (G. Protopapa-Bouboulidou, *Σαβήριας Ρούσμελης*, Athen 1971, S. 30) geht es um einen konventionellen Ausdruck; doch gibt es Entsprechungen bei den Auftritts- und Abgangsformeln und den dramaturgischen Techniken (Puchner, *Μελέτηματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο, op. cit.*, S. 65 ff. und 109 ff.).

53 Vgl. A. Karathanasis, *Ανθη Ευλαβείας*, Athen 1978, S. μθ' und 35 f.

54 A. Politis, *Νέα ιστορία Αθέσθη Κυθηρίου*, Athen 1983, Vers. 917–918 (Alexiou/Aposkiti, *Erophile, op. cit.*, S. 75). Die Abhängigkeiten sind jedoch in Wirklichkeit weiterreichend.

55 Vgl. Puchner, »Tragedy«, *op. cit.* Neue kritische Edition von Z. Synodinos, Athen 1997.

56 Puchner, *Λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια, op. cit.*, S. 184 ff.

57 M. I. Manousakas/W. Puchner (eds.), *Ανέκδοτα στιχουργήματα του θρησκευτικού θεάτρου του 17' αιώνα, έργα των ορθόδοξων Χίων κληρικών Μιχ. Βεσάρχη, Γρηγ. Κονταράτου, Γαβρ. Προσσιά*, Athen 2000, S. 139 ff., 351 f.

58 *Ibid.*, S. 253 ff., 356 ff., 366 ff.

59 Die Abhängigkeiten sind nicht besonders überzeugend. Vgl. Th. I. Papadopoulos, *Αγνώστου Χίου Ποιητή, Λαβίδ*, Athen 1979, S. 53.

60 N. M. Panagiotakis/W. Puchner (eds.), *Η Τραγῆδία του Αγίου Δημητρίου*, Heraklion 1999, S. 42 f.

61 *Περί Θιμού Στίχοι*, Roma 1747. Dazu Puchner, »Απχρήσεις της 'Ερωφίλης«, *op. cit.*

62 *Καθρέπτης Γυναικῶν*, 2 Bde., Leipzig 1766. Vgl. W. Puchner, »Μεθοδολογικοί προβληματισμοί και ιστορικές πηγές για το ελληνικό θέατρο του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα«, in: *Δραματολογικές αναζητήσεις*, Athen 1995, S. 141–344, bes. S. 193 Anm. 140.

63 Dazu ausführlich W. Puchner, »Η 'Ερωφίλη' στη δημόδη παράδοση της Κρήτης«, in: *Ελληνική Θεατρολογία*,

bis in die südliche Peloponnes in einer Ausdehnung von 16 bis über 120 Versen dürften auf die »Homilien« des Karnevalstheaters der Jonischen Inseln zurückgehen⁶⁴, stützen sich auf handschriftliche Tradition und bringen z. T. äußerst rudimentäre Formen, die in den Zagoria-Dörfern bis hin zu einer Reritualisierung des Theaterstückes zu Brauchformen des Karnevals (mit der Tötung des Bräutigams durch den »Araber«) führen⁶⁵. Auf der Großinsel Kreta hat sich eine eigene Balladenform über den »Erophile«-Stoff herausgebildet, die auch ihren Namen trägt und die Thematik der Tragödie in Volksliedversen (mit dem Beibehalten einiger Versteile) reproduziert; bis heute sind zehn solche Texte veröffentlicht⁶⁶. Aber das Textmaterial der berühmten Tragödie von Chortatsis hat sich auch auf andere Volksliedformen (Klagelieder⁶⁷, historische Heldenlieder⁶⁸) sowie auf das Sprichwort⁶⁹ verstreut. Reisende des 17. Jh.s zeichnen im Ägäisraum Verse der »Erophile« auf, die als Disticha im *klidonas*-Orakelbrauch von den Mädchen gesungen werden⁷⁰; solche Zitat-Verse sind in die Liedsammlungen des 19. Jh.s eingegangen⁷¹. Andere Reisende wie Leake⁷², Bartholdy⁷³, Brandis⁷⁴ u.a.⁷⁵ kennen nicht nur die Tragödie, sondern geben auch ausführliche Inhaltsangaben und detaillierte Urteile nach der Lektüre des Textes ab⁷⁶, zu einer Zeit, wo in Griechenland selbst das Stück von den Literaten kaum gelesen und vorwiegend negativ

Athen 1988, S. 127–190, bes. S. 130 und 182 ff. (Bibliographie) sowie Aik. Polymerou-Kamilaki, *Θεατρολογικά μελετήματα για το λαϊκό θέατρο. Από το κρητικό θέατρο στα δρώμενα της νεοελληνικής αποκριάς*, Athen 1998.

64 Dazu Puchner, *Θεωρία του λαϊκού θεάτρου*, *op. cit.*, S. 53 ff., 72 ff.

65 Puchner, *op. cit.*, S. 66 ff. (mit den Quellen).

66 P. Vlastos, »Αποσπάσματα εκ της Ερωφίλης του Χορτάτζη«, *Κρητικός Λαός* 1 (1909) S. 70 ff.; E. Doulgerakis, »Ανέκδοτοι δημοτικά παραλλαγὰ της 'Ερωφίλης' και της 'Βοσκοπούλας'«, *Κρητικά Χρονικά* 10 (1956) S. 241–272; G. A. Megas, »Παραλλαγή της λαϊκής διασκευής της Ερωφίλης«, *Εις μνήμην Κ. Αμάντου*. Athen 1960, S. 370–374; Th. Detorakis, *Ανέκδοτα δημοτικά τραγούδια της Κρήτης*. Heraklion 1976, S. 100–103; ders., »Δημιώδεις κρητικές παραλλαγές της Ερωφίλης«, *Κρητικά Χρονικά* 26 (1986) S. 262–278.

67 E. Melaina, *Κρητική μέλισσα*. Athen 1873, S. 27 f. (auch Puchner, *Ελληνική Θεατρολογία*, *op. cit.*, S. 161).

68 Z. B. das Lied von Glymidis Alis (1821) (Puchner, *op. cit.*, S. 162). Textmaterial der »Erophile« auch in den *mantinades*-Zweizeilern (vgl. Alexiou/Aposkiti, *Erophile*, *op. cit.*, S. 78 f. und Puchner, *op. cit.*, S. 162).

69 Z. B. T. M. Zevgolis, *Λαογραφικά Σύμμικτα*. Bd. 3, Athen 1956, Nr. 648 und 649 (4. Akt V. 647–648). Die Anfangsverse des Charos-Prologs finden sich auch auf einer Ikone des 17. Jh.s aus Naxos, wo der Totengott eine Papyrusrolle mit dem Anfangstext der »Erophile« in der Hand hält (G. S. Mastoropoulos, »Μια ναξιακή εικόνα του ΙΖ' αι. με επιδόρσεις από την κρητική ποίηση«, *Επιτηρίς Εταιρείας Κυκλαδικών Μελετών* 11, 1979–81, S. 507 ff.).

70 P. A. de Guys, *Voyage littéraire de la Grèce, ou lettres sur les Grecs, anciens et modernes, avec une parallèle de leurs mœurs*, Paris 1783 (3. Aufl.), Bd. 1, S. 220 ff.

71 C. Fauriel, *Chants populaires de la Grèce moderne*, Paris 1824, Bd. 2, S. 274; A. Passow, *Τραγούδια ρωμαϊκά. Populæria carmina Graeciae recentioris*, Lipsiae 1860, S. 570 Nr. 910.

72 M. Leake, *Researches in Greece*, London 1814, S. 117–122.

73 J. L. S. Bartholdy, *Ταξιδιωτικές εντοπίσεις από την Ελλάδα 1803–1806*, Athen 1993, S. 203–207 (die französische Fassung Paris 1807).

74 Chr. Aug. Brandis, *Mitteilungen über Griechenland*, Leipzig 1853, Bd. 3, S. 84 Anm.

75 Gezielte Nachforschungen könnten hier sicherlich noch mehr Material zu Tage fördern.

76 Bartholdy z. B. hat einen Wiederabdruck der Gradenigos-Ausgabe aus dem Jahr 1772 gelesen.

beurteilt wurde⁷⁷; positive Urteile finden sich noch am ehesten bei den frühen Vorkämpfern für die Volkssprache im Sprachenstreit, die die Tragödie als Textzeugnis der »natürlichen« Sprache schätzen⁷⁸. Dies gilt noch für den Anführer des Sprachkampfes nach 1880, Giannis Psycharis⁷⁹; doch zu diesem Zeitpunkt ist mit der Ausgabe von vier kretischen Dramen des 17. Jh.s durch Konstantinos Sathas (1879) bereits ein neues Rezeptionsinteresse gegeben⁸⁰. Diese Ausgabe liest auch Kostis Palamas, der im Prolog der »Trisevgeni« (1903) die kulturhistorisch richtige Zuordnung vornimmt und Chortatzis als Vater der neugriechischen Dramaturgie bezeichnet⁸¹, in seinen Gedichten die Erophile (zusammen mit der Aretousa aus dem »Erotokritos«) als mütterlichen Archetyp der neugriechischen Literatur hinstellt⁸². Außerdem lassen sich konkrete Spuren der Lektüre in seinem Dichtungswerk nachweisen⁸³, wie vor ihm bei Dionysios Solomos⁸⁴, zu gleicher Zeit im Dramenwerk von Gregorios Xenopoulos⁸⁵ und nach ihm bei Georgios Seferis⁸⁶. Doch sind diese Einflüsse eher begrenzt, verglichen mit denen des »Erotokritos«⁸⁷.

77 D. Vernardakis z. B. verliert in seinem berühmten Vorwort zur »Maria Doxapatri« (München 1858) kein Wort über die kretische Tragödie, obwohl sein Thema »Über das griechische Nationaldrama« lautete (S. λϵ').

78 So bei Psalidas in einem Brief aus Ioannina an Neophytos Doukas in Wien (5. 10. 1815) (vgl. E. I. Moschonas, *Βηλαράς, Ψαλίδας, Χριστόπουλος κ. ἄ. Η δῆμοτικιστικὴ ἀντίθεση στὴν Κοραϊκὴ «Μίση Ὀδο»*. Athen 1981, S. 96 ff., auch S. 103) oder bei Vilaras (*Ἄπαντα Ἰωάννου Βηλαρά*. Athen [1935], S. 290–311).

79 Er erwähnt die »Erophile« in seinem manifestartigen Prolog »Για τὸ Ρωμαϊκὸ θέατρο« (Athen 1901). Vgl. W. Puchner, »Ὁ πρόλογος ΓΙΑ τὸ Ρωμαϊκὸ Θέατρο (1900) τοῦ Ψυχάρη. Ἐνα ἰδιότυπο μανιφέστο τοῦ 'Θεάτρου τῶν ἰδεῶν'«, in: *Φιλολογικὰ καὶ θεατρολογικὰ ἀνάλεκτα*, Athen 1995, S. 15–76. Ausführlich und für seine Zeit pionierhaft hat sich Psycharis mit der »Θυσία τοῦ Ἀβραάμ« auseinandergesetzt: J. Psichari, »Un mystère cretois de XVIe siècle«, »Revue de Paris« (15. 4. 1903) S. 850–864 und in *Quelques travaux de linguistique, de philologie et de littérature neohelléniques*, vol. 1, Paris 1930, S. 612–627.

80 K. Sathas, *Κρητικὸν Θέατρον, ἢ συλλογὴ ἀνεκδότων καὶ ἀγνώστων δραμάτων*, Venezia 1879 (S. 1–102 »Zenon«, S. 103–176 »Stathis«, S. 177–282 »Gyparis« [= »Panoria«], S. 283–467 »Erophile«). Zur Reaktion auf die Ausgabe E. Teza, *L'Ateneo Veneto* serie VIII, Bd. 1 (1884) S. 589–593 und dies., »Dalla Erofile di G. Chortatzis, saggi di vecchie e nuove edizioni« *Rendiconti della R. Accademie dei Lincei, classe di scienze morali, storiche e filologiche*, Serie quinta, Bd. 4 (1895) S. 561–571.

81 *Ἄπαντα*, Bd. 4, S. 187, in der Neuausgabe von W. Puchner, *Κωστή Παλαμά. Τρισεύγηνη*. Athen 1995, S. 165 (und in der Einführung S. 53 ff.).

82 Dazu ausführlich W. Puchner, *Ὁ Παλαμάς καὶ τὸ θέατρο*. Athen 1995, S. 399 ff.

83 Im Gedicht 33 der »Εκατὸ φωνέες« (1902) (*Ἄπαντα* Bd. 3, S. 154; vgl. auch Indexband 17, Athen 1984, S. 469 f.). Vgl. auch A. Sachinis, »Μερικὲς νεοελληνικὲς πηγὲς τῆς 'Στροφῆς' τοῦ Σεφέρη«, in: *Προσεγγίσεις Δοκίμια κριτικῆς*, Athen 1989, S. 293–304, bes. S. 296.

84 E. K. Hatzigiakoumis, *Νεοελληνικὰ πηγὰ τοῦ Σολομοῦ*. Diss. Athen 1968, S. 108 ff.

85 Konkret im Drama »Stella Violanti«, vgl. M. Aroskiti, »Ἀπηχίσεις τῆς *Ερωφίλης* καὶ τοῦ *Ερωτόκριτου* στὴ *Στέλλα Βιολάντη* τοῦ Γ. Ξενοπούλου«, *Πεπραγμένα τοῦ Η' Διεθνoῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου*, Bd. III/1, Ηερακλίον 2000, S. 33–41.

86 Im 5. Gedicht der »Κεῖρε«, »Στροφή« (verfaßt 1929) und im ersten Gedicht der zweiten Einheit («Ἐπὶ σπηνῆς») der »Drei geheimen Gedichte« (»Τρία κρυφὰ ποιήματα« 1966). Vgl. die Kommentare in der Ausgabe von G. Savvidis: G. Seferis, *Ποιήματα*, 8. Aufl., Athen 1972, S. 312 und 347.

87 Daran dürfte sich auch nach der Auffindung einzelner Detailnachweise in Zukunft nicht viel ändern. Zu den Gründen vgl. oben.

Im Vergleich mit der »Erophile« hat die Tragödie »König Rodolinos« von Ioannis Andreas Troilos (Druck Venedig 1647) beschränkten Einfluß. In zeitgenössischen Quellen noch erwähnt⁸⁸ – auch in einer Buchbestellung von 1680 aus Ioannina an das Verlagshaus Glykys in Venedig⁸⁹ – kommt es zu keiner Neuauflage. Sie ist im 19. Jh. noch bekannt⁹⁰, existiert heute aber nur in einem einzigen Exemplar⁹¹. Nachklänge von gewissen Textpassagen finden sich in der Komödie »Fortounatos« (1655)⁹², die Verse der Dedikation werden in der Widmung des »Kretischen Krieges« von Tzane Bounialis nachgeahmt⁹³ sowie fast wortwörtlich im Drama über den Blindgeborenen von Gabriel Prosopsas⁹⁴; ein gewisser Einfluß wurde auch für das Erbauungsbuch »Βιβλίον ωραιότατον« festgestellt⁹⁵, während sich gegen Ende des 17. Jh.s die Rezeptionsspuren des Werkes verlieren⁹⁶.

Der bloß handschriftlich erhaltene »Zenon« (erste Ausgabe von Sathas 1878)⁹⁷ scheint keine greifbaren Spuren in der Literatur seiner Zeit hinterlassen zu haben⁹⁸. Eventuelle Textentsprechungen zum Fragment der verlorenen Komödie »Fiorentinos und Dolcetta« dürften zufällig sein⁹⁹; dasselbe gilt auch für die »Iphigenia« von Petros Katsaitis (1720); auch die Entsprechungen, die Thomas Papadopoulos für den chiotischen »David« reklamiert, betreffen bloß den allgemeinen Inhalt¹⁰⁰.

88 L. Allacci, *Poeti antichi raccolti da codici mss. della biblioteca Vaticana e Barberina*, Napoli 1661, Bd. 1, S. 30.

89 N. M. Panagiotakis, »Ιωσήφ Βάρτσελης, ανύπαρκτος Ζακυνθινός στιχουργός του 17^{ου} αιώνα«, in: *Ο ποιητής του »Ερωτοκρίτου« και άλλα βενετοκρατικά μελετήματα*, Heraklion 1989, S. 341 ff., bes. S. 351; G. Veloudis, *Das griechische Druck- und Verlagshaus »Glikis« in Venedig (1670–1854)*, Wiesbaden 1974, S. 137; L. Vranoussis, *L'hellenisme postbyzantin et l'Europe. Manuscrits, livres, imprimeries*, Athènes 1981, S. 38. Die Bestellung umfaßte unter anderem 20 Stück der »Erophile«, 20 des »Pastor fido« in der Übersetzung von Soummakis (1657) und 10 Stück »Rodolinos«.

90 Brandis, *op. cit.*, erwähnt, daß das Stück, das er in seiner Bibliothek habe, der »Erophile« gleiche.

91 Zur Auffindungsgeschichte ausführlich die Einleitung von M. I. Manousakas in *Ιωάννου Ανδρέα Τρωίλου, Βασιλεύς ο Ροδολίνος, τραγωδία*, Venezia 1647, photomechanischer Nachdruck der Gennadios-Bibliothek 1976 mit einem Vorwort von Francis R. Walton. Die erste ausführliche Beschreibung von C. G. Lowe, »The Rhodolinos of Joannes Andreas Troilos«, *Εις μνήμην Σπ. Λάμπρου*, Athen 1935, S. 190–198. Heute wird die Ausgabe von St. Alexiou/M. Aposkiti, Athen 1987 verwendet.

92 Vincent, *op. cit.*, S. 138.

93 M. I. Manousakas, »Απηχίσεις του Ροδολίνου του Ιω. Ανδρέα Τρωίλου στον Κρητικό Πόλεμο του Τζάνε Μπουσιαλή«, in: *Αντίφωνον. Αφιέρωμα στον καθηγητή Ν. Β. Δρανδάκη*, Thessaloniki 1994, S. 313 ff.

94 Manousakas/Puchner, *op. cit.*, S. 355 ff.

95 E. Kakoulidi, »Το »βιβλίον ωραιότατον« και ο συγγραφέας του«, *Ο Ερανιστής* 1964, S. 26–29, bes. S. 29.

96 Das Werk und sein Autor wird noch in einem allegorischen Streitgedicht zwischen den kretischen Städten Candia (Heraklion) und Rethymno darüber, welche die berühmtesten Söhne hervorgebracht habe, im »Kretischen Krieg« von Tz. Bounialis erwähnt (Ausgabe Xirouchakis, Triest 1908, S. 588, Vers 13–14).

97 Im *Κρητικόν Θέατρον*, *op. cit.*, aber auch als Separatdruck Venedig 1878.

98 Das vermerken auch die neuen Herausgeber St. Alexiou und M. Aposkiti, *op. cit.*, S. 100.

99 Vgl. Puchner, *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, *op. cit.*, S. 275. Zur Textausgabe M. I. Manousakas/W. Puchner, *Die vergessene Braut. Bruchstücke einer unbekannteren kretischen Komödie des 17. Jahrhunderts in den griechischen Märchenvarianten vom Typ AaTh 313c*. Wien 1984 (Sitzungsberichte der phil.-hist. Klasse der Österr. Akademie der Wissenschaften, Bd. 436) S. 203–209.

100 Papadopoulos, *op. cit.*, S. 188 Vers 486 f.

Weithin beachtet war jedoch das Schäferspiel »Panoria« von Georgios Chortatsis¹⁰¹, das heute in drei handschriftlichen Fassungen überliefert ist¹⁰². Die italienische Mode der Bukolik fand in der kretischen Literatur nachhaltigen Widerhall, wie auch das weithin verbreitete Schäfergedicht »Βοσκοπούλα« (um 1600, Druck 1627) beweist¹⁰³. Spuren der »Panoria« finden sich in der »Erophile«¹⁰⁴ sowie in den Komödien »Stathis«¹⁰⁵ und »Fortounatos«¹⁰⁶. Die Rezeptionsspuren erstrecken sich jedoch auf den gesamten Inselraum, sowohl im Jonischen Meer wie in der Ägäis: in der »Eugena« (1646) von Teodoro Montselese aus Zante ist eine ganze Passage übernommen¹⁰⁷, im Fragment eines Schäferdramas »Kallimachos und Rodamnia« aus Paros gegen Ende des 17. Jh.s ist ein Vers wortwörtlich nachgestaltet, und der erhaltene Prolog weist viele Ähnlichkeiten mit dem Prolog der »Panoria« auf¹⁰⁸; noch ins 18. Jh. reichen die Rezeptionsspuren der feinen Ironie von Chortatsis, mit der er die modischen Schäferkonventionen angesichts der realen Wirklichkeit der kretischen Viehzüchter behandelt¹⁰⁹, im »Thyest« von Petros Katsaitis (1721)¹¹⁰, in der »Komödie der Pseudoärzte« (1745) von Savogias Rousmelis¹¹¹, ja noch im schon aufklärerisch-moralischen »Intermedium der Frau Lia« (1786)¹¹². Möglicherweise war eine Handschrift auch im Jesuitenkolleg in Naxos 1723 vorhanden, als die komischen Intermedien (»Diloudia«) für die Tragödie um

101 Letzte Ausgabe von E. Kriaras, *Γεωργίου Χορτάτη, Πανώρια*, Thessaloniki 1975.

102 Die entscheidende dritte Handschrift (Dapergola) wurde erst um 1960 in der Nähe von Athen aufgefunden. Vgl. B. Oikonomou, »Άγνωστο χειρόγραφο του Γούπαρη«, *Επιθεώρηση Τέχνης* 17 (1963) S. 516–528 und E. Kriaras, »Der Beitrag einer neuen Handschrift zur endgültigeren Wiederherstellung des Gyparistextes von G. Chortatsis«, *Zeitschrift für Balkanologie* 2 (1964) S. 88–112.

103 Dazu St. Alexiou, *Η Βοσκοπούλα*, Heraklion 1963, S. v' ff.

104 Die »Panoria« dürfte vor der »Erophile« zu datieren sein, wie die Widmung an Markantonios Viaros in der Dapergola-Handschrift nahelegt. Dazu M. I. Manousakas, »Ο Μαρκαντώνιος Βιάρος (1542 – μετά το 1604) και ο χρόνος συγγραφής των δραμάτων του Γεωργίου Χορτάτη«, *Κρητικά Χρονικά* 7 (1964) S. 263–282. Dazu jetzt auch St. E. Kaklamanis, »Η χρονολόγηση της Πανώριας και της Ερωφίλης«, in: *Έρευνες για το πρόσωπο και την εποχή του Γεωργίου Χορτάτη*, Heraklion 1993, S. 51 ff.

105 Martini, *op. cit.*, S. 39 ff.

106 Dazu Vincent, *op. cit.*, S. με'.

107 Dazu Vitti, *op. cit.*, S. 105 und Karagianni, *op. cit.*

108 G. K. Mavromatis, »Ένα άγνωστο θεατρικό κείμενο του τέλους του 17^{ου} αιώνα από την Πάρο«, *Αριάδνη* 3 (Rethymo 1985) S. 179–190.

109 Dazu W. Puchner, »Η ειρωνεία στον Χορτάτη«, *Cretan Studies* 1 (Amsterdam 1988) S. 229–237 und im Band *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο, op. cit.*, S. 349–361.

110 Kriaras, *op. cit.*, S. 307.

111 Protopapa-Bouboulidou, *op. cit.*, S. 28 ff.

112 A. Markomichelaki, »Από την τυπολογία της κοινής γυναίκας στην ιταλική και την κρητική αναγεννησιακή κωμωδία έως το επτανησιακό θέατρο: το μοτίβο των 'μαθημάτων', in: *Κρήτη και Ευρώπη: Συγκρίσεις, συγκλίσεις και αποκλίσεις στη λογοτεχνία. Πρακτικά Α' Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου, Βαρβάφοι, Δήμος »Νίκος Καζαντζάκης«, 30 Ιουνίου, 1 & 2 Ιουλίου 2000, Varvati 2001, S. 135–158.*

das Martyrium des Hl. Demetrios zur Aufführung kamen¹¹³. Die Tatsache, daß das Stück nur in handschriftlicher Fassung zirkulierte sowie daß die drei erhaltenen Handschriften aufgrund der detaillierten Analyse der Bühnenanweisungen nachweisbar aus dem heptanesischen Raum stammen und wahrscheinlich für Laienaufführungen gedacht waren¹¹⁴, läßt den Rezeptionsradius erstaunlich breit erscheinen und wirft ein bezeichnendes Licht auf die Rezeptionswege, die zu diesem Zeitpunkt keineswegs nur über den Druck verlaufen.

Zu ähnlichen Ergebnissen kommt auch eine Untersuchung der Einflußspuren des dritten Werkes von Georgios Chortatsis, der Komödie »Katzourbos«¹¹⁵, die sein erstes Werk gewesen sein dürfte (heute auch schon um 1580 datiert)¹¹⁶ und an den Anfang der kretischen Komödientradition zu stellen ist (in zeitgenössischen Werken erwähnt¹¹⁷, Spuren davon im »Stathis«¹¹⁸ und »Fortounatos«¹¹⁹); für eine breitere Bekanntheit zeugt die Tatsache von Textspuren im komischen Teil der »Iphigenia« von Katsaitis (1720)¹²⁰ sowie die Tatsache, daß neben anderen Textentsprechungen eine komische Szene in den Intermedien der »Tragödie des Hl. Demetrios« (1723) bewußt verwendet wurde¹²¹ (dieselbe Szene diente auch als Intermedium in einer »Panoria«-Handschrift)¹²². Damit steht außer Zweifel, daß im Jesuitenkolleg von Naxos 1723 eine Handschrift der Komödie vorhanden war; diese Tatsache weist darauf hin, daß das religiöse Schul- und Ordentheater der Gegenreformation ganz bewußt an die Tradition des Kretischen Theaters anknüpft.

Von »Stathis« finden sich Spuren nur im »Fortounatos« (1655)¹²³ und möglicherweise in der »Komödie der Pseudoärzte« (1745)¹²⁴, wo auch Entsprechungen zum »Fortounatos« nachzuweisen sind¹²⁵, der seinerseits Verse von Anthimos Diakrousis beeinflusst¹²⁶. Ob tatsächliche Versanklänge aus dem Fragment »Fiorentinos und Dolcetta« im »Zenon« und in

113 Dazu W. Puchner, »Η κληρονομιά του Κρητικού θεάτρου στη Νάξο (17^{ος}/πρώτο μισό του 18^{ου} αιώνα)«, in: *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, Athen 1995, S. 248–255.

114 Dazu ausführlich W. Puchner, »Zum Quellenwert der Bühnenanweisungen im neugriechischen Drama bis zur Aufklärung«, *Zeitschrift für Balkanologie* 26/2 (1990) S. 184–216 und im Band *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, *op. cit.*, S. 363–428, bes. S. 384–394.

115 Vgl. die kritische Ausgabe von L. Politis, *Γεωργίου Χορτάτση, Κατζούρμπος*, Heraklion 1964.

116 St. Kaklamanis, »Η χρονολόγηση του Κατσούρμπου«, in: *Έρευνες*, *op. cit.*, S. 19–45.

117 Zusammen mit der »Erophile« und der »Panoria« im »Kretischen Krieg«, vgl. oben.

118 Martini, *op. cit.*, S. 36 ff.

119 Vincent, *op. cit.*, S. ζβ'–ογ'.

120 Evangelatos, *Ιστορία*, *op. cit.*, S. 78.

121 Dazu ausführlich Puchner, »Η κληρονομιά«, *op. cit.*

122 In der Athener Handschrift (vgl. Politis, *op. cit.*, S. οδ' ff.).

123 Vincent, *op. cit.*, S. μβ' ff.

124 Protopapa-Bouboulidou, *op. cit.*, S. 29.

125 Auch hier geht es um konventionelle Grußformeln (*ibid.*, S. 29), die auch außerhalb des Theaters vorkommen (vgl. G. Spadaro, »Testi medievali greci in demotica tramandanti de codici napolitani«, *Ιταλοελληνικά* 1 (Napoli 1988) S. 47–74, bes. S. 58 ff.).

126 K. A. Pidonia, »Στίχοι του Φορτουνάτου γνωστοί στον Άνθιμο Διακρούση«, *Ελληνικά* 39 (1988) S. 168 ff.

der »Iphigenia« gegeben sind, ist nach dem gegenwärtigen Kenntnisstand schwer zu entscheiden¹²⁷.

Viel intensiver ist die Präsenz des Volksbuchdruckes »Das Opfer Abrahams« (entstanden um 1600 oder 1635¹²⁸, erster Druck gegen Ende des 17. Jh.s)¹²⁹, mit vielen Wiederauflagen im 18. und 19. Jh. und greifbaren Nachweisen in der mündlichen Tradition¹³⁰. Wie auch der »Erotokritos« wird das humanistische religiöse Drama mit der bewegenden Familiengeschichte rund um die Glaubensprobe noch im 20. Jh. auf der Großinsel auswendig rezitiert und gesungen¹³¹, auf den Jonischen Inseln in Form einer »Homilie« gespielt¹³². Textanklänge finden sich in den Volksbearbeitungen der »Erophile« aus Westgriechenland¹³³, aber auch in Klageliedern und improvisierten *mantinades*¹³⁴. In der Hochliteratur ist die Präsenz dieses populären Lesestoffes beschränkter: möglicherweise gibt es gewisse Nachklänge in der »Iphigenia« von Katsaitis¹³⁵ und im chiotischen »David«¹³⁶, mit Sicherheit bei Kaisarios Dapontes, im ersten Kapitel des »Weiberspiegels«¹³⁷. Doch gibt es auch andere Werke, die das gleiche Thema behandeln, mit dem kretischen dialogischen Gedicht¹³⁸ jedoch in keinem

127 Puchner, *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, *op. cit.*, S. 275.

128 Die letzte kritische Ausgabe war lange Zeit die von G. A. Megas, *Η Θυσία του Αβραάμ*. Athen 1954 (Gebrauchsausgabe von E. Tsantsanoglou, Athen 1975). Die neue kritische Ausgabe von Wim Bakker und Arnold van Gemert erschien bei der Creta University Press in Heraklion 1996. Die Datierungsdifferenz entsteht dadurch, daß die einzige Handschrift der Marzianischen Bibliothek in Venedig mit 1635 datiert ist; es gibt keinen Anhaltspunkt dafür, ob es sich um die Urschrift oder eine Abschrift handelt.

129 Die erste erhaltene Ausgabe datiert Venedig 1713, doch scheint es schon eine frühere gegeben zu haben (vgl. S. Salaville, »Deux Crétois établis à Venise au XVIIe siècle. Grégoire et Marc-Maxime Maras«, *Επιτηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών* 24, 1955, S. 351–364).

130 Zu den älteren Ausgaben vgl. die Spezialstudie von W. Bakker, »Οι παλιές εκδόσεις της 'Θυσίας του Αβραάμ'«, *Ο Ερασιστής* 15 (1979) S. 23–74.

131 Nachweise bei G. S. Amargianakis, »Η μουσική της Θυσίας του Αβραάμ«, *Αριάδνη* 5 (1989) S. 289–296.

132 Puchner, *Λαϊκό θέατρο*, *op. cit.*, S. 181 ff. und N. Svoronos, »Ο απόηχος της κρητικής λογοτεχνίας στην προφορική παράδοση της Λευκάδας«, *Αριάδνη* 5 (1989) S. 331 ff.

133 In der Fassung von Amphilochia (G. Zoras/P. Kretsí-Leontsini, »Πανάρατος, μονόπρακτος λαϊκή διασκευή της Ερωφίλης«, *Επιτηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών* 27, 1957, S. 110–126) Vers 47–48; das Distichon übrigens auch in der »Eugena« V. 1429–30 (vgl. Puchner, *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, *op. cit.*, S. 344 Anm. 572).

134 Vgl. Megas, *op. cit.*, S. 134 ff.

135 Es handelt sich allerdings um keine wörtlichen Übereinstimmungen (Kriaras, *op. cit.*, S. 291 und 295; dazu Puchner, *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, *op. cit.*, S. 272 Anm. 471).

136 Vgl. Papadopoulos, *op. cit.*, Kommentar in Puchner, *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, *op. cit.*, S. 192 Anm. 84.

137 *Καθρέπτης Γυναικών*, Λειψζιγ 1766, Bd. 1, S. 6. Vgl. E. Tsantsanoglou in der Ausgabe von G. Savvidis: K. Δαπόντε, *Η Θυσία του Ιεφθάει και Ιστορία Σωσάννης*. Athen 1993, S. 191; zu diesen Beispielen noch Puchner, *Δραματολογικές αναζητήσεις*, *op. cit.*, S. 193, Anm. 139.

138 Letztthin ist dem Werk auch sein dramatischer Charakter abgesprochen worden. Vgl. Sp. A. Evangelatos, »Η 'Θυσία του Αβραάμ' κείμενο 'αφηγηματικού' λόγου και όχι θεατρικό έργο«, *Αριάδνη* 5 (1989) S. 285–288; dagegen W. Bakker, »Οι σκηνικές οδηγίες της 'Θυσίας'«, *Cretan Studies* 3 (Amsterdam 1992) S. 1–19 und

Zusammenhang stehen: 1. das Intermedium über das Opfer Abrahams als vierte Szene des religiösen Dramas um die Makkabäerinder von Michael Vestarchis¹³⁹, 2. das Versgedicht »Η Θυσία του Αβραάμ και περί του παγκάλου Ιωσήφ« (der Teil, der Abraham betrifft, ist überaus beschränkt)¹⁴⁰ und 3. das inedierter Versgedicht, von dem ein Teil in der Poetik »Καλλιόπη Παλινοστούσα ή Περί Ποιητικής Μεθόδου« von Charisios Megdanis (Wien 1819) erhalten ist¹⁴¹, das zu Unrecht als »Phanariotische Bearbeitung« (in Parallele zum »Neos Erotokritos«) des kretischen Dramas bezeichnet worden ist¹⁴². Die häufigen venezianischen Nachdrucke des Werkes lassen es unwahrscheinlich erscheinen, daß der unbekannte Autor das kretische Vorbild nicht gekannt haben soll; doch waren die Unterschiede im Sprachstil sicher ein wichtiges Hemmnis. Auch bei den parodierenden Versen von Kaisarios Dapontes zum selben Thema bleibt letztlich unklar, ob das kretische Drama eine Rolle gespielt hat oder nicht¹⁴³. Die Häufigkeit der Themenbehandlung bedeutet noch keine direkte Abhängigkeit der verschiedenen Fassungen voneinander (z. B. zwischen Romanos dem Meloden und dem kretischen Drama)¹⁴⁴. Die erbaulich religiösen und didaktisch moralischen Schriften hatten deutlich höhere Auflagenzahlen, häufigere Nachdrucke und allgemein größere und intensivere Verbreitung als die säkularen Volksbuchdrucke¹⁴⁵.

Im Überblick bleibt festzuhalten, daß die Rezeption der frühneugriechischen Dramatik im Zeitraum von 1650–1750 kulminiert (die bekannten Werke von Chortatsis auch noch später auf den Jonischen Inseln) und sich auf den gesamten griechischen Inselraum, sowohl im Jonischen Meer wie im Archipelagus erstreckt und dort vor allem auf die Kykladen und auf Chios konzentriert¹⁴⁶. Der heptanesische und der ägäische Inselraum ist nach dem Fall

»Η θεατρικότητα της 'Θυσίας του Αβραάμ'«, *Ροδονιά. Τιμή στον Μ. Ι. Μανούσκα*, Rethymno 1994, Bd. 1, S. 67–86. Vgl. auch die ältere Monographie dess., *The »Sacrifice of Abraham«. The Cretan Biblical Drama »Η Θυσία του Αβραάμ« and Western European and Greek Tradition*, Birmingham 1980.

139 Zum Stückinhalt auch Puchner, *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επιστημονικές*, Athen 1992, S. 155 ff.

140 K. Mitsakis, »Η 'Θυσία του Αβραάμ' και 'Περί του παγκάλου Ιωσήφ'«. Άγνωστο νεοελληνικό δημώδες κείμενο στη βιβλιοθήκη 'Λένιν' της Μόσχας«, *Νέα Εστία* 108 (1980) S. 1835 f. und 1840 f. (auch im Band *Εμπροσθόν Υδωρ*, Athen 1983, S. 499 ff.).

141 Zu diesem interessanten poetischen Werk A. Frantzi in *Παλιμνηστον 6–7* (1988) S. 185–199 und jetzt ausführlich in Puchner, *Δραματολογικές αναζητήσεις*, *op. cit.*, S. 218–230.

142 G. P. Savvidis, »Παλιό κρασί σε νέα μπουκάλια. Ι. Λανθάνουσα φαναριώτικη διασκευή της 'Θυσίας του Αβραάμ'«, *Mantatoforos* 32 (1990) S. 321–334.

143 *Καθρέπτης Γυναικών*, *op. cit.*, S. 6.

144 S. Baud-Bovy, »Sur un »Sacrifice d'Abraham« de Romanos et sur l'existence d'un théâtre religieux à Byzance», *Byzantion* 13 (1938) S. 321–334.

145 Vgl. z. B. die Zahlen der Buchbestellung von 1680 (vgl. oben). Die religiösen und didaktischen Druckschriften bewegen sich zwischen 100 und 300 Exemplaren, die säkularen Volksbücher (mit der Ausnahme der »Sussanna«, die auf 100 Exemplare kommt) zwischen 10 und 25 Exemplaren (Vranoussis, *op. cit.*, S. 38).

146 Ein ähnliches Bild ergibt auch die Verbreitungskarte der Versbruchstücke der verlorenen kretischen Komödie »Fiorentinos und Dolcetta« in den griechischen Märchenvarianten zur »Vergessenen Braut«, wo sich die umfangreichsten Bruchstücke auf den Inseln Ios, Tilos, Rhodos, Leros, Tinos und Patmos finden (Manusakas/Puchner, *op. cit.*, S. 146).

von Candia an die Türken 1669 zum hauptsächlichen Träger des kretischen Kulturerbes der Renaissance und des Barock geworden¹⁴⁷. Einige interessante Details bedürfen noch weiterer Kommentare: so z.B. die Tatsache, daß noch im 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jh.s die handschriftliche Texttradierung ebenso intensiv ist wie die druckschriftliche: die handschriftlich erhaltene »Panoria« (heute in drei Handschriften, die alle für eine Theateraufführung gedacht waren)¹⁴⁸ übte auf die Literatur des 18. Jh.s letztlich einen größeren Einfluß aus als die vielgedruckte »Θυσία του Αβραάμ«; dafür bietet sich folgendes Erklärungsmodell an: die venezianischen Drucke fungierten vorwiegend als populäre Lesestoffe, nur in Gebieten mit intensiver Theatertradition (wie den Jonischen Inseln) führten sie auch zu szenischen Aufführungen, während die Handschriften von sich aus keine weite Verbreitung (als Leserkreis mit Subskriptionen usw.)¹⁴⁹ erfahren konnten (auch nur beschränkt durch das Vorlesen), es sei denn durch Theateraufführungen. Diese Diagnose wird durch die Ergebnisse der Analyse der Bühnenanweisungen der erhaltenen Dramenwerke des Kretischen Theaters¹⁵⁰ unterstützt: auch diese weisen auf Laienvorstellungen nach dem Fall Kretas im heptanesischen Raum und auf den Kykladen¹⁵¹. Auf Chios sind zumindest die Druckausgaben der »Erophile« (1637 oder 1676) und des »König Rodolinos« (1647) in den Bibliotheken jesuitischer Kollege und orthodoxer Seminare vorhanden¹⁵², auf den Kykladen die »Erophile« und die Handschriften der »Panoria« und des »Katzourbos«¹⁵³.

Dies verweist auch schon auf die Präferenzen, bei denen die Werke von Chortatsis, unabhängig von ihrer druck- und handschriftlichen Verbreitung¹⁵⁴, an erster Stelle liegen¹⁵⁵. In dieses Bild paßt sowohl die Zitierung aller drei Titel seiner Dramenwerke im »Kretischen Krieg« von Tzane Bounialis¹⁵⁶ sowie das Urteil von Ambrosios Gradenigos im Vorwort der zweiten Ausgabe der »Erophile« (Venedig 1676), daß Chortatsis in dieser Generation der

147 Vgl. die Volksbearbeitungen der »Voskopoula« und des »Opfers Abrahams« auf Naxos usw. Vgl. auch ein naxiotisches Volkslied, das dem »Erotokritos« nachgebildet ist (G. Thanopoulos, »Δημοτικό τραγούδι και Ερωτόκριτος«, im Kongreßband *Η Νάξος διά μέσων των αιώνων*, Athen 1994, S. 1005–1012).

148 Vgl. Puchner, *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, *op. cit.*, S. 384–394.

149 Vgl. die Bibliographie zu den Zirkulationsstrategien der griechischen Volksbücher in G. Veloudis, *Το ελληνικό τυπογραφείο των Γλυκώδων στη Βενετία (1670–1854). Συμβολή στη μελέτη του ελληνικού βιβλίου κατά την εποχή της Τουρκοκρατίας*. Athen [1986] S. 368–382 und M. Skowronski/M. Marinescu, *Die »Volksbücher« Bertoldo und Syntipas in Südosteuropa*, Frankfurt/M. etc. 1992, bes. S. 361–392.

150 Dazu ausführlich Puchner, *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, *op. cit.*, S. 363–444.

151 Puchner, *Ελληνική Θεατρολογία*, *op. cit.*, S. 299 ff.

152 Vgl. die oben angeführten Nachweise.

153 Wie oben.

154 Von der »Erophile« existierten im 17. Jh. mindestens vier Handschriften, von der »Panoria« drei, von »Katzourbos« zwei (die Vergotis-Handschrift aus Kefalonia in der Athener Nationalbibliothek kann schwerlich dieselbe gewesen sei, die die Jesuiten 1723 auf Naxos hatten).

155 Zur Berühmtheit des Theaterdichters aus Rethymno vgl. oben.

156 Vgl. oben.

»κορυφαίος« der Dichter sei¹⁵⁷, als auch die Tatsache, daß die »Panoria« noch um die Mitte des 18. Jh.s auf Heptanesos in der Rezeption »lebendig« ist¹⁵⁸ und daß 1723 auf Naxos Szenen des »Katzourbos« für komische Intermedien ohne größere Änderungen einfach übernommen wurden¹⁵⁹. Aber auch ein anderes Urteil zeitgenössischer Quellen läßt sich belegen: Tzane Bounialis spricht auch von Troilos als bekanntem Dichter, sein »König Rodolinos« hatte als Bucherfolg letztlich eine bemerkenswerte Bekanntheit im griechischen Inselraum des 17. Jh.s¹⁶⁰. Von den übrigen Werken hatten bloß die Komödien ein gewisses Echo, das »Opfer Abrahams« zirkulierte vor allem als populärer Lesestoff.

Somit bleibt festzuhalten, daß von 1650–1750 die Theateraufführungen zu einem nicht unbedeutenden Grad zur Verbreitung der Dramenwerke des Kretischen Theaters beitrugen, aber auch zu Abschriften und einer weiteren Zirkulation von Handschriften im griechischen Inselraum in einem solchen Ausmaß führten, daß diese handschriftliche Reproduktion sogar mit dem Erfolg der mechanischen Reproduktion des Buchdruckes in den griechischen Verlagshäusern von Venedig Schritt halten konnte. Diese Situation läßt sich augenfällig durch die Texttradition der »Erophile« belegen, wo für etwa hundert Jahre Druckausgaben und Handschriften parallel nebeneinander existieren. Die Möglichkeit einer weiteren Rezeption in breiten Populationsschichten und der Verbreitung der Textkenntnis durch die Theatervorstellung setzt freilich eine intensive und lebendige mündliche Kultur voraus, deren Aufnahme- und Tradierungskapazität von der Existenz der Memorierungsfähigkeit ihrer Trägerpersonen abhängig ist. Die meisten textlichen Anklänge in der Literatur gehen auf solche und ähnliche Erinnerungsmechanismen zurück, aber auch die bewußte Verwendung und Modifizierung von vorliegendem Schrifttext ist nachgewiesen. Die intensivste Oralkultur mit der höchsten Memorierungskapazität existiert zweifellos in den Volksschichten, wo ganze Literaturwerke in die mündliche Überlieferung der Volkskultur aufgenommen wurden (z.B. »Erophile« in der kretischen Balladentradition)¹⁶¹. Aber selbst noch die heptanesische Dramaturgie des 17. und 18. Jh.s bewegt sich, trotz ihrer humanistischen Wurzeln und ihrer Bemühungen, die klassizistische Dramaturgie der Großinsel nachzuahmen¹⁶², kaum außerhalb der eigentlichen Volkskultur¹⁶³. Säkulare Handschriften wurden gewöhnlich auf Bestellung (und Bezahlung) durch Aristokraten und

157 Jetzt auch bei Alexiou/Aposkiti, *Erophile*, *op. cit.*, S. 86.

158 Darauf verweisen die Entsprechungen in der »Komödie der Pseudoärzte« (1745) und im »Intermedium der Frau Lia« (1786).

159 Vgl. oben.

160 Vgl. die Buchbestellung bei Vranoussis, *op. cit.*, S. 38.

161 Puchner, »Η 'Ερωφίλη' στη δημόσια παράδοση της Κρήτης«, *op. cit.*

162 Dazu vor allem W. Puchner, »Raum- und Zeitstruktur in der »Ευγένια« von Montesele«, *Folia Neohellenica* 6 (1984) S. 102–120.

163 Vgl. jetzt auch die Neuausgabe von M. Vitti/G. Spadaro, *Τραγωδία ονομαζομένη ΕΥΓΕΝΙΑ του Κυρ Θεοδώρου Μοντσελίτζε 1646*, Athen 1995.

vermögende Gebildete hergestellt¹⁶⁴ und hatten kaum Verbreitung in breiteren Populationsschichten. Das bedeutet, daß z. B. die Reminiszenzen an Passagen der nur handschriftlich überlieferten »Panoria« in dramatischen Werke der Jonischen Inseln des 18. Jh.s eher durch das Anhören (und Erinnern) von theatralischen Aufführungen des Werkes entstanden sind als auf andere Art. Diese Diagnose gilt *mutatis mutandis* für das gesamte Werk von Georgios Chortatsis und den weiteren griechischen Inselraum im jonischen und ägäischen Meer.

164 Wie z. B. im Fall der ersten Ausgabe der »Erophile«, wo der Adelige Philippos Carrer aus Zante dem zypriotischen Geistlichen Matthaios Kigalas in Venedig die Handschrift zur Drucklegung anvertraut und die Ausgabe finanziert.

Barockes Ordensstheater bei Fronleichnamsprozessionen auf den Kykladen im 17. Jahrhundert

Unter den Kykladeninseln, die dasselbe historische Schicksal erfuhren wie andere Inseln der Ägäis, etwa Chios, nach der lateinischen Herrschaft im Zuge des Vierten Kreuzzuges erst 1566 unter die Türkenherrschaft zu geraten, nahm Naxos seit der »Frankokratia« als Sitz der lateinischen Fürsten im Archipel eine herausragende Sonderstellung ein¹. Für das Fronleichnamsprozessionswesen waren die katholischen Orden zuständig, die auf der Insel für die etwa 120 katholischen Familien ihre Tätigkeit entfalteten: seit 1535 die Franziskaner, ab 1627 die Jesuiten und ab 1628 die Kapuziner². In ihren Schulen wurden allerdings auch orthodoxe Schüler unterrichtet. Das Zusammenleben der Orden mit der orthodoxen Geistlichkeit war im allgemeinen friedlich, unterbrochen nur von fanatischen Predigern und Mönchen auf beiden Seiten oder durch ökonomische Interessenskonflikte³. Ein charakteristisches Zeichen dafür sind die gemeinsam abgehaltenen Messen und Prozessionen (z.B. am Fronleichnamstag, an dessen Litaneien und Prozessionen auch die orthodoxen Priester teilnahmen)⁴; in manchen Kirchen wurden auch erhöhte und geschmückte Sitze für die heterodoxen Geistlichen errichtet. Auf Chios nahm 1639 der Ökumenische Patriarch inoffiziell an den Litaneien am Fronleichnamstag teil⁵. Besonders an den pompösen Fronleichnamsfestlichkeiten, über deren Prozessionen mit ihren Stationen und blumengeschmückten Podien, Litaneien und Fürbitten wir zum Teil bis ins letzte Detail unterrichtet

1 A. Vakalopoulos, *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού*. Bd. 3, Thessaloniki 1968, S. 412ff.; J. B. Slot, *Archipelagus turbatus. Les Cyclades entre colonisation latine et occupation ottomane (c. 1500–1718)*, Istanbul 1982.

2 M. N. Roussos-Milidonis, *Φραγκισκανοί – Καπουκίνοι. Τετρακόσια χρόνια προσφορά στους Έλληνες, 1585–1995*, Athen 1996, S. 179ff.

3 Vgl. das einschlägige Material bei Th. I. Papadopoulos, »Καθολικοί και Ορθόδοξοι στις Κυκλάδες«, *Επετηρίς Εταιρείας Κυκλαδικών Μελετών* 15 (1995) S. 134–197. Ich zitiere aus der deutschen Zusammenfassung: »Das Volk lebte oft friedlich mit den Andersgläubigen zusammen, da sie sich ja beide gegen gemeinsame Feinde – die Türken, die Piraten, Naturkatastrophen, Epidemien – zu verteidigen hatten. Wenn zwischen ihnen Rivalität auftrat, war die Ursache fast immer wirtschaftlicher Natur und nur ganz selten konfessioneller« (S. 197).

4 Ein solches Beispiel ist auch in der umfangreichen Verserzählung »Der kretische Krieg« von Tzane Bounialis (Ende des 17. Jahrhunderts) festgehalten: die Szene beschreibt den Beginn der Kanonade der Türken bei der Belagerung von Candia/Heraklion am Donnerstag, dem Fronleichnamstag, wo im Hagios Titos das Sakrament ausgestellt war (vgl. die neue Ausgabe von St. Alexiou / M. Aposkiti, Athen 1995, S. 248, 268/7–13 nach der Zählung der Ausgabe von A. Xirouchakis, Triest 1908).

5 Th. Papadopoulos, »Δραστηριότητες Ιησουιτών στη Χίο«, *Παρνασσός* 32 (Athen 1990), S. 320–327, bes. S. 325f.

sind, beteiligten sich auf den Kykladen auch die orthodoxen Geistlichen: die Belege beziehen sich auf Milos, Paros, Mykonos und Naxos und reichen bis in das 18. Jahrhundert hinein⁶. Für die phasenweise relativ problemlose Symbiose der beiden Kirchengemeinden gibt es viele Indizien: z.B. zündete man in der Kapitoli-Kirche auf Paros auf Kosten der Orthodoxen Kerzen am Altar der Missionare an⁷. Die gemeinsame Zelebration der Hl. Messe wurde erst am 10.5.1753 von der katholischen Kirche per Dekret untersagt⁸.

Am effektivsten hat sich der Jesuitenorden erwiesen, dessen Tätigkeit nicht immer unangefochten geblieben ist⁹. Mit diesem Prozessionswesen eng verbunden scheinen die nachzuweisenden Theateraufführungen zu sein (wie dies für die Fronleichnamsprozessionen aus der europäischen Theatergeschichte her bekannt ist)¹⁰, die als spezifisches Charakteristikum des Jesuitenordens in der Ägäis anzusehen sind. Daß es sich dabei um kein Spezifikum der südosteuropäischen Missionsperipherie handelt, lehrt ein Blick auf die Praxis des jesuitischen Kollegwesens in über 200 europäischen Städten¹¹, wo die Theateraufführungen fest in das Schulprogramm und die pädagogischen Ziele der Institution verankert sind. Ein Spezifikum stellt allerdings die Tatsache dar, daß diese Schul- und Ordensaufführungen

6 A. A. V. Laurent, «La mission des Jésuites à Naxos de 1627 à 1643», *Échos d'Orient* 33 (1934) S. 218–226, 354–375, 34 (1935) S. 97–105, 179–204, 350–367, 472–481, bes. S. 198ff.; G. Hofmann, *Vescovadi Cattolici nella Grecia. IV. Naxos*, Roma 1938 (Orientalia Christiana Analecta, 115), S. 74ff., 174; B. J. Slot, «Καθολικαὶ ἐκκλησίαι Κυκλάδων καὶ τῶν περὶ νήσων», *Κυκλωϊκά* 5 (1975) S. 51–304, bes. S. 203; E. Karpathios, *Η λατινική προπαγάνδα καὶ αἱ Κυκλάδες κατὰ τὸν 18ο αἰῶνα*, Athen 1936, S. 73f.; M. Foskolos, «Λι μικραὶ καθολικαὶ κοινότητες τῶν Κυκλάδων κατὰ τὰς ἀρχὰς τοῦ 18ου αἰῶνα», *Ἐπιτηρίς Ἐταιρείας Κυκλαδικῶν Μελετῶν* 10 (1974–76) S. 288; N. A. Kefalliniadis, *Η παιδεία εἰς Ἀρμενία Νάξου*, Athen 1966, S. 10; G. Mattenci, *La Grecia, le sue Isole e Cipro. Sacrae Congregationis de Propaganda Fide Memoria Rerum, 1622–1972*, Bd.I/2, Rom / Freiburg/Br., Wien 1972, S. 335–

7 Hofmann, *Vescovadi Cattolici. IV. Naxos*, op. cit., S. 183.

8 Hofmann, *Vescovadi Cattolici nella Grecia. II. Tinos*, Roma 1936 (OCA 107), S. 129f.

9 Speziell für Naxos vgl. M. N. Roussos-Milidonis, *Ἰησουῖτες στὸν ἐλληνικὸ χῶρο (1560–1915)*, Athen 1991, S. 149ff.; E. Legrand, *Relation de l'établissement des P.P. de la compagnie de Jésus de Levant*, Paris 1869, S. 22–29; A. Carayon, *Relations inédites des missions de la Compagnie des Jésus à Constantinople et dans le Levant aux XVIIe siècle*, Poitiers-Paris 1864, S. 111; G. Hofmann, «La chiesa cattolica in Grecia (1600–1830)», *Orientalia Christiana Periodica* 2 (Roma 1936) S. 398ff.

10 Dazu in Auswahl: H. A. Rennert, *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, New York 1909, S. 4ff.; A. Valburana Prat, *Historia del Teatro Espanol*, Barcelona 1956, S. 14ff.; R. B. Donovan, *The Liturgical Drama in Medieval Spain*, Toronto 1958; H. Rey-Flaud, *Le cercle magique. Essai sur le théâtre en fond à la fin du Moyen Age*, Paris 1973, S. 255ff.; O. Sengspiel, *Die Bedeutung der Prozession für das geistliche Spiel des Mittelalters in Deutschland*, Breslau 1932; H. Craig, *English Religious Drama*, Oxford 1955, S. 152ff.; A. H. Nelson, *The Medieval English Stage-Corpus Christi Pageants and Plays*, London 1974; H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*. Bd. I, Salzburg 1957 (1966) S. 251ff., 262ff., 291ff., 343ff.; P. K. Liebenow, «Das Künzelsauer Fronleichnamsspiel. Weitere Zeugnisse seiner Aufführung», *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen* 120, Bd. 205 (1969); R. H. Schmid, *Raum, Zeit und Publikum des geistlichen Spiels*, München 1975, S. 152ff.; E. Königson, *L'Espace Théâtral Médiéval*, Paris 1975 usw.

11 Dazu nun die letzte Übersicht von W. H. McCabe, *An Introduction to the Jesuit Theater*. St. Louis 1983, postum herausgegeben von L. J. Oldani, mit umfassender Bibliographie und Verbreitungstabellen.

im Ägäisraum nicht in lateinischer, sondern aus Gründen der Missionstaktik in neugriechischer Volkssprache abgehalten wurden, und daß die Thematik der religiösen Dramenwerke manchmal spezifisch auf orthodoxe Gegebenheiten eingeht¹². Unter dem Einfluß dieser Missionserfolge durch szenische Aufführungen im Rahmen des Schulbetriebes, die den Vertretern der *Societas Jesu* zu Ansehen und Einfluß in den lokalen Inselgesellschaften verhalfen, ist wahrscheinlich auch die Tatsache zu sehen, daß die orthodoxe Kirche, zumindest auf Chios, in den schwierigen Zeiten der Gegenreformation ihre in den Synodalverdikten der ersten Jahrhunderte festgeschriebene Feindstellung gegenüber dem Theater und Schaustellerwesen überwunden hat und zur Abfassung von eigenständiger religiöser Dramatik fortgeschritten ist.

Erste Pläne einer Errichtung einer Jesuitenmission auf Naxos gehen bereits in das Jahr 1600 zurück¹³, aber erst die rapide Entwicklung der Missionsstationen auf Chios und in Konstantinopel erlaubten eine realistischere Einschätzung der Gründungsmöglichkeiten. 1624 wurde Andros als Sitz vorgeschlagen¹⁴, allerdings gab es keine dauerhaften Einkünfte für eine solche Station auf der Insel. Auf Naxos bildete sich eine franzosenfreundliche Partei heraus, die im Sohn des Gouverneurs, Chrusinos Coronellos, und im katholischen Erzbischof Raffael Schiattini (1625–1649), der seine Einsetzung dem französischen Botschafter in Konstantinopel, De Césy, verdankte¹⁵, eine überaus aktive Vertretung fand. Als im Herbst 1626 das Schiff der mobilen Ägäismission mit Anton Perrin, dem neuen Hegumenos des Hl. Benedikt in Galata an der Hohen Pforte, und Domenicus Mauritius bei der Überfahrt von Chios durch einen Sturm an die Strände der Insel der Ariadne gespült wurde, ergriff der neuernannte Konsul von Frankreich in Naxos, Chrusinos Coronellos, und Erzbischof Schiattini die Gelegenheit, von den Schiffbrüchigen die Gründung einer Tochterinstitution des Hl. Benedikt zu fordern¹⁶. Die Umstände waren günstig, die ständigen Einkünfte der Mission gesichert. 1627 nahm Perrin die »Capella Casazza«, die Fürstenkapelle, bisher Sitz der Bruderschaft »del Santissimo Corpo di Christo«, mitsamt ihren Einkünften in Besitz. Schiattini signierte den Vertrag am 26. 9. 1627, Papst Urban VIII. setzte seine Unterschrift am 5. 4. 1626 darunter, der Sultan erst 1632¹⁷.

12 W. Puchner, »Griechisches Schul- und Ordens theater der Gegenreformation und der Orthodoxie in der Ägäis (1580–1930). Ein Forschungsbericht«. *Orientalia Christiana Periodica* 53 (1993) S. 511–521; ders., »Griechisches Theater und katholische Mission in der Ägäis zur Zeit der Gegenreformation. Ein Zwischenbericht«, *Literatur in Bayern* 41 (Sept. 1995) S. 62–77.

13 Slot, *op. cit.*, Bd. 1, S. 141, 145.

14 Von Petro Demarchi, dem katholischen Bischof von Santorini (Slot, *op. cit.*, S. 141).

15 E. Remoundos, »Κατάλογος Λατινών επισκόπων και μητροπολιτών Νάξου«, *Δελτίον της Ερασιδικής και Γενναϊολογικής Εταιρείας της Ελλάδος* 3 (1982) S. 75ff.

16 Roussos-Milidonis, *op. cit.*, S. 151ff.

17 Die Verzögerung erklärt sich aus den Schwierigkeiten, die der venezianische *bailo* in Istanbul zu schaffen vermochte (Roussos-Milidonis, *op. cit.*, S. 153, Anm. 6).

All dies ist bis in die kleinsten Details bekannt durch einen ausführlichen Bericht, den der erste Abt des Klosters in Naxos, Mathieu Hardy (1589–1645), 1643 an befreundete Geschäftsfreunde in Rouen, die das Kloster finanziell unterstützt hatten, abgeschickt hat und der die Geschichte der Missionsstation seit 1627 wiedergibt: *«Relation de ce qui s'est passé en la résidence des Pères de la Compagnie de Jésus établie à Naxie le 26 septembre de l'année 1627»*¹⁸. Hardy verblieb von 1627 bis zu seinem Tod 1645 auf der Insel¹⁹. 1629 kamen auch die Kapuziner auf die Insel²⁰. Die Jesuiten auf Naxos hatten enge Beziehungen sowohl zur französischen Mission nach Konstantinopel als auch zur italienischen Mission auf Chios. Auf Betreiben der Venezianer wurde dem französischen Abt ein italienischer Jesuit zur Seite gestellt, der Sizilianer Giorgio Casano (1628–1632 auf Naxos)²¹.

Kennzeichnend für die günstigen Umstände der Mission ist es, daß schon am ersten Fronleichnamstag, den die Jesuiten auf den Insel feierten, am 5. Juli 1628, eine Theateraufführung nach der Prozession in der Kapelle der »Casazza«, stattfand, die vom Erzbischof der Insel selbst, Raffaele Schiattini, in einem eigenen Bericht über die Festlichkeiten des »Corpus-Christi« Tages²² beschrieben wurde: *«Arcivescovo Raffaele Schiattini, descrizione della Processione di Corpus Domini. 5 luglio 1628»*²³. Im letzten Paragraphen des Berichtes ist folgendes vermerkt: *«Lasciai di dire che essendosi recitata la tragedia nella mia chiesa il medesimo giorno dopo il pranzo, che era il tema il peccatore convertito, non solo concorse tutto il popolo latino e greco, ma anco il Bei et il Cadi del luogo mi domandò in grazia, che le dessi luogo sù musici, e glieli concessi con molto loro gusto et sodisfazione»*²⁴. Die Aufführung um den bekehrten Sünder in Anwesenheit der türkischen Behörden verlieh der Gesellschaft Jesu in den Augen der Lokalbevölkerung besonderen Glanz; Hardy notierte später: *«L'action que le mesme Père supérieur fist représenter la première année le jour de la feste du Sainct Sacrement le fist bien changer*

18 Heute unter dem Titel »Relation de Naxie 1643« im Archiv des Collège Saint Benoit unter der Signatur XXV, S. 1, P. 3, 38 aufbewahrt. Herausgegeben wurde dieser wertvolle Bericht von A. A. V. Laurent, »La mission des Jésuites à Naxos de 1627 à 1643«, *Échos d'Orient* 33 (1934) S. 218–226, 354–375, 34 (1935) S. 97–105, 179–204, 350–367, 472–481. Daß der Bericht an seine Mäzene in Rouen geschickt wurde und nicht nach Rom, darauf verweist Laurent am Ende in einer Fußnote (Bd. 34, S. 481, Anm. 1).

19 Zu seiner Biographie Laurent, *op. cit.*, S. 223ff.

20 Sie waren bis 1652 an einer Örtlichkeit außerhalb der Stadt angesiedelt, bis sie 1652 eine Bleibe im Kastro der Altstadt fanden, die ihnen die orthodoxe Familie Naupliotis zur Verfügung stellte (Roussos-Milidonis, *op. cit.*, S. 158 Anm. 14). Zu den Kapuzinern auf Naxos C. da Terzorio, *Le missioni dei minori cappuccini. Sunto storico*, vol. IV, Roma, 1918, S. 102–159 und P. Zerlenti, *Ιστορικά σημειώματα εκ του βιβλίου των εν Νάξω Καπουκίνων 1649–1713*, Hermoupolis 1922.

21 Roussos-Milidonis, *op. cit.*, S. 155.

22 In den französischen Berichten auch als »Feste-Dieu« bezeichnet, als »Nostre-Seigneur« und »Très Sainct Sacrement«, in den italienischen Berichten als »Corpus Domini« und »Corpo di Dio«.

23 Archivio di Propaganda Fide, *Scritture riferite*, vol. 114: 160^v–163^v. Ediert bei G. Hofmann, *Vescovadi cattolici in Grecia. IV. Naxos*, Roma 1938 (*Orientalia Christiana Analecta*, 115) S. 74–78 und W. Puchner, *Ελληνική Θεατρολογία*, Athen 1988, S. 308–311.

24 Etwas unexakte griechische Übersetzung bei Roussos-Milidonis, *op. cit.*, S. 158.

*d'avis et se déterminer de retenir les François*²⁵. Die Fronleichnamprozession wurde auf den Kykladen auch in den folgenden Jahren immer mit besonderer Feierlichkeit abgehalten.

Doch der Bericht von Hardy bietet, besonders für die Jahre 1637–1643, noch viel mehr: er ist in insgesamt 24 (25) Kapitel eingeteilt, die verschiedene Aspekte der Ordensstätigkeit auf Naxos behandeln²⁶. Manche dieser Angaben sind auch aus anderen Berichten bekannt, wie die Anfänge der Ordensstätigkeit in der »Capella Casazza«. Entscheidend für den Missionserfolg dürfte die Persönlichkeit von Hardy gewesen sein, der 1628–1639 und von 1642 bis zu seinem Tod, am 20. 3. 1645, dem Kloster vorstand²⁷. Am 29. 9. 1630 erteilte ihm der orthodoxe Metropolit von Paronaxia, Jeremias Barbarigos, die Erlaubnis, in allen Kirchen der Eparchie predigen zu dürfen²⁸. Begüterte Naxioten machten dem Kloster bedeutende Zuwendungen²⁹. Neben Casano bekam Hardy 1630 einen weiteren Mitarbeiter, François

25 Laurent, *op. cit.*, S. 474.

26 Im einzelnen folgendes: I. »Proème, chapitre premier: De l'estat temporel de l'isle de Naxie« (Laurent, *op. cit.*, Bd. 33, S. 355ff.), II. »De gouvernement temporel« (Bd. 33, S. 356f.), III. »Des vices principaux qui règnent en ceste isle« (S. 357f.), IV. »Des vertus et bonnes qualités des Naxiotes« (S. 358f.), V. »De l'estat du christianisme à Naxie« (S. 359f.), VI. »De l'establissement de la Compagnie de Jésus à Naxos« (S. 360ff.), VII[a]. »De ce qui s'est fait pour l'ornement et spirituel de nostre église« (S. 363ff., irrtümlich auch als Kap. VI angegeben), VII. »De ce qui manque à nostre église de son entier embellissement« (S. 365ff.), VIII. »Des exercices spirituels qui se pratiquent en la chapelle de Nostre-Dame« (S. 367ff.), IX. »Des festes qui se célèbrent avec plus de solennité en nostre chapelle« (S. 369ff.), X. »De nostre patriarchie saint Ignace« (S. 371ff.), XI. »De saint Joseph« (S. 373f.), XII. »Des autres festes et célébrités qui se font en nostre église« (S. 374ff.), XIII. »De ce qui se fait en la *casasse* depuis le dimanche de la Quinquagésime à la feste de Pâques inclusivement« (Bd. 34, S. 97–105), XIV. »Des grâces que fait Nostre-Seigneur à ceux qui honorent l'image de Κυρά μας Καπέλλα« (S. 179ff.) XV. »De l'Eschole« (S. 187ff.), XVI. »De la Congrégation à Nostre-Dame« (S. 188ff.), XVII. »De l'employ spirituel de nos Pères en l'église cathédrale et du fruit qui en réussit« (S. 191ff.), XVIII. »De la solennité de la Feste-Dieu« (S. 198–204), XIX. »De ce que font les Pères de nostre Compagnie pour les Grecs« (S. 350 ff.), XX. »Des missions qui se font aux villages« (S. 355ff.), XXI. »De ce qui s'est fait hors de Naxie« (S. 365ff.), XXII. »Des contrarietez qu'à enduré[es] cette Résidence de Naxie« (S. 473ff.), XXIII. »Des moyens de bien faire les Missions« (S. 475ff.), XXIV. »De ce qui est arrivé de plus particulier cette année 1643« (S. 477ff.), »Conclusion« (S. 480 ff.).

27 Hardy trat 1609 in den Orden ein, lehrte dann Philologie in Rouen (aus der Stadt stammten die Mäzene, die das Kloster finanziell unterstützten), nahm 1620 an der französischen Mission in Konstantinopel teil, beteiligte sich auch an den Missionen nach Sofia und Philippopol 1625 und zu den Propontis-Inseln 1626 (Legrand, *Relation, op. cit.*, S. 55).

28 Barbarigos war Absolvent der griechischen Schule des Hl. Athanasios in Rom (Roussos-Milidonis, *op. cit.*, S. 154). Sein Nachfolger Seraphim erteilte den Jesuiten 1655 auch die Erlaubnis, die Beichte abzunehmen (ibid., S. 155). In einem Brief an den Mäzen des Klosters Le Maire weist Hardy darauf hin, daß er an den Feiertagen in die abgelegenen Dörfer der Insel reise, um in orthodoxen Kirchen zu predigen und die Kommunion zu erteilen (Legrand, *Relation, op. cit.*, S. 24 und 29 und Carayon, *Relations inédites, op. cit.*, S. 113–120).

29 Im selben Schreiben (griechisch bei Roussos-Milidonis, *op. cit.*, S. 155). Freilich hatte die »Capella Casazza« als Sitz der »Confraternità del Santissimo Corpo di Christo« eigene bedeutende Pfründe, Ländereien und Einkommen, die in einem umfangreichen Kodex »Repertorio dei Beni della Kiura Capella« (605 Seiten) aufgezzeichnet sind (einige Beispiele aus dem 16. und 17. Jahrhundert bei I. N. Della Rokkas, »Η Καπέλα Καζάτσα, η Αδελφότητα και η Εμπορική Σχολή«, *Επιτηρίς Εταιρείας Κυκλαδικών Μιλετών* 4, 1964, S. 439–468).

Bléseau, der bis 1639 auf der Insel blieb und den Plan der Einrichtung eines Ursulinenklosters mit einer Mädchenschule ins Werk setzte³⁰.

Die bedeutendste Leistung der Jesuiten auf Naxos bestand zweifellos in der Betreibung der Ordensschule, für die sie 1653 das »Diploma in favore della scuola dei Gesuiti« von der »città di Naxos« erhielten³¹. Zur Unterweisung der Jugend wurde auch die »Congrégation à Nostre Dame« ins Leben gerufen³², die regelmäßige Zusammenkünfte mit devotionalem und bildendem Charakter vonahm³³. Dabei dürfte es auch zu Theatervorstellungen gekommen sein: »On a fait entrefois des déclamation[s] et dialogues pour le jour de la feste qui est la présentation de Nostre-Dame en Temple«³⁴. Die Jesuitenschule auf Naxos, die als eine der besten im Ägäisraum gegolten hat, konnte 1668 eine Schüleranzahl (Lateiner und Orthodoxe) von 150 ausweisen, mit vier Klassen, in denen Schreiben, Lesen, Philologie und Rhetorik, sowie Philosophie unterrichtet wurde³⁵; die Lehrer wurden durch Geistliche aus den einzelnen Pfarrensprengeln unterstützt³⁶. Sie bestand bis zur Auflösung des Ordens 1773³⁷. Der Bericht von 1643 gibt im kurzen Kap. XV doch interessante Einzelheiten über die Schule³⁸, unter anderem über die Leichtlebigkeit der Jugend, die mit zunehmendem Alter die Lust am Lernen verliere und lieber in »die Schule von Bacchus als von Apollo« gehe³⁹, vor allem

30 Roussos-Milidonis, *op. cit.*, S. 156.

31 Archivum Romanum Societate Jesu, *Gallia* 105 I: 191, Abschrift im Archivio di Propaganda Fide, *Visite*, vol. 32: 238f. Veröffentlicht bei Hofmann, *Vescovadi Cattolici. IV. Naxos*, *op. cit.*, S. 97. Mit dem Diplom wurde gleichzeitig den Kapuzinern untersagt, eine eigene Schule zu gründen (Roussos-Milidonis, *op. cit.*, S. 158). Zu den Differenzen zwischen den beiden Orden vor allem Zerlenti, *op. cit.* Die Jesuiten sind unter den katholischen Orden ganz bewußt ausgewählt worden, weil sie als erfahrene Pädagogen bekannt waren (Della Rokkas, *op. cit.*, S. 462ff.).

32 Laurent, *op. cit.*, Bd. 34, S. 188ff.

33 Teilübersetzung des einschlägigen Kapitels im Hardy-Bericht bei Roussos-Milidonis, *op. cit.*, S. 159f.

34 Laurent, *op. cit.*, S. 189.

35 Zum Vergleich: die Kapuziner hatten 1678 in ihrer eigenen Schule 99 Schüler; unterrichtet wurde Katechese, Grammatik und Lesen auf Griechisch und Italienisch (Zerlenti, *op. cit.*, S. 91).

36 Nach dem Bericht von Giuseppe Sebastiani 1668 (Roussos-Milidonis, *op. cit.*, S. 159).

37 Der Historiker Dugit hält die Rolle der Jesuiten auf Naxos fest: »L'éducation des enfants, les catéchismes et les confessions leur donnaient une immense influence sur la colonie catholique« (D. E. Dugit, *Naxos et les établissements latins d'Archipel*, [Grenoble] 1874, S. 262).

38 »Il n'y en a qu'une en nostre maison et en icelle il y a une grande diversité d'escolier. La plus part sont latins. Les autres sont grecs. Une partie apprend à lire et écrire soit en italien, soit en grec; une autre partie estudie à la langue italienne; les plus advancez apprennent la grammaire latine et le latin. Une partie n'aspire qu'à scavoir bien lire et écrire; les autres se contentent d'entendre bien l'Italien et de la scavoir bien parler; d'autres s'adonnent à faire des Lettres« (Laurent, *op. cit.*, S. 187f.).

39 »M^e l'archevesque contrainct ceux qui veulent estre d'Église d'estudier au latin. Je dis contrainct, parce que il n'y en a guaires qui y soient portez et quasy tous se contentent d'expliquer leur missel et bréviaire, et quand ilz sont parvenuz au quinziesme ou vingtieme de leur age, ilz perdent quasy tout désir d'estudier. La raison est qu'ilz sont d'un naturel qui fuit le travail et cherche les récréations; ilz font plus de proffit à l'eschole de Bacchus que d'Apollon. Aussy tout ce qu'on a peu faire jusques à maintenant est qu'ilz entendent aucunement ce qu'ilz lisent et chantent aux divins offices ... Tous les samedys Le Maistre fait à ses escoliers le catéchisme en son eschole, et nous estimons nos travaux bien employés quand ilz sortent de nostre eschole bien instruitz aux principes de

in der Karnevalszeit; um die Leute von den Maskeraden abzuhalten organisierten die Jesuiten erbauliche Aufführungen, die den Leuten Tränen aus den Augen lockten: *«Quelques fois nous avons exhibé quelque dialogue de dévotion pour retirer le peuple des spectacles des mascarades qui courent les rues, principalement lorsque le carnaval des grecs tombe en mesme temps que le nostre. Car, comme ilz n'ont aucun exercice de dévotion qui les retire de ces desbauches, ilz s'y occupent facilement en donnant occasion à la jeunesse latine, à tout le moins, de sortir pour les veoir, s'y d'ailleurs elle n'est entretenue de quelque exercice de dévotion. Le premier dialogue qui s'y fist le mardy au soir de carnaval fust très bien receu, tira bien des larmes des yeux des assistants et donna une grand estime à nostre Compagnie»*⁴⁰. Damit ahmt die Mission auf Naxos die Jesuiten von Chios von Anfang an nach, die schon um 1616 Aufführungen zur Karnevalszeit veranstalteten, um die Leute von der »Offesa di Dio« abzuhalten⁴¹. Die Karnevalsmanifestationen auf Naxos scheinen nicht weniger freizügig gewesen zu sein als die auf Chios⁴². Dialogische Lesungen und Rezitationen sind auch für den Schulbetrieb selber nachzuweisen, sowohl für die Jesuiten wie auch für die Kapuziner⁴³.

Doch die ausführlichsten Angaben sind in Kap. XVIII des Berichtes von Hardy 1643 über die Fronleichnamprozessionen erhalten, deren detaillierte Beschreibung sich über einen mehrjährigen Zeitraum erstreckte (1637–1643) und den Bericht von Schiattini (1628) in vielen Punkten ergänzt:

De la solennité de la Feste-Dieu

La dernière, la plus belle et la plus magnifique solennité qui se pratique à Naxie est celle du Corpus Domini ou de la Feste-Dieu. Elle touche principalement à la grand église, mais par ce que nous y avons aussy quelque part et les confrères de la Casasse nous en dirons quelque chose.

Cette solennité est la plus célèbre parce qu'en icelle concourent, non seulement les Latins, mais encore les Grecs et les villageois qui, de tous les villages, viennent à la ville pour honorer nostre Saint Sacrement, qu'ilz appellent: Η αγία δωρεά, comme qui diroit: le don par excellence, le plus grand, le plus saint don que Nostre-Seigneur nous ayt faict.

Dez le samedi au soir, on se prépare à cette solennité. On sonne les cloches en carillon, le matin, à midy et le soir. Et souventefois les villageois nous demandent, quinze jours et un mois devant,

nostre foy. La jeunesse est souplé et docile et portée à la dévotion» (Laurent, *op. cit.*, S. 188, griechische Übersetzung auch bei Roussos-Milidonis, *op. cit.*, S. 156).

40 Laurent, *op. cit.*, S. 98.

41 M. Giustiniani, *La Scio Sacra*, Avellino 1658, S. 186.

42 Meist »mutsunes« genannt (D. V. Oikonomidis, »Ο Διόνυσος και η άμπελος εν Νάξω«, *Mélanges offerts à Octave et Melpo Merlier*, Athènes 1953, Bd. 2, S. 185–203, bes. S. 200f.).

43 Beide Belege beziehen sich auf das Jahr 1678 (Zerlenti, *op. cit.*, S. 92). Derselbe päpstliche Besucher hatte zuvor die Schule der Kapuziner besucht, wo die Schüler Verse rezitiert hätten (*op. cit.*, S. 91). Ähnliches ist aus der Jesuitenschule in Smyrna bekannt, wo Pater Lucas (1643–1652) während des Religionsunterrichtes zwei Schüler in Engelkostüme steckte und sie den Unterrichtsstoff mit verteilten Rollen vortragen ließ (Roussos-Milidonis, *op. cit.*, S. 137).

quand sera la feste du Saint Sacrement, affin de ne point travailler ce jour là et d'y assister. Le jeudy matin, le monde commence à venir des villages. Le curé est devant la porte de la grande église, qui reçoit les voeux faictz des villageois grecs au Saint Sacrement, comme huile, vin, cire, cierges toutz faictz, argent, quoy q'en petite somme, par ce que, comme ilz le gardent pour payer le tribut aux Turcs, ilz donnent à Nostre-Seigneur de ce qu'ilz ont à leur maison. Sur les dix heures, quand on cognoist à peu près qu'ilz sont venus, on chante la grande messe, après laquelle on commence la procession; faut noter qu'on ne tend point les murailles des rues comme nous, mais ilz les couvrent de tappis par où passe le très Saint Sacrement. Et sous ces tapis, les villageois mettent des faiscaux de mirthe dont abonde cette isle, affin que celuy qui porte le Très Saint Sacrement marche dessus. Ilz s'en servent puis après pour mettre dans leurs champs et vignes, croyantz que cela leur apportera l'abondance ou les préservera des tempestes de l'air.

Les malades, tant hommes que femmes, se couchent de travers des rues sur ces tappis, affin que celuy qui porte le Très Saint Sacrement marche sur eux, croyant par ce moyen Dieu leur rendre la santé, comme il arrive souvent. De plus, il n'y a personne soit grand soit petit qui n'aille baiser à tout le moins⁴⁴ le pied de la custode ou soleil où est enclos le Très Saint Sacrement, che qu'ilz appellent: *απόστυμα*. Et qui sent quelque douleur en quelque partie du corps se faict toucher de la custode et suvent ilz recouvrent la santé.

M^s l'archevesque porte le Très Saint Sacrement, tellement las de marcher par les rues sur ces hommes et sur ces femmes qu'il n'en peut plus. Il est assisté de son grand vicaire et du doyen qui le soutiennent au costé. Les confrères de la Casasse assistent en corps à cette procession, revestus de leur cappe. Le prieur, sous prieur et les deux procureurs portent la poile⁴⁵. Tous les prestres sont revestuz de leurs habitz sacerdotaux comme s'ilz vouloient dire la messe. Souvent l'archevesque grec s'y retrouve. Les calogers, c'est-à-dire les religieux grecs, suivent avec les prestres. Bref en cette solennité se retrouvent toute sorte de personnes. Mais sur tout il fait beau veoir la quantité de femmes qui accompagnent Nostre-Seigneur. Les gentillefemmes tant mariées qu'à marier suivent ornées comme sy c'estoit le jour de leur nopces: le mesme font les grecques qui en mesme conche⁴⁶ se meslent parmy les latines et honnorent Nostre-Seigneur en ce Très Saint Sacrement. Les Turcs mesme veulent estre de la feste et s'assemblent aux maisons d'où ilz puissent veoir.

Un fois il arriva qu'au jour de cette solennité se trouva à Naxie un aga avec huictante soldatz qu'ilz appellent *Leverdis*. Cet aga estoit amy de M. nostre consul. Pour luy plaire, l'aga commanda à ses soldatz qu'ilz fissent une baye en la grande place qui est au milieu de la ville. Et quand le Très Saint Sacrement passa ilz firent une salve qui fut très agréable.

Une des principales actions qui honnorent cette solennité est ce que nous y faisons et qui attire les yeux de tout le monde et donne un renom à nostre Compagnie. A un bout de la place la plus grande, la plus haulte et la plus belle qui soit à Naxie, nous dressons un théâtre – je dis un théâtre parce que sur iceluy

44 Ms: autour le mois [sic].

45 Plus anciennement *paille* ou *pallium*, manteau: dais sous lequel est porté le Saint Sacrement.

46 C'est-à-dire dans le même accoutrement, de l'italien *concio*: ornement, parure. Le même mot est déjà employé ci-dessus p. 104, où l'on a imprimé à tort: bien en *couche* (!!).

nous représentons le plus souvent quelque chose en l'honneur de Très Saint Sacrement – sur lequel nous dressons un autel que nous ornon de ce qu'on peut trouver de plus beau. Il est couvert d'un beau daix fort eslevé. Les costez sont embellys de fort beaux tableaux. Mais ce qui paroist sur tout pour beauté est ce que nous preparons sur lautel pour y mettre le Très Saint Sacrement. Les latins, grecs et villageois, s'entre-tiennent depuis le matin jusques à ce que la procession soit finie à considérer cet autel avec leur grand contentement. Et c'est là que la foule du peuple vient se presenter pour estre touchée.

La procession faict alte en ce lieu. M^s l'archevesque y faict reposer le Saint Sacrement. Le clergé y chante quelque chose. Et puis souvent nous y faisons représenter quelque chose tantost d'une façon tantost d'une autre à nos escoliers. Une année nous fismes présenter à Nostre Seigneur ce que signifiait ce très auguste sacrement dans le Vieux Testament comme un agneau, du pain, du vin, du laict, etc. Après l'action qui fut trouvée très agréable et donna un grand plaisir, M^s l'archevesque fist apporter l'agneau chez soy qui donna vien de la récréation. Car comme il estoit encor tout vif et que le théâtre estoit parsemé de fleurs, au ieu de chercher de s'enfuir, comme il eut esté toujours nourry en ce lieu, il cerchoit à manger.

Ce qui fut trouvé fort rare est que nous fismes présenter un raisin quasy meur, bien que ceste feste fut escheüe cette année⁴⁷ l'onzième juin. Qui des prestres emporta le vin, qui le laict, qui les pommes, qui le raisin et nous n'eusmes que le pain pour nostre part. Une autre année nous fismes venir tour les apostres qui d'une partie du monde qu d'une autre et chacun apportoit une pierre précieuse du pais ou il venoit qu'il présentoit à Nostre-Seigneur récitant quelque chose qui faisoit application de quelque vertu et propriété de cette pierre précieuse au Très Saint Sacrement. Sainct Pierre les recevoit que cependant en faisait une couronne et estant finie il la mist sur le bault de la custode ou soleil comme en couronnant Nostre-Seigneur.

Ce fut le beau que nos bonnes villageoises pensant que ce fussent les vrays apostres s'en alloient les bras entrelevez l'un dedans l'autre leur faire de grandes inclinations de la teste et de tout de corps à la grecque. Il y en avoit qui s'en venoient par derrièr[e] prendre les habitz des apostres et s'en frotoient le visage comme en formant le signe de la croix sur leur face. Une fois on fist faire un sermon que les escoliers récitèrent en diverses parties et fut très bien receu et loué principalement du métropolitte grec qui estoit assis sur le théâtre et de tous les grecs.

Une année, outre la salutation qui s'estoit faicte le matin, nous fismes représenter une action dans l'église cathédrale divisée en trois parties. La matière fut de Très Saint Sacrement. Elle pleust extrêmement et fist grandement estimer nostre Compagnie. Les principaux des Turcs vouleurent assister et s'en retournoient fort satisfaitz. Elle agréa tellement qu'on nous força doucement de la représenter pour la seconde fois en nostre église. Dieu tira bien du fruct de cette action parce que plusieurs personnes se sentirent excitées à componction et puis après vindrent se confesser, après que la procession s'est retirée de nostre autel pour aller terminer dans la grande église.

Après que les homme et les femmes sont⁴⁸, un de nos Pères monte sur le théâtre et alors toute sorte de personnes et de sexe s'approche en telle foule qu'il en est quasy accablé et tous apportent quelques

47 C'est-à-dire en 1637.

48 Ms: passées.

rameaux, fleurs, herbes et souvent des faisceaux de mirthe qu'ilz présentent au Père pour le faire toucher sur le corporal où a reposé le Très Saint Sacrement. Ce qu'il fait: et puis le leur rend et s'en vont très contentz. Ilz se servent de ces choses pour guairison et preservatif des maladies et pour mettre dedans leurs possessions pour en destourner ce qui les pourroit endommager. Et la presse est si grand qu'il a besoing de quelqu'un qui l'aide pour satisfaire à la dévotion du peuple⁴⁹.

49 Laurent, *op. cit.*, S. 198ff. Griechische Übersetzung auch bei W. Puchner, «Θεατρολογικά, εκκλησιαστικά και λαογραφικά της παλαιάς Νάξου», im Band: *Κείμενα και αντικείμενα*, Athen 1997, S. 149–198, bes. S. 165–174. Der Bericht setzt mit Wunderberichten fort: «Ce qui a rendu les grecs et les villageois tellement affectionnez à cette procession et porte à honorer nostre Saint Sacrement sont les miracles que Nostre-Seigneur a souvent-fois opéré en eux en leur rendant la santé du corps et de l'âme parce qu'ilz croyent plus fermement aux dogmes de l'Église latine. Et pour cet effect une grande partie des malades faict quelque voeu à nostre Saint Sacrement et ilz sont soulagez ou guerrys le plus souvent. Nostre-Seigneur s'est aussy monstré rigide à chastier ceux qui, en quelque manière que ce fut, desprisoient cette solennité et travailloient le jour de cette feste.

Une année, il arriva quelque discorde entre les latins et les grecs. Les dictz grecs, par la désunion, se sentant raffroidys envers ce Très Saint Sacrement, allèrent demander au métropolitte grec s'ilz pourroient travailler le jour de la feste της αγίας δωρεάς. Il respondet: Allez mes enfantz, travaillez avec ma bénédiction. Vous le pouvez, parce que cette feste n'est par de nostre rit; c'est pour les latins. Cette bénédiction se tourna en malédiction parce que, à peine la procession fut-elle achevée qu'il se levse une si furieuse tempeste avec tant et de si grosse pluie qu'elle renversa la plus part des bleds. Et nous autres nous ne peusmes pas nous haster tellement pour oster les ornementz de nostre autel qu'il n'y en eut quelques uns des mouillez. Depuis, le métropolitte mesme commanda qu'on ne travaillast plus le jour de cette solennité. Et, depuis ce temps, les villageois et les grecs furent plus soigneux d'y assister que jamais. Ce nonobstant, l'année 1642, un villageois ne faisant pas tant d'estat de cette feste voulut travailler, et Nostre-Seigneur le chastia vigoureusement, car il devint tout perclus de son corps. Il recogneut qu'il avoit-offensé Dieu, se fist porter sur des aix dans son pauvre licet et la grande église, fist dire une messe de Saint Sacrement, demanda bien humblement pardon, se fist toucher de saint ciboire et, incontinent dans l'Église mesme, il se leva de son licet, commença à marcher et se porta mieux.

Le mesme est encore arrivé à d'autres, l'an 1640. Le Père, qui alloit aux missions des villages, se retrouvant à un petit village du nom Κεράμωτη, on le pria de visiter le premier du village que les autres tenoient pour endiable. Le Père s'enquesta diligemment de la cause de la maladie. Il n'en peut apprendre autre sinon qu'il avoit mesprise d'honorer le Très Saint Sacrement le jour de sa feste et avoit dit quelques parolles par lesquelles il monstroït qu'il faisoit peu d'estat de ce très auguste sacrement. Nostre-Seigneur lui donna quelque repos durant que le Père estoit là. Il le confessa et puis, estant sorty de ce village, il entendist qu'il estoit mort. Et il ne se fist point confessé si Nostre-Seigneur n'eût conduit le Père en ce village. Car les confesseurs des grecs ne vont point en ces petitz village, et encore eut-on bien de la peine d'y faire venir le curé pour l'ensevelir. Il fust encore chastié en son filz, qui pensa perdre un oeil.

On feroit un gros volume sy on vouloit escrire les grâces que Nostre-Seigneur a faictes a ceux qui l'ont honorée, cette feste et les punitions qu'il a pris[es] de ceux qui l'ont mépris[e]. Cette année 1643, il arriva un cas tout auprès de la ville qui fut tenu de tout le monde pour un chastiment manifeste. Un homme de basse condition du rit latin tient un moulin à vent. Le jedy dédié à ceste solennité, dez le grand matin, il ferma son moulin à clef et s'en alla aux champs. Cependant, le moulin tournoit; ce qui estoit de grand scandale, veu que ceux qui estoient à ses costez ne tournoient, et cependant c'estoient des grecs qui les tenoient. Le temps estoit fort beau, le vent fort moderé. Cependant, le moulin se vinst à destracquer, se mist à tourner si violemment qu'on craignoit probablement que le feu ne s'y mist, tellement qu, le maistre ne se trouvant pas pour ouvrir la porte, un autre enleva la serrure et arresta le moulin ...». Das Ende des Berichtes handelt von der Kommunion christlicher Sklaven aus der nordafrikanischen Barberei und steht in keiner Beziehung zu Fronleichnam.

Die Prozession, bestehend aus Gläubigen beider Dogmen, den Bauern aus den Dörfern und den »confrères de la Casasse«⁵⁰, bewegt sich von der Metropolitankirche aus durch die Stadt. Bei den achttägigen Vorbereitungen mit Glockenläuten usw. beschreibt Schiattini auch die Ausschmückung der Kapelle mit roten Seidentepichen und der Errichtung einer Plattform im Chor mit einer symbolischen Darstellung⁵¹; Hardy nennt solche erhöhten Schauobjekte, die auch an Prozessionsstationen errichtet sind, nicht »palco«, sondern gleich »théâtre«⁵². Hardy geht auf die Votivgaben der Bauern ein, die Auslegung der Prozessionsstraße mit Teppichen (mit den heilenden Myrtenbüscheln)⁵³, die Hinwegführung der Eucharistie und der Monstranz über die Kranken, die Handlungen der Berührungsmagie⁵⁴. Schiattini fügt in seine anschauliche Schilderung des Umzuges noch wesentliche Details hinzu⁵⁵. Die Episode mit den Hurra-Schreien und der Gewehrsalve der türkischen Solda-

- 50 Die Mitglieder der »Confraternità del Santissimo Corpo di Christo« bestanden aus katholischen Laien. In den Büchern der Kapuziner (1649–1753) werden sie als »Brüder der Kapella« bezeichnet (Zerlenti, *op. cit.*, S. 81), während die Kapelle selbst »Casazza« genannt wird (*op. cit.*, S. 40). Die Bruderschaft besaß einen »Priorie«, »Sotto priorie« und zwei »procuratori«; sie trägt bei der Fronleichnamspzession die Monstranz mit dem Blumenbaldachin; die »Brüder« sind in eine dunkelgelbe Kutte gekleidet (Della Rokkas, o.cit., S. 444).
- 51 »Otto giorni prima della solennità, per darsi avviso a tutta l'isola giachè d'ogni parte d'essa suol concorrere molta gente, ogni giorno nel tramontar del sole si toccarono le tre gran campane della chiesa nova metropolitana et s'incominciò parar la chiesa straordinariamente bene con tapezzarie rosse di seta, con una bella varietà di filliami d'oro imprestacati da diverse gentildonne« (Hofmann, *Vescovadi Cattolici. IV. Naxos, op. cit.*, S. 74). Und weiters: »Il choro fu molto ben parato con l'altar et mia sedia molto più elevato dall'ordinario, supposto che posavano su un tavolato o palco, che aveva da servir una rappresentazione, che nel medesimo giorno si doveva fare nelli secondi vesperi da giovanetti di Naxia, posta in ordine a Padre Mattheo francese gesuita« (*ibid.*).
- 52 Auch erhöhte Stellen in der Kirche bezeichnet er als »théâtre«, so z.B. in der Capella Casazza während der Adventszeit: »Du costé de l'Evangile, auprès l'autel de Nostre-Dame, nous dressons un théâtre, au milieu duquel il y a une chaire pour M^{re} l'archevesque (qui ne manque point d'assister à cette solennité), et deux autres sièges à ses deux cotés pour deux chanoines qui luy font escorte« (Laurent, *op. cit.*, S. 369).
- 53 Es geht um Berührungsmagie: die Pflanzen kommen mit den Füßen der Träger des Allerheiligsten in Berührung und werden dann als Amulette gegen Krankheit und Übel verwendet. Schiattini berichtet auch von der Schmückung der Häusermauern durch Teppiche: »Fatto giorno, si cominciorno nettar le strade et adobbar di tappeti tanto le mura quanto le vie, per le quali dovea passar il S.mo Sacramento, che fu per tutto il Castello, senza uscir ne' Borghi. Ma sopra tutto si deve notare la devozione de' villani greci, i quali dall' alba cominciando venire da' più remoti luoghi dell' isola, ciascheduno tanto huomini quanto donne, portando un fascio di mortelle le gettavano per tutto, tanto che le vie non vie ma mirteti verdi parevano. In vero, Ill.mi miei Signori, tanto mosse questa devozione li nostri, che fu una gioia indicibile universalmente in tutti espressa con lacrime« (Hofmann, *Vescovadi Cattolici, IV. Naxos, op. cit.*, S. 75).
- 54 Das Küssen des Altartuches wird als »ἀποσπῆμα« bezeichnet; normalerweise meint der Ausdruck (vielleicht ist er auch nicht richtig wiedergegeben) Enthäuten oder Entschuppen. Im »Historischen Lexikon des Neugriechischen« der Akademie Athen ist der Ausdruck nicht aufgelistet, »aposyrta« bedeutet auf Rhodos »unzerknittert, »ungefegt« (Bd. 2, S. 595). Unter dem Verb »ἀποσπῆνω« ist als zehnte Bedeutung in einem rhodischen Volkslied auch sich hinwerfen, hinfallen, aufgelistet (Bd. 2, S. 568).
- 55 »Dopo finita dunque la santa Messa con le cerimonie ordinate nel cerimoniale romano, et posta in ordine la PROCESSIONE et inviata, questo sol dico che subito posto il piede fuor del scalino del presbiterio, fu tanta la moltitudine prostrata in terra, a fino che il S.mo Sacramento il passasse di sù, ch'io non toccai mai il piede in

ten⁵⁶, die damit den Fronleichnamzug begrüßten, gibt ein Bild des Alltagslebens der religiösen Symbiose. Der erhöhte Altar mit dem Sakrament unter dem Blumenbaldachin auf der Hauptstation des Umzuges (*«théâtre»* nach Hardy, *«palco»* bei Schiattini) ist der Ort von Vorstellungen und Rezitationen⁵⁷. Der Bericht von Schiattini ist gegenüber Hardy (*«sur iceluy nous représentons le plus souvent quelque chose en l'honneur de Très Sainct Sacrement»*) etwas konkreter: *«Arrivati nella PIAZZA, dove li confrati de S.mo Sacramento havevano eretto il loro altare, su un palco, ivi posai la custodia, et si dimorò mezz' hora fin tanto, che li scolari de' Padri Gesuiti offerirono molte e diverse cose, figure del S.mo Corpo e Sangue de Dio, RECITANDO in varie lingue, con molta vaghezza et ammirazione non solo de' christiani ma anco del Cadi et Bei del luogo, che stavano il tutto vedendo da case loro»*⁵⁸. Was vorgeführt wurde, ist in der Folge zu lesen⁵⁹: im Jahr 1637 waren es die symbolischen Hinweise des Alten Testaments auf das Kommen des Herrn (die Schaf-Episode beweist, daß dem Bericht ein gewisser Hang zum Anekdotenerzählen nicht abzusprechen ist), nach 1637 eine symbolische Vorstellung um die Apostel, die Juwelen aus verschiedenen Teilen der Welt bringen, um den Sakramentsaltar damit zu schmücken, dann wieder eine Predigt, von den Schülern mit verteilten Rollen gelesen (wie in Chios 1740–1744). Zwischen dialogischem Rezitieren, symbolischen Darstellungen, Figurenprozessionen und eigentlichen Theateraufführungen wird nicht unterschieden. So z.B. ist für Paros 1641 am Palmsonntag eine Prozession mit Figurendarstellung der Szene am Ölberg nachgewiesen, getragen von sechs Kindern, die als *«nouvelle célébrité»* großen Erfolg gehabt hat⁶⁰ (ähnlich wie die Krippendarstellung in Konstantinopel 1612)⁶¹. Doch gibt es auch richtige Theateraufführungen: in der Metropolitan-Kirche

terra nè in tappeti, ma sopra bracci, mani, teste et corpi humani, al che bisognava che due ben forti canonici mi tenessero continuamente, per non cadere; questo successe non solo dentro la chiesa, ma fuori ancora nel medesimo modo per tutta la strada, con tanta tenerezza de' cuori nostri, che li preti occupati dalle lagrime interrompevano ben spesso il canto. Per tutto dove si passava, non si sentiva altro che pianti di devozione, sospiri d'amor di Dio, suoni in segno di tripudio, colpi di moschetti; non si vedeva altro che lumi, incensi, spargimento di mortelle et molti altri effetti di devozione più da' greci che da' nostri, et sopra tutto si facevano portar li infermi innanti in gran quantità, molti de' quali come si dira dopo, hebbero la sanità» (Hofmann, *Vescovadi Cattolici*, IV. *Naxos*, *op. cit.*, S. 76).

56 Die *«Leverdis»* des Berichtes sind zweifellos die *«levendis»*. Nach dem Bericht von Schiattini wohnten die türkischen Behörden auch der Theatervorstellung in der christlichen Kirche bei.

57 Nach der Beschreibung geht es ohne Zweifel um den Hauptplatz der Stadt Naxos.

58 Hofmann, *Vescovadi Cattolici*. IV. *Naxos*, *op. cit.*, S. 76. Sprachen der Vorführungen dürften Italienisch und Griechisch gewesen sein.

59 Während der Bericht von Schiattini deutlich beschreibt, daß die Darstellungen von Schülern der Jesuitenschule gegeben würden, besteht Hardy darauf, daß diese Darbietungen für die Jesuitenschüler gemacht wurden (*«Et puis souvent nous y faisons représenter quelque chose tantost d'une façon tantost d'une autre à nos escoliers»*, Laurent, *op. cit.*, S. 200). Es dürfte sich um einen Formulierungsfehler handeln, da die Aufführung natürlich für die Menge gedacht war.

60 Die Beschreibung ist leider ohne weitere Details (Carayon, *Relations inédites*, *op. cit.*, S. 130, Legrand, *Relation*, *op. cit.*, S. 39).

61 Carayon, *op. cit.*, S. 39.

wird eine »action« mit religiöser Thematik (*«La matière fut du Très Saint Sacrement»*) in drei Teilen aufgeführt: wie alle Vorstellungen gefällt sie überaus (*«pleust extrêmement»*) und hebt das Ansehen des Ordens außerordentlich (*«fist gradement estimer nostre Compagnie»*). Wieder sind die türkischen Behörden anwesend; das Stück wird in der »Capella Casazza« wiederholt (wie die Vorstellung in Konstantinopel 1623)⁶²: die Menge ist bewegt und eilt zur Beichte und Kommunion⁶³. Diese festlichen Fronleichnamprozessionen von Jesuiten und Kapuzinern sind noch bis in das 18. Jahrhundert hinein nachzuweisen⁶⁴. Auch auf Syra werden sie in ähnlicher Feierlichkeit vorgenommen⁶⁵.

Das Prozessionswesen, ausgehend von den katholischen Orden und ihren Bruderschaften und kulminierend in der Fronleichnamprozession, war zweifellos einer der Höhepunkte öffentlicher Symbiose nicht nur der beiden christlichen Dogmen, sondern auch der

62 W. Puchner, »Θεατρική παράσταση στην Κωνσταντινούπολη το 1623 με έργα για τον Άγιο Ιωάννη Χρυσόστομο«, *Thesaurismata* 24 (Venedig 1994) S. 235–262.

63 An den erhöhten Gerüsten des Sakraments auf dem Hauptplatz kommt es wieder zu Manifestationen der Bekehrungsmagie: mit Kräutern und Myrtenbüscheln berührt man das Altartuch.

64 Im Bericht des »visitatore apostolico« Sebastiani von 1666/67 steht zu lesen: »Vi è istituita la scuola o compagnia del SS.mo ROSARIO, la 3a parte del quale vi si recita ogni sabbato dopo il vespro, e vi si fa l'esortazione da un Padre Cappuccino, e da un Padre Gesuita il primo sabbato del mese, et ogni sabbato l'Avvento e la Quaresima; et inoltre si fa la processione del SS. Rosario ogni prima domenica del mese altorno alla chiesa, e la prima d'Ottobre per tutto il castello« (Hofmann, *Vescovadi Cattolici. IV. Naxos, op. cit.*, S. 111). Die Kapuziner organisieren »con gran concorso« Prozessionen zu Weihnachten, Ostern und an Maria Himmelfahrt (*ibid.*, S. 117). In der »Relazione della visita della Chiesa di Naxia l'anno 1700« wird über die gemeinsamen Tätigkeiten der beiden Orden folgendes berichtet: »Si fanno le processioni dal clero intorno alla chiesa ogni domenica del mese, e per la città nella solennità di Corpus Domini, la notte di Venerdì Santo, che con pompa lugubre, e rappresentazione degli Misterii della Passione del Redentore si porta il Sacramento le spalle del Ordinario locale, e da tre altri canonici, la domenica di Resurrezione. Invenzione della Santa Croce, li di della Rogazione, e San Marco Evangelista, altre molte altre volte, che si posta fuori della città per devozione di diverse chiese« (*ibid.*, S. 130). Die katholischen Gläubigen sind freilich nur mehr 150 (*ibid.*, S. 142). Bei der Fronleichnamprozession wird der Hochaltar unter Beteiligung des orthodoxen Klerus herumgeführt; die Schüler singen die Messe (*ibid.*, S. 147). Wie auch in Chios: z.B. J. B. Tournefort im Brief IX, 1673 (Ph. Argenti / St. Kyriakidis, *H Chios parà tois γεωγράφοις και περιηγηταίς*, 2. Bd., Athen 1946, S. 65).

65 Auf der »isola del Papa« mit ihren 147 katholischen Kirchen (G. Hofmann, *Vescovadi Cattolici nella Grecia. III. Syros, Roma 1937, OCA 98, S. 111*) wurde 1667 nach der Fronleichnamprozession ein Symposium des gesamten Klerus abgehalten, das ganze 6 *realia* gekostet hat (*ibid.*, S. 82). In der Jesuitenschule wurden jede zweite Woche im Monat Prozessionen veranstaltet: »In detta domenica seconda del mese si espone il Santissimo davanti le vespere, doppo le quali si fa la processione conforme l'uso, portandoci la Madonna, aiutati in cio da scolari e fratelli, mentre tutto il resto del concorso rimane in chiesa intorno alla quale si porta la Madre di Dio, Nostro Signore. Onde a fin di questa processione si dà la benedictione del medemo Santissimo ...« (*ibid.*, S. 102f.). Die Prozessionen dürften zuweilen mit bedeutendem Lärm verbunden gewesen sein; diesbezüglich ein Bericht des Erzbischofs De Stefani aus dem Jahr 1757: »Il Venerdì Santo si faceva nella cattedrale una processione publica, in cui li giovanetti portavano gl'instrumenti della Passione e facevano dello strepito che disturbava la divozione. Col parere anche del vescovo si trovo espediente, che in avvenire li detti strumenti fossero portati da persone adulte« (*ibid.*, S. 127).

Mohammedaner und der türkischen Behörden, die diese Schaustellung durchwegs positiv aufgenommen haben. Interessante diesbezügliche Details liegen auch in noch unveröffentlichten Berichten aus Chios vor. Die Prunkentfaltung war freilich nicht mit mittel- und westeuropäischen Städten zu vergleichen, andererseits aber auch nicht zu unterschätzen: ein Schreiben des katholischen Bischofs von Chios, Andreas Sofianos, vom 20. Dezember 1642 an den Sekrtär der Propaganda Fide in Rom, Francesco Ingoli, enthält folgenden Passus: *«e li 2 di Dicembre festa di S.^a Franc.^o Xaverio ha detta in chiesa nostra la sua prima messa Pontificale con gran solennità. In quelli giorni alloggiava in casa nostra frate Angelo Cordelini dell'ordine di S. Fran.^o et vedendo queste solennità farsi in questo paese, hebbe da dire che raccontandole a Roma non se gli darebbe credito»⁶⁶.*

66 Archivio di Propaganda Fide, *Scritture Originali riferite nelle Congregazione Generali* 39, f. 170^v. Veröffentlicht in Th. Papadopoulos / W.Puchner, «Νέες ειδήσεις για τον Χιώτη ιερέα και δραματουργό Μιχαήλ Βεστάρχη (†1662)», *Parabasis* 3 (Athen 1998) S. 63–122.

Barocke Ordensfestivitäten auf Ägäisinseln zur Zeit der Türkenherrschaft (Kapuziner, Chios 1673)

Der Name der holländischen Stadt Maastricht mag für die heutigen Bewohner des Alten Kontinents einen spezifischen Klang besitzen, doch der Sieg der Franzosen über die Holländer bei Maastricht 1673 stellte einen wichtigen Markstein in dem Kräftespiel der europäischen Großmächte nach dem Dreißigjährigen Krieg und noch vor der Zweiten Wiener Türkenbelagerung dar, da das Frankreich Ludwigs XIV. endgültig seine Machtansprüche verwirklichen konnte, was auch unmittelbare Auswirkungen auf die Ostmittelmeerpoltik des Sonnenkönigs hatte. Schon seit dem Ende des 16. Jh.s waren hier die französischen Botschaften und Konsulate an der Hohen Pforte, in Smyrna und in anderen levantinischen Städten tätig, die Großmachtinteressen Frankreichs im Osten durchzusetzen, aber auch die katholischen Orden der Jesuiten und Kapuziner französischer Mission, die auf die orthodoxen Patriarchatswahlen in Konstantinopel Einfluß zu nehmen suchten¹. Diese Macht- und Handelspolitik war zugleich auch mit einer gezielten Kulturpolitik verbunden: ähnlich wie die Venezianer in ihren Mittelmeerbesitzungen das Lanzenturnier der »giostra« als Schau-stellung kultureller Überlegenheit der Serenissima im griechischen Inselraum benutzt hatten², bedienten sich die Franzosen ihrer Theaterkultur, um einen fernen Abglanz des Pariser Hofes in die osmanische Levante zu bringen: 1657 wird in der französischen Botschaft in Smyrna der »Nicomède« von Corneille, nur sechs Jahre nach der Pariser Uraufführung, während der Karnevalszeit gespielt³, 1673 in der französischen Botschaft in Istanbul, noch zu Lebzeiten Molières, die »Dépit amoureux«, der »Cocu imaginaire« sowie die »École des maris«, daneben auch die Komödie »La femme jube et partie« von Montfleury (uraufgeführt 1669 im Théâtre de Bourgogne) sowie eine Farce der Comédie italienne »Quatre Trivelins«; bei der Vorstellung des »Cid« von Corneille übernahm der junge Antoine Galland, der be-

1 Vgl. vor allem G. Hering, *Ökumenisches Patriarchat und Europäische Politik 1620–1683*, Wiesbaden 1968.

2 L. Kretzenbacher, »Alt-Venedig's Sport und Schau-Brauchtum als Propaganda der Republik Venedig zwischen Friaul und Byzanz«, *Venezia centro di Mediazione tra Oriente e Occidente (Secoli XV–XVI). Aspetti e problemi*, Atti del II Convegno Internazionale di Storia della Civiltà Veneziana, 3–6 Ottobre 1973, vol. I (Firenze 1977) S. 249–277, W. Puchner, »Südost-Belege zur »Giostra«: Reiterfeste und Lanzenturniere von der kolonialvenezianischen Adels- und Bürgerrenaissance bis zum rezenten heptanesischen Volksschauspiel«, *Schweizer Archiv für Volkskunde* 75 (1979) S. 1–27 und ders., »Zum Ritterspiel in griechischer Tradition«, *Byzantinische Zeitschrift* 98 (1998) S. 435–470.

3 J. B. Labat, *Memoires de Chevalier d'Arvieux ...* 6 vols., A Paris 1735, Vol. 1, S. 125–127.

kannte französische Orientalist und Übersetzer von Tausend und Einer Nacht⁴, eine Frauenrolle, während die Gattin und die Töchter des französischen Konsuls M. Roboly die restlichen weiblichen Rollen verkörperten⁵. Besagter Roboly hatte schon 1665 eine Vorstellung der Kapuziner in der französischen Botschaft finanziert, eine Bearbeitung der Tragödie »Le martyre de Saint Genest« von Rotrou, bei der sein Sohn die Hauptrolle übernommen hatte. Dies geschah nach den Quellenangaben ausdrücklich, um das Monopol der Jesuiten bei den Theateraufführungen zu brechen, die wegen dieser Spieltätigkeit die christliche Jugend der Bosphorusmetropole für sich und ihre Schule gewinne⁶. Derartige Auseinandersetzungen um die Vorrangstellung in der Bildungsarbeit zwischen den beiden Orden sind auch aus Naxos bekannt⁷.

Träger dieser französischen Kulturpolitik waren eben auch die katholischen Orden, vor allem die Jesuiten und Kapuziner, die in der Regel der französischen Mission mit ihrem Sitz im Kloster des Hl. Benedikt in Galata (Konstantinopel) angehörten. Eine Ausnahme bildete insofern Chios, als hier die italienische Mission am Werk war, die gebürtige Chioten in Sizilien ausbilden ließ und kaum »frankopapades«, die der einheimischen Sprache nicht mächtig waren, zuließ⁸. Die Verflechtung von Mission, Politik und Theater wird an der Vorstellung von 1623 im Jesuitenkloster an der Hohen Pforte deutlich, wo der kleine Sohn des französischen Botschafters De Césy in einem Stück um die Bekehrung des Hl. Johannes Chrysostomos im Kindesalter die Hauptrolle gab; unter den Anwesenden war sowohl der holländische wie auch der kaiserliche Botschafter, während De Césy den orthodoxen Patriarchen Kyrillos Loukaris nicht zuließ⁹.

Der Sieg der Franzosen bei Maastricht wurde auch im türkenzeitlichen Archipelagus ausgiebig gefeiert. Nach dem Ausgeführten stellt es keinen Zufall dar, daß die katholischen Orden dabei eine führende Rolle spielten. Besonders interessant ist die Festbeschreibung aus Chios, wo bei den Feierlichkeiten im Klosterhof der Kapuziner sowohl der französische Konsul aus Smyrna wie auch der französische Botschafter aus Konstantinopel, C.-F.O. Marquis de Nointel, anwesend waren. Die bisher einzig bekannte Beschreibung, des Kapu-

4 Zu Antoine Galland (1646–1715) vgl. M. Abdel-Halim, *Antoine Galland, sa vie et son œuvre*. Paris 1964; H. u. S. Grotzfeld, *Die Erzählungen aus 1001 Nacht*, Darmstadt 1984, S. 111–113.

5 Charles Schefer (ed.), *Journal d'Antoine Galland pendant son séjour à Constantinople (1672–1673)*, 2 vols, Paris 1881, vol. 2, S. 5–36.

6 *Études Franciscaines* 29 (1913) S. 628 f.

7 W. Puchner, »Barocke Fronleichnamsprozessionen auf den Kykladen im 17. Jahrhundert«. *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* LII/101 (1998) S. 391–408 und Kapitel 8 des vorliegenden Bandes.

8 Dazu jetzt W. Puchner, *Griechisches Schuldrama und religiöses Barocktheater im ägäischen Raum zur Zeit der Türkenherrschaft (1580–1750)*, Wien 1999 (Österr. Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Denkschriften 217).

9 W. Puchner, »Θεατρική παράσταση στην Κωνσταντινούπολη το 1623 με έργο για τον Άγιο Ιωάννη Χρυσόστομο«, *Thesaurismata* 24 (Venedig 1994) S. 235–262.

ziners Jean Baptiste de Péronne¹⁰, bietet ein Bild überschwänglicher barocker Festkultur und einen Abglanz des Größenwahns der Festivitäten der absolutistischen Hofhaltungen in Mittel- und Westeuropa. Dieser Bericht ist für die griechische Kirchengeschichte, die Kulturgeschichte des Inselraums und die Lokalgeschichte von Chios ausgewertet worden¹¹ und bietet folgendes Bild:

Nach dem Hesperinos am Sonntagabend in der Kapuzinerkirche von Chios versammelten sich im Klosterhof mehr als tausend Menschen; eingeladen waren Katholiken und Orthodoxe; anwesend waren der französische Botschafter und der französische Konsul von Smyrna, der lateinische Erzbischof von Chios ließ sich wegen Unpäßlichkeit vertreten. Der Botschafter saß auf einem vierstufigen Podium (théâtre) unter einem teppichgeschmückten Baldachin. Nach der Predigt nahmen die Gäste an vorbereiteten Tischen Platz, die mit einer Fülle erlesener Speisen und vielen Süßigkeiten beladen waren. An der Front des Klosterhofes vor der Klostermauer war ein geräumiges Podium (théâtre) mit einem großen Tisch für 18–20 Gäste errichtet, an dem der Botschafter und der Konsul zu sitzen kamen. Das Podium war mit drei großen Apsiden aus Myrthen, Blüten, Zitronen, Orangen und Granatäpfeln geschmückt, im Hintergrund gab es Kränze mit Versen in Französisch, Griechisch und Lateinisch zu Ehren des Königs und des Botschafters. Von diesem blumen- und lorbeergeschmückten Podium konnten die Ehrengäste den ganzen Klosterhof überblicken. Dieser war in vier Sektoren eingeteilt: im ersten waren 15 Tische für die Repräsentanten der Stadt und die Edelleute aufgestellt; im zweiten waren alle Frauen auf amphitheatralisch aufgestellten Holzstühlen versammelt, in der Mitte eine Pyramide aus Süßigkeiten zum Verzehr und ein Brunnen, aus dem Zitronenlimonade floß; im dritten Sektor gab es einen Weinbrunnen, von dem das Volk trinken konnte, so viel es wollte. Der vierte Sektor befand sich nahe der hohen Hofpforte, in seiner Mitte stand ein stark erhöhtes Podium (théâtre), gerade gegenüber dem Podium des Botschafters, damit das Schauspiel besser zu sehen sei: Calvin war in einer Mönchskutte dargestellt, der Zeus um Erbarmen anfleht, da dieser im Begriff steht, ihn mit seinem Donnerkeil zu treffen. Über diesem Podium wurden laufend Feuerwerke gezündet; dort war auch eine Seeschlacht mit kleinen Schiffen voll von Pulver und Knallfröschen dargestellt, ein Feuerrad und eine Feuersonne, die auf einem Seil von einem Podium zum anderen hin- und herlief. Jedesmal, wenn der Botschafter einen Trinkspruch aussprach, wurde ein neues Feuerwerk gezündet. Auf der Terrasse des Klostergebäudes saß der Sohn des Kapetan-Pascha, des Admirals der Sultansgaleeren, sowie die türkischen Lokalautoritäten und verfolgten das Fest; seine Exzellenz ließ ihnen in einer großen Schüssel die besten Süßigkeiten seines Tisches schicken.

Eine bisher unbeachtete Quelle, ein Brief des französischen Botschaftes Nointel selbst vom 17. Oktober 1673, der im Anhang zum Tagebuch von Galland über seinen Aufenthalt

10 In griechischer Übersetzung in P. P. Argenti / St. Kyriakidis, *Η Χίος παρά τοις γεωγράφοις και περιηγηταίς από του ογδόου έως του εικοστού αιώνος*. 3. Bd., Athen 1946, S. 1466 ff.

11 Vgl. letztl. N. M. Roussos-Milidonis, *Καπουκίνοι Φραγκισκανοί*. Athen 1996, S. 394 ff.

in Konstantinopel 1672–73 veröffentlicht worden ist, bestätigt manche dieser Angaben, gibt aber genauere Details bezüglich der allegorischen Darstellungen¹²: »... il y avoit plus de mille personnes dans la cour des Capucins. Ma table estoit sur un théâtre eslevé en figure de demylune, ornée de protiques de verdure de mirthe, et de branches de citronniers garnis de festons de fleurs et de fruicts, auxquels estoient suspendus des vers françois, italiens, et grecs; et le reste de l'espace estant fermé d'une ballustrade, contenoit une douzaine de grandes tables où tous ceux qui y estoient assis me regardoient en face. Il y en avoit une pour les Justiniani qui sont de la plus illustre famille; une pour les députés nouveaux et anciens, et les autres pour le reste de la noblesse. L'on voyait au-delà un lieu particulier pour les dames, au milieu duquel jouoit une fontaine d'eau de fleurs d'orange qui sortait d'un rocher de confitures et de maspins, et le canton destiné pour le peuple estoit orné d'une fontaine de vin dont les festons de verdure estoient remplis de saucissons et autres matières propres à exciter la soif.

Ce spectacle qui se voyait tout de suite estoit borné par un espece de théâtre eslevé et fermé de ballustrades, où la figure d'un Hollandais ayant la hardiesse de regarder le soleil posé à l'autre extrémité, et au dessus du lieu où j'estois, paroissoit en estre éblouy. Mais ce n'a pas esté la seule punition, car cet astre s'estant avancé et l'ayant bruslé en passant, le feu d'artifice a commencé à jouer, et a consisté dans un combat d'une douzaine de petits vaisseaux qui, ayant esté tous destruits, ont fait voir l'anéantissement d'une puissance maritime qui s'en faisoit accroire, la destruction de celle de terre estant marquée d'ail-//leurs par des représentations du tombeau de Mastric, de l'inondation d'Amsterdam et la réduction de tant de provinces, en sorte que la renommée se trouvant accablée du poids de tant de triomphes, et insuffisante pour les publier, on l'a faict paroistre prosternée à terre et chargée de trofées demandant cartier [sic] à Sa Majesté par un sonnet italien. L'on a aussy chanté quantité de vers, les jésuites et les autres religieux ayant fait gloire d'en envoyer. Tout ce régal estoit diversifié de musique, de trompettes, de violons, de vive le Roy, et de boëttes, et éclairé d'un grand nombre de flambeaux. Les terrasses autout de la cour se sont trouvées remplies de spectateurs, et il y en avoit une où le fils du Capitan Pacha commandant une galère de Négrepont, son beau-frère qui en commande une autre, et plusieurs autres personnes qualifiées d'entre les Turcs n'ont pas hésité de se placer sur un sofa qui leur avoit esté préparé, sur lequel ils ont esté régalez de bassins de confitures, et tesmoins des grands cris de vive le Roy, des boëttes qui les accompagnoient ...¹³.

Als diplomatische Geste gegenüber den türkischen Lokalautoritäten darf der halbmondförmige Tisch der Ehrengäste verstanden werden. Die Lobsprüche auf den Sonnenkönig und Frankreich sind hier in Französisch, Italienisch und Griechisch gehalten. Im ersten Sektor gab es einen eigenen Tisch für die Familie Giustiniani, eine für die alten und die neuen Abgeordneten (députés). Im Frauensektor ist von einem Springbrunnen aus Orangenblütenwasser die Rede, der aus einem Berg von Konfitüre und Marzipan hervorquoll; im Sektor für das Volk bestand der Springbrunnen aus Wein, die rahmenden Girlanden waren nicht

12 Schefer, *op. cit.*, Bd. 2, S. 171–178.

13 Schefer, *op. cit.*, Lettre de Mr de Nointel. A Chio, ce 17 octobre 1673, bes. S. 174 f.

aus Blüten und Blumen, sondern aus Würsten und anderen Dingen, die den Durst erregen. Das Schauspiel auf der erhöhten Bühne bestand aus folgendem: einem Holländer auf der einen Seite, der es wagte, der Sonne (Feuerrad, Symbol für den Sonnenkönig) auf der anderen Seite ins Gesicht zu sehen, und erblindete; doch war dies nicht seine einzige Strafe: das Feuerrad auf dem Seil lief an ihm vorbei und verbrannte ihn. Ein anderes Feuerwerk bestand aus zwölf kleinen Schiffen, die in einer Seeschlacht alle brennend untergingen – der Verlust der holländischen Seestreitkräfte; auch der Niedergang der Landstreitkräfte war dargestellt: das Grab von Maastricht, die Überschwemmung Amsterdams, die Reduzierung der holländischen Provinzen; Fama, niedergedrückt von so vielen Triumphen und nicht imstande, soviel Siege anzukündigen (= das ist wohl ironisch gemeint-), erbittet trophäenbeladen auf den Knien von seiner Majestät in einem italienischen Sonett ein Quartier. Es wurden auch viele Verse gesungen, die die Jesuiten und andere Orden beigesteuert hatten. Das Symposium war von Musik begleitet, von Trompeten, Geigen und Hochrufen und von vielen Fackeln beleuchtet. Auch die Terrassen der Klostergebäude waren voll von Menschen, unter anderem dem Sohn des besagten Kapetan-Paschas und anderen Türken, die auf einem Sofa sitzend Konfitüre lutschten und das Schauspiel betrachteten.

Allegorische Darbietungen dieser Art sind auch während der Fronleichnamsprozession der Jesuiten auf Naxos bekannt¹⁴. Und doch überrascht der Luxus, den der weitgereiste Botschafter Nointel¹⁵ beschreibt, und die Inspiration der Festgestaltung, mit der durchdachten Raumbgliederung, die Honoratioren und Volk, Frauen und Männer, Türken und Christen scheidet, der Ornamentik, die vom Lorbeerblatt bis zum Grillwürstchen reicht, den emblematische Vorstellungen und Allegorien in Bezug auf den Festanlaß, die inszenierte Mini-Naumachien und Feuerwerke, Speisen und Getränke in ihren originellen Formationen und Darbietungsweisen (Pyramiden, Springbrunnen). Eigentlich fehlt kaum etwas aus dem üblichen Formenkanon barocker Festkultur der absolutistischen Hofhaltungen Mittel- und Westeuropas¹⁶; Dimensionen und Finanzen sind freilich reduziert. Doch niemand hätte im »archipelagus turbatus«¹⁷ der Türkenzeit eine derartige Festentfaltung vermutet.

14 Puchner, »Fronleichnamprozessionen«, *op. cit.*

15 Vgl. A. Vandal, *L'odyssée d'un ambassadeur. Les voyages du marquis de Nointel (1670–1680)*, Paris 1800 und R. Zaimova, »Les activités artistiques de quelques ambassadeurs français à Constantinople (fin du XVII^e – début du XVIII^e siècle)«, *Bulletin d'Association Internationale d'Études du Sud-Est Européen* 24–25 (1995–96) S. 13–16.

16 In Auswahl: R. Alewyn, »Das weltliche Fest des Barock«, *Festschrift Karl Arnoldt*, Opladen 1955; E. Magne, *Les Fêtes en Europe au XVII^e siècle*, Paris 1930; R. Stamm, *Die Kunstformen des Barockzeitalters*, München 1958 usw.

17 Zur Kulturgeschichte der Türkenzeit in der Ägäis vgl. vor allem B. H. Slot, *Archipelagus turbatus. Les Cyclades entre colonisation latine et occupation ottomane (c. 1500–1718)*, Istanbul 1982, 2 vols.

Wiener Griechendrucke von Gluck bis Kotzebue

DAS THEATERLEBEN DER DONAU-METROPOLE IN GRIECHISCHEN
ÜBERSETZUNGEN 1780–1820

Es darf als historische Tatsache gelten, daß der Josefinismus, als eine Art Französische Revolution von Oben, mindestens in gleichem Maße zur Entwicklung des Nationalbewußtseins der einzelnen Balkanvölker beigetragen hat wie die Französische Revolution selbst¹. Dies ist für die Ungarn, die Rumänen in Siebenbürgen, die südslawischen Völker, aber auch die Griechen leicht nachzuweisen. Die Einnahme der Lagunenrepublik Venedig durch die napoleonischen Truppen, das kurze österreichische Interregnum, die neuerliche Besetzung der Serenissima durch Bonaparte und letztlich die Vorherrschaft des Doppeladlers in Oberitalien im 19. Jh. haben zu einer Verschiebung des politischen und kulturellen Schweregewichts auch der Diaspora-Griechen geführt, das sich schon vor der Wende zum 19. Jh. von der Adelsrepublik an der Adria nach Norden über den Alpenhauptkamm an die Donau zum Zentrum des Habsburger-Reiches verlegt². Das liberale geistige Klima der josefinischen Ära, das Aufklärer-Figuren wie die Ungarn György Bessenyi hervorgebracht hat, den Serben Dositej Obradović, der in der Rotenturmstraße nur einige Häuser unterhalb des Wohnsitzes von Rigas Velesinlis (Pheraios) wohnte, vor dem berühmten Roten Turm, an dem die sagenhafte Speckseite gehangen haben soll, und den Wiener Griechenkindern dort Privatunterricht erteilte, oder den Slowenen Bartholomäus Kopitar, der nach 1810 als Scriptor der Kaiserlichen Bibliothek alle slawischen und griechischen Bücher zensuriert hat³, war Voraussetzung dieser geistigen Blüte der Balkanvölker und vor allem auch der Griechen in Wien. Auf das Betreiben von Kopitar übrigens entstehen hier die ersten südosteuropäischen Volksliedsammlungen, die serbische von Vuk Karadžić und die griechische von Werner von Haxthausen⁴, die noch lange unveröffentlicht bleibt und aus der Goethe einige Lieder ins Deutsche überträgt⁵. In diesem Zeitraum, noch vor dem Wiener Kongreß,

1 Vgl. z. B. M. Bernath, *Habsburg und die Anfänge der rumänischen Nationsbildung*, Leiden 1972.

2 W. Puchner, «Η Αυστρία στα ελληνικά γράμματα και το ελληνικό θέατρο», in: *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, Athen 1992, S. 223–282, bes. S. 230.

3 Vgl. H. Sundhaussen, «D. Obradović», *Biographisches Lexikon zur Geschichte Südosteuropas*, Bd. 3, München 1978, S. 344–347 (Bd. 2, S. 470 ff. zu Kopitar); J. Pagacnik, *Bartholomäus Kopitar. Leben und Werke*, München 1978.

4 P. Rehder, «Vuk Karadžić», *Biographisches Lexikon zur Geschichte Südosteuropas*, Bd. 2, München 1976, S. 345–348; M. Ibrovac, *Claude Fauriel et la fortune européenne des poésies grecque et serbe*, Paris 1966; G. Soyter, *Neugriechische Volkslieder gesammelt von Werner von Haxthausen, Urtext und Übersetzung*, Münster 1935; A. Politis, *Η ανακάλυψη των ελληνικών δημοστικών τραγουδιών*, Athen 1984.

5 K. Dieterich, «Goethe und die neugriechische Volksdichtung», *Hellas Jahrbuch* 1929, S. 63 ff.

der Restaurationspolitik Metternichs und dem Umschwung des liberalen geistigen Klimas zum »kleinen häuslichen Glück« des Biedermeier, das nur der andere Ausdruck der »großen öffentlichen Unfreiheit« war, wurde in Wien kroatische und serbische Zeitungen und Zeitschriften gedruckt, griechische wahrscheinlich schon seit 1784, mit Sicherheit seit 1790, die »Ephemeris« (Zeitung) der Drucker und Verleger Gebrüder Markidis-Poulios, ab 1811 die »Ειδήσεις διά τα Ανατολικά Μέρη« (»Nachrichten für den Orient«), später als »Ελληνικός Τηλέγραφος« (»Griechischer Telegraph«), der noch bis 1836 sein Erscheinen fortsetzte⁶. Am wichtigsten wurde allerdings die Kulturzeitschrift »Ερμής ο Λόγιος« (»Der gelehrte Hermes«), der von 1811 bis zur Griechischen Revolution von 1821 in Wien erschien und einen wesentlichen Beitrag zur ideologischen Formation der Aufstandsbewegung im Sinne der aufklärerischen Leitideen von Freiheit und Selbstbestimmung einer Sprachnation (nach Herder) leistete⁷; seine Leser saßen nicht nur in Wien, sondern, wie den erhaltenen Subskriptionslisten zu entnehmen ist, auch in Paris, Göttingen, Bukarest, Jassy, Odessa, Moskau, Konstantinopel, Smyrna, Hydra, Ioannina, Korfu, Triest und Livorno.

Die Wiener Griechen-Kolonie hatte im Laufe des 18. Jh.s an Bedeutung und Einfluß gewonnen; es handelt sich im wesentlichen um die gleichen Kaufmannsfamilien meist aus dem makedonischen Raum, die sich auch in Buda, Pest, Kecskemét, Temeschwar, Kronstadt und Hermannstadt sowie in anderen größeren Balkanstädten niedergelassen haben und Kaufmannsgilden bilden, deren lokaler Einfluß bald so groß ist, daß Historiker wie Georg Stadtmüller etwa, von einer Teilgräzisierung der Oberschicht in den balkanischen Städten spricht, und eine gewisse Hegemoniestellung der Griechischen Aufklärung in den südosteuropäischen Literaturen und bei der balkanisch-christlichen Intelligentsia festzustellen ist⁸. Zentrum dieser Vermittlungstätigkeit griechischer Intellektueller zwischen den westeuropäischen aufklärerischen Strömungen und den Balkanvölkern war Wien, und zwar namhafte Mitglieder der Wiener Griechen-Kolonie, die sich zumindest zeitweise hier aufhielten. Kaum einer der bekannten griechischen Aufklärer hat keinen längeren Wien-Aufenthalt in seiner Biographie zu verzeichnen.

Diese Vermittlungstätigkeit läuft vor allem über die Übersetzungen und die Drucklegungen von wissenschaftlichen, pädagogischen, praktischen, aber auch philologischen und philosophischen Werken, Schulbüchern, Lexika, Grammatiken, naturwissenschaftlichen Handbüchern, die die griechischen Druckhäuser in Wien besorgten und die in relativ ho-

6 G. Laios, »Die griechischen Zeitungen und Zeitschriften (1784–1821)«, J. Irmischer / M. Mimeemi (eds.), *Probleme der neugriechischen Literatur*, 2. Bd., Berlin 1960, S. 110–195; E. Turczynski, »Die deutsch-griechischen Kulturbeziehungen und die griechischen Zeitungen (1784–1821)«, *ibid.* S. 55–109; G. Laios, *Ο ελληνικός τύπος της Βιέννης από τον 1784 μέχρι τον 1821*, Athen 1961; P. K. Enepekides, »Συμβολαί εις την ιστορίαν του ελληνικού τύπου και τυπογραφείων της Βιέννης (1790–1821)«, *Κορηάς – Κοίμας – Κάλβος*, Athen 1972, S. 199–245.

7 H. Sundhaussen, *Der Einfluß der Herderschen Ideen auf die Nationsbildung bei den Völkern der Habsburger Monarchie*, München 1973.

8 G. Stadtmüller, *Geschichte Südosteuropas*, München / Wien 1976.

hen Auflagenzahlen über die gesamte Balkanhalbinsel hinweg zirkulierten, manchmal auch in andere Sprachen weiterübersetzt wurden. Dieser Mechanismus einer griechischen Zwischenschaltung in die südosteuropäische Rezeption westlicher Vorbilder ist auch in der Trivalliteratur geläufig, auch in der Dramatik des 19. Jh.s; damit hat für einen gewissen Zeitraum Wien die Rolle Venedigs übernommen: die Griechen-Drucke der *Serenissima* fanden nicht nur im Fall der Kirchenbücher und der Schulausgaben antiker Schriftsteller Verbreitung über die gesamte Balkanhalbinsel, sondern auch östliche und westliche Volksbücher und Triviallesestoffe wie der »Syntipas« (Sindbad) und der »Bertoldo« fanden erst über das Griechische Eingang in das Rumänische und die südslawischen Sprachen⁹.

Im Zeitraum von 1780 bis 1820 kamen in Wien mehr als 500 griechische Bücher zum Druck¹⁰. Gegenstand dieser Ausführungen sollen jedoch die in Wien gedruckten griechischen Dramenübersetzungen sein, die eng mit dem damaligen Theaterleben, in der Gründungsphase und ersten Blüte des Burgtheaters, zusammenhängen. Eigentümlicherweise ist in diesen Rezeptionsvorgängen das blühende Wiener Vorstadttheater mit seinen Volkskomödien und Mythenparodien nicht nachzuweisen¹¹; das Interesse der griechischen Aufklärer und Studenten stand nach »Höherem«: der Verpflanzung ideologischer und politischer Leitwerte der Aufklärung in das Griechische, die humanistische Pflege des Bildes von der Alten Herrlichkeit auf dem Lehr- und Bildungstheater der Bürgerlichkeit, mit der aktualisierenden Gegenüberstellung zum rezenten Zwingjoch des Glaubensfeindes, aber auch die Übertragung sentimentaler Rührstücke und Tränenstücklein-Komödien, wie die von Kotzebue, die aufgrund ihres soliden Aufbaus und der Publikumswirksamkeit wichtige Repertoirefüller für die Laientheater vieler balkanischer Völker in den Anfangsphasen ihres Theaterlebens gewesen sind und Serienerfolge auf allen europäischen Bühnen aufweisen konnten¹². Kasperl und Karagöz waren nicht gefragt und waren, nach dem berühmten Hanswurst-Streit und der Verdammung des Lachens ohne höheren Zweck auf der Bühne durch die Wortführer eines didaktischen Purismus auf dem aufklärerischen Lehrtheater, als eine Art Abendschule der Bürger konzipiert, als unsaubere und unkontrollierte Wildlinge in der hellen übersichtlichen Welt der *ratio* auch verpönt.

Die Rezeptionsmechanismen des Wiener Theaterlebens seien am Lebensschicksal und Werk von drei Persönlichkeiten, die zeitweise wichtige Exponenten der Wiener Griechenkolonie gewesen sind, veranschaulicht: Rigas Velestinlis – er war am kürzesten in Wien

9 G. Veloudis, *Das griechische Druck- und Verlagsbaus »Glikis« in Venedig (1670–1854). Ein Beitrag zur Erforschung des griechischen Buches zur Zeit der Türkenherrschaft*, Wiesbaden 1976; M. Skowronski / M. Marinescu, *Die »Volksbücher« Bertoldo und Syntipas in Südosteuropa. Ein Beitrag zur Kulturvermittlung in Griechenland und Bulgarien vom 17. bis 20. Jahrhundert*. Frankfurt/M. etc. 1992.

10 Aik. Koumariou, *Ο Ελληνικός Προεπαναστατικός Τύπος. Βιέννη – Παρίσι (1784–1821)*, Athen 1995.

11 W. Puchner, »Rigas Fereos e il teatro a Vienna nel XVIII secolo«, *Rivista di Studi Bizantini e Neoellenici* 35 (1998) S. 95–109.

12 Dazu W. Puchner, *Historisches Drama und gesellschaftskritische Komödie in den Ländern Südosteuropas im 19. Jahrhundert. Vom Theater des Nationalismus zum Nationaltheater*, Frankfurt/M. etc. 1994, pass.

(1791 und 1796/97, sein zweiter Aufenthalt endete mit seiner Verhaftung in Triest und der Auslieferung an die Türken und seine Hinrichtung in Belgrad 1798) und hat auch nur eine dramatische Übersetzung aus dem Italienischen aufzuweisen¹³, Georgios Sakellarios – der von 1786 bis 1798, wohl mit Unterbrechungen, in Wien Medizin studierte und mehrere Dramenübersetzungen aus dem Französischen und Deutschen vorgenommen hat¹⁴, sowie Konstantinos Kokkinakis – der als Handelsgehilfe noch vor der Jahrhundertwende nach Wien kam, beim Ausbruch der Griechischen Revolution 1821 wegen aufrührerischer Tätigkeit verhaftet wurde und bis 1825 inhaftiert blieb, dann nach Griechenland abgeschoben wurde – er hat mehrere Dramenübersetzungen aus dem Deutschen und Französischen vorgenommen. Zu diesen Übersetzungen sind in den letzten Jahren eine Reihe von Neuerkenntnissen hinzugekommen, die ein bezeichnendes Licht auf Motivationen, Adaptationsstrategien («Gräzisierung»), kulturelle und politische Funktionen der Theaterübersetzungen und der Theateraufführungen werfen. So konnte z. B. nachgewiesen werden, daß eine der Übersetzungen von Sakellarios mit dem Titel »Orpheus und Eurydike« das Libretto der berühmten zweiten Reformoper von Christoph Willibald Gluck betrifft¹⁵.

Doch wollen wir nicht vorgreifen. Daß Rigas Velesinlis (Pheraios) am Höhepunkt seiner politischen Tätigkeit für die Schaffung eines unabhängigen balkanischen Völkerbundes in Wien, 1797, kurz vor seiner Festnahme, Verhör durch die Wiener Geheimpolizei und Auslieferung an die Türken, da er schriftlich und mündlich offen zur Erhebung gegen den osmanischen Zwingherrn aufruft, die Übersetzung eines Opernlibrettos von Pietro Metastasio, dem »poeta cesareo« des Wiener Kaiserhofs, und zwar »L'Olimpiade« (1733 in Wien uraufgeführt), zusammen mit einer Übertragung von »La bergère des Alpes« von Marmontel und Geßners »Erstem Schiffer« in der Übersetzung von A. Koronios, unter dem Titel »Moralischer Dreifuß« (»Ηθικός Τρίπους«) veröffentlicht, bleibt solange ein Rätsel, bis man sich die Widmung ansieht: an Sergios Hatzikonstas, dem Vorsteher der Griechischen Gemeinde in Wien, aus dem Olymp-Dorf Nizeri, den er als »Olympioten« bezeichnet; die Übersetzung (zuerst in Prosa, übrigens die einzige aus dem Italienischen) ist ein Schubladenprodukt seiner Jugend, das Rigas nun ans Licht zieht, um sich den einflußreichen Mann zu verpflichten. Das Stück ist immerhin im befreiten Athen 1836 und öfter von Laienspielern aufgeführt worden und wurde auch zu den 200-Jahr-Feierlichkeiten seit dem Tode von Rigas Velesinlis 1998 durch das »Amphi-Theater« von Spyros Evangelatos in Delphi neuerlich gespielt.

Es geht um einen sentimentalsten Rokoko-Stoff mit einem stereotypen Liebe-Freundschaft-Konflikt in edler Gesellschaft im bukolischen Arkadien der mythologischen Idylle der Schäferdramatik, allerdings mit dem Glanzpunkt der Olympischen Spiele. Dies und die Autorschaft Metastasios, der im 18. Jh. als weltweites Erfolgphänomen figurieren darf

13 Dazu nun ausführlich W. Puchner, »Μελέτες για το θεατρικό έργο του Ρίγη Βελεστινλή«, *Είδωλα και ομιώματα*, Athen 2000, S. 27–68, 161–188.

14 W. Puchner, *Δραματολογικές αναζητήσεις*, Athen 1995, S. 219–250.

15 *Op. cit.*

(allein in Griechenland gibt es bis 1800 mehr als zehn Übersetzungen seiner Opernlibretti; diese Übersetzungstradition hält unvermindert bis etwa 1870 an)¹⁶, dessen Libretti nach dem ästhetischen Modell der französischen klassizistischen Dramatik des 17. Jh.s strukturiert sind, dutzendmal von den bekanntesten Komponisten der Zeit vertont wurden, für jede einzelne Aufführung vor allem in den italienischen Städten aufs neue, wobei auch jedesmal das Libretto neu aufgelegt wurde, dürften die ursprünglichen Motivationen für die Übersetzung gebildet haben. Das Libretto von »L'Olimpiade« wurde mehr als dreißigmal vertont und zirkulierte in zahlreichen Auflagen¹⁷; allein in Venedig wurde es im 18. Jh. siebenmal aufgeführt, in Wien dreimal¹⁸. 1797 war jedoch Metastasio bereits außer Mode. Trotz des bukolisch-konventionellen Inhalts erklärt Rigas in den geheimen Verhörprotokollen der Wiener Polizei, daß er dies »zur Aufklärung der Griechischen Nation«¹⁹ getan habe. Die Wiederbelebung der Olympischen Spiele war eine der Visionen der Aufklärung.

Auf dieses Thema geht ausführlich der griechische Medizinstudent Georgios Sakellarios (1767–1836) ein, der 1796 in Wien eine »Synoptische Archäologie der Griechen« veröffentlicht; diese Schrift mag auch für Rigas einen Anlaß gebildet haben, seine Übersetzung von »Τα Ολύμπια« anonym in die Druckerei gehen zu lassen. Rigas hielt allerdings das Theater für die Durchsetzung und Verbreitung seiner politischen Ziele für ungeeignet, ganz im Gegensatz zu den griechischen Laienbühnen 20 Jahre später in Bukarest, Jassy und Odessa, die sich rasch von Hof- und Schultheatern zu politischen Revolutionsbühnen verwandelten²⁰. Nach den Angaben seines Freundes G. Zaviras in Buda²¹ soll Sakellarios insgesamt sechs dramatische Übersetzungen verfaßt haben, von denen manches noch unidentifiziert bzw. unauffindbar ist: aus dem Französischen »Früchte der Rachsucht« (*Ἀποτέλεσμα της φιλεκδικήσεως*) 1788, »Romeo und Julia«, die erste griechische Shakespeare-Übersetzung, 1789, deren Handschrift bisher nicht aufgefunden werden konnte, »Orpheus und Eurydike« aus dem Französischen, gedruckt Wien 1796, »Telemach und Kalypso« aus dem Deutschen, gedruckt Wien 1796, »Robert und Floriade«, Tragödie, und »Kodros«, fünftaktige Tragödie aus dem Deutschen, 1786, unveröffentlicht. Weitere Schriften betreffen die genannte »Synoptische Archäologie«, die ersten Bücher der »Abenteuer des neuen Anacharsis« 1797, Schriften über seine Spitalserfahrungen in Wien 1897 sowie die »Gedichte« 1817, die in den Literaturgeschichten wegen ihren Einflusses von den »Night-Thoughts« des englischen Romantikers Edward Young zu finden sind²². Das erste Theaterwerk konnte bisher weder iden-

16 W. Puchner, »Ο Ρήγας και το θέατρο«, *Ιστορικά Νεοελληνικού Θεάτρου*, Athen 1984, S. 109–119.

17 Dazu jetzt C. Maeder, *Metastasio, »L'Olimpiade« e l'opera del Settecento*, Bologna 1993.

18 K. Hortschansky, »Die Wiener Dramen Metastasios in Italien«, M. T. Muraro (ed.), *Venezia e il melodramma nel settecento*, Firenze 1978, S. 407–423.

19 E. Legrand / S. Lampros, *Ανέκδοτα έγγραφα περί Ρήγα Βελεστινλή*, Athen 1891, S. 100.

20 W. Puchner, »Hof-, Schul- und Nationaltheater der griechischen Aufklärung im europäischen Südosten«, *Maske und Kotburn* 21 (1975) S. 235–262 (mit ausführlicher Bibliographie).

21 G. I. Zaviras, *Νέα Ελλάδα ή Ελληνικόν Θέατρον*, Athen 1872, S. 243.

22 Vgl. auch G. Veloudis, *Germanograecia. Deutsche Einflüsse auf die neugriechische Literatur 1750–1944*, Amsterdam

tifiziert noch aufgefunden werden; die Shakespearesche Tragödie durfte wohl in der Fassung von Christian Felix Weisse übersetzt worden sein, die von 1768–1772 mit *happy-end* am Theater nächst der Burg gespielt wurde. Bei »Kodros«, seiner ersten Übersetzung gleich nach seiner Ankunft in Wien, geht es um die Tragödie »Codrus« (1757) von Johann Friedrich Cronegk, die bis 1774 am Burgtheater als »Codrus oder Muster der Vaterlandsliebe« gespielt wurde²³. Für die Tragödie »Robert und Floriade« bleibt das Vorbild fraglich, bei »Telemach und Kalypso« handelt es sich wahrscheinlich nicht um die komische Oper »Telemach, der Königssohn von Ithaka« in der Fassung von Emmanuel Schikaneder, die 1795 auf dem Freyhaus-Theater zur Aufführung kam²⁴, sondern möglicherweise um die dreiaktige Tragödie mit Arien »Telemach auf der Insel der Göttin Calypso« von Johann Georg Heubel, einem Adaptor der Libretti von Metastasio ins Deutsche, die 1754/55 auf dem Kärntnerthor-Theater zur Aufführung gekommen war. Bruchstücke anderer Übersetzungen sind in einem metrischen Lehrbuch seines Schwiegervaters Charisisos Megdanis, mit dem bezeichnenden Titel »Die heimkehrende Kalliope, oder Über poetische Methode« (Wien 1819) eingestreut. Die Tochter des fortschrittlichen Geistlichen aus Kozani, Mytio, war die zweite Frau von Sakellarios, die Goldoni-Übersetzungen ins Griechische verfaßt hat, obwohl dies für Damen als unschicklich galt²⁵. Unter den Versbeispielen finden sich auch Passagen aus dem »melodram« »Orpheus und Eurydike«.

Dies ist mit Abstand die interessanteste Übersetzung, handelt es sich doch um das Libretto von »Orphée et Euridice« von Christoph Willibald Gluck, und zwar nicht der italienischen Fassung von Ranieri de' Calzabigi, die als zweiaktige »azione teatrale« 1762 im Burgtheater uraufgeführt wurde, sondern um die dreiaktige klassizistischere Fassung von Pierre Louis Mouline, die 1774 in der Académie Royale de Musique in Paris über die Bretter ging²⁶. Der Librettist Calzabigi war übrigens ein Gegenspieler Metastasios in Wien; Casanova charakterisiert die beiden bei seinem Besuch in Wien 1767 als Erzfeinde²⁷.

Die Übersetzung ist im Stile der »mismagies« gehalten, phanariotischer Liebeslyrik, wie sie von den griechischen Literaten in Konstantinopel im 18. Jh. gepflegt wurde. Als Kostprobe der Anfang des Chorklageliedes gleich zu Beginn des Werkes, das Gluck besonders ergreifend und eindrucksvoll vertont hat:

Αν σ' αὐτὴν τὴν μοναξίαν
Καὶ τῆς λύπης κατοικίαν
Καὶ τῶν θρήνων μὰς πηγὴν,

1983, *pass.*

23 Puchner, *Δραματουργικὴ ἀναζήτηση*, *op. cit.*, S. 234.

24 *Op. cit.*, S. 235 f.

25 Nun in neuer philologischer Ausgabe von W. Puchner: *Γυναῖκες θεατρικὴ συγγραφὴ στα χρόνια τῆς Ἐπανάστασης καὶ τὸ ἔργο τους*. Athen 2003, S. 251–568.

26 Puchner, *op. cit.*, S. 241 ff.

27 G. Casanova, *Geschichte meines Lebens*, Berlin 1985, 10. Auf., S. 251.

Τον Ορφέα σου θυμείσαι
 Ευρυδίκην και λυπείσαι
 Της καρδιάς του την πληγήν·

Κ' η σκιά σου διοδεύει
 Τον Ορφέα αγναντεύει
 Και τους μαύρους του κλαυθμούς

Ίδε πώς πικρώς φωνάζει
 Και το όνομά σου κράζει
 Με φλογώδεις στεναγμούς·

Ίδε τον ω Ευρυδίκη
 Πώς τα σωθικά του τήκει
 Της αγάπης ο καϊμός.

Πλια παρηγοριάν δεν έχει
 Κι απ' τα όμματά του τρέχει
 Των δακρύων ποταμός.

Ganz ähnliche Klageverse finden sich nicht nur im metrischen Lehrbuch seines Schwiegervaters, sondern auch in seiner Gedichtsammlung »Poemata« 1817 in einem Klagegedicht auf seine verstorbene erste Frau. Beide Fassungen der berühmten Oper, die zweiaktige italienische und die dreiaktige französische, deutlich näher angelehnt an das ästhetische Modell der klassizistischen Dramaturgie, die Sakellarios bevorzugt, hatten vorerst für einige Jahrzehnte eine getrennte Bühnenlaufbahn auf den großen europäischen Opernbühnen. 1781 waren beide Fassungen gleichzeitig in Wien zu sehen²⁸. Der außerordentliche Erfolg des Werkes, die klassizistische Struktur der Tragödie sowie das antike Thema dürften Sakellarios zur Übersetzung veranlaßt haben.

Heute ist Sakellarios für die Theatergeschichte eher eine Rätselfigur. Nach seiner Rückkehr nach Thessalien hat er seinen Arztberuf an verschiedenen Orten ausgeübt²⁹. In einem deutschen Reisebericht taucht er wieder auf: 1803 besucht der deutsche Orientreisende Bartholdy das thessalische Bergdorf Ambelakia, bekannt damals wegen seiner Garnfärberei-Manufaktur, wo er Sakellarios antrifft und sich mit ihm unterhält; es dürfte kein Zufall

28 G. Zechmeister, *Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747 bis 1776*, Wien/Köln/Graz 1971, S. 248 ff., 483.

29 Zu seinem unstillen Leben an den verschiedensten Orten der Balkanhalbinsel vgl. jetzt Ch. Karanasios, »Μαρτυρίες αναφορικά με τη χρονολόγηση γεγονότων του βίου του ιατροφιλόσοφου Γεωργίου Σακελλάριου«, *Ο Ερανιστής* 22 (1999) S. 117–135 (mit der gesamten älteren Bibliographie).

sein, daß gerade in diesem Dorf die erste Theateraufführung auf kontinentalgriechischem Boden nachgewiesen ist, im gleichen Reisebericht und in Zusammenhang mit Sakellarios in der Villa »Schwarz« wird von jungen Griechen das Erfolgsstück der Zeit, »Menschenhaß und Reue« von August von Kotzebue aufgeführt und ruft wie überall Tränen und Rührung hervor.

Und dieser Umstand führt zum dritten Beispiel, denn die Übersetzung dieses Rührstücks von Kotzebue stammt aus der Feder von Konstantinos Kokkinakis (1781–1831), der, in Chios geboren, in jungen Jahren schon nach Wien kommt und nach dem Scheitern seiner Studienbemühungen hier Handelsagent wird: 1801 übersetzt und ediert er hier, eben zwanzigjährig, vier Stücke des eben kurz vorher in Wien Burgtheatersekretär gewesenen Erfolgsautors: »Menschenhaß und Reue« (1789 entstanden), »Der Opfertod« (1798), »Die Corsen« (1799) und »Armut und Edelsinn« (1795)³⁰. Die Auswahl des Autors ist nicht zufällig: in den Jahren 1790–1860 sind am Wiener Burgtheater an 3650 Abenden Kotzebue-Stücke gespielt worden, also zehn Jahre hindurch ununterbrochen³¹. Der heute nur mehr wenig bekannte Trivialdramatiker war der Erfolgsautor der ersten Hälfte des 19. Jh.; sogar Goethe war, trotz tiefstem Abscheu, gezwungen, ihn häufig an seiner Weimarer Hofbühne zu bringen. Kokkinakis' Kotzebue-Übertragungen waren im Gegensatz zu den früheren, in Wien gedruckten Goldoni- und Metastasio-Übersetzungen³², mit den ersten spielbaren Stücken der griechischen Aufklärung. Kokkinakis unternimmt auch mit den ersten Gräzisierungsbemühungen von Personennamen und Handlungsatsachen der Dramen, die Adaptationstechnik, die damals auch bei anderen Balkanvölkern üblich war³³. Griechische Kotzebue-Übersetzungen gibt es noch bis ins 20. Jh. hinein; Kotzebue ist übrigens auch einer der meistübersetzten Theaterautoren bei den Slawen³⁴. 1815 übersetzt Kokkinakis den »Tartuffe« ins Griechische und führt dadurch die schon bestehende Tradition der Molière-Übersetzungen weiter³⁵. Darüberhinaus nimmt er aber auch seinen Beruf ernst: 1809 übersetzt er in Wien den »Grundriß der Handlungsgeschichte« von Josef Nowack. 1816 wird er Mitherausgeber des »Gelehrten Hermes«. Die volksbildnerische Tätigkeit war, nach der Gründung des »Freundesbundes« (»Φιλική Εταιρία«) 1814 in Odessa, wie schon bei Rigas Velestinlis, zunehmend auch eine politische. Schon in einem Vorwort zu »Menschenhaß und Reue« preist er die

30 Veloudis, *Germanograecia*, op. cit., S. 48 ff.

31 August von Kotzebue, *Schauspiele*, ed. J. Mathes, Einleitung B. von Wiese, Frankfurt/M. 1972, S. 13.

32 Dazu W. Puchner, »Influssi italiani sul teatro greco«, *Sincronie, Rivista semestrale di letteratura, teatro e sistemi di pensiero* II, 3 (gennaio-giugno 1998, Roma, Vecchiarelli editore) S. 183–232.

33 Puchner, *Historisches Drama und gesellschaftskritische Komödie*, op. cit., S. 66 ff.

34 G. Giesemann, *Kotzebue in Russland. Materialien zu einer Wirkungsgeschichte*, Frankfurt/M. 1971; M. Čurèin, »Kotzebue im Serbokroatischen«, *Archiv für Slavische Philologie* 30 (1909) S. 535–555; G. Giesemann, *Zur Entwicklung des slovenischen Nationaltheaters. Versuch einer Darstellung typologischer Erscheinungen am Beispiel der Rezeption Kotzebues*, München 1975.

35 Dazu W. Puchner, *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματουργίας στο νεοελληνικό θέατρο (17^{ος} – 20^{ος} αιώνας)*, Athen 1999, S. 36–61 (mit der umfangreichen älteren Literatur).

»Freundschaft«, die φιλία, als eine Kardinaltugend der gesamten griechischen Aufklärung; die Aufnahme der politischen Geheimgesellschaft des »Freundesbundes« stützten sich z. T. auf die Riten der Freimaurerlogen und auf die »Wahlbruderschaften« (αδελφοποιία), die auf der Balkanhalbinsel seit byzantinischen Zeiten üblich waren und vom Priester gesegnet wurden³⁶. 1818 übersetzt Kokkinakis noch ein Stück eines Münchner Trivialautors, J. M. Babo, »Die Strelitzen«, eine Verherrlichung der Türkenbefreier-Figur Peter des Großen; es ist nun nicht mehr nur der Erfolg an den Wiener Bühnen, der als Übersetzungsmotivation fungiert, sondern Kokkinakis wollte dieses Stück, wie er im Vorwort »An die Griechen« zugibt³⁷, auf der Laienbühne in Odessa aufgeführt sehen; die Zeiten haben sich geändert: auch in Jassy und Bukarest ist inzwischen das griechische phanariotische Schul- und Hoftheater zur offen revolutionären Nationalbühne geworden³⁸. Als daher 1821 der Aufstand unter Konstantinos Ypsilantis in der Walachei ausbricht, schmuggelt Kokkinakis ein revolutionäres Flugblatt nach Wien ein, um es im »Gelehrten Hermes« zu veröffentlichen. Er wird jedoch verhaftet, vier Jahre eingekerkert, 1825 des Landes verwiesen, und stirbt 1831 in tiefer Armut in Ägina.

Der Ausbruch der griechischen Revolution und ihr langjähriger wechselhafter Gang, der Zwergstaat Griechenland als neuer Mosaikstein im Puzzlespiel der Großmächte um die »Anatolische Frage«, die immer drückender werdende Stimmung im biedermeierlichen Wiener Vormärz, alle diese Faktoren führen zu einem entscheidenden Rückgang der Wiener Griechendrucke, während sie in anderen Diaspora-Zentren noch bis gegen die Jahrhundertmitte weiterbestehen. Diese Rolle Wiens als geistige Hauptstadt Südosteuropas geht im Laufe des 19. Jh.s verloren, in Griechenland viel schneller als bei andern Balkanvölkern. Hauptursache dafür ist das bayerische Herrscherhaus, das 1833 seine dreißigjährige Herrschaft antritt. Die Stipendien zum Studium in Deutschland führen die wißbegierige griechische Jugend nach München, Jena, Leipzig und Berlin. Österreich-Ungarn spielt im griechischen öffentlichen und politischen Leben, im Gegensatz zu den anderen Großmächten, keine bedeutende Rolle. Als Druckort tritt nun immer stärker Athen selbst in den Vordergrund. Charakteristisch für die eher untergeordnete Rolle, die das Wiener Theater- und Kulturleben in Griechenland im 19. Jh. spielt, ist die Grillparzer-Rezeption: erst nach 1900, unter völlig anderen kulturellen Gesichtspunkten, nämlich im Zuge neuromantischer und symbolistischer Strömungen³⁹, findet Grillparzer den Weg zur griechischen Bühne: charakteristischerweise mit der »Ahnfrau« und Stücken mit antiker Thematik: »Des Meeres und der Liebe Wellen« und vor allem mit »Medea«. Es handelt sich um die zweite Welle starker

36 W. Puchner, »Griechisches zur »adoption in fratrem«, *Südost-Forschungen* 53 (München 1994), S. 187–224 (mit weiterer Literatur).

37 Zur Bedeutung dieser Prologe für die Dramentheorie der Zeit W. Puchner, »Δραματουργικές και θεατρολογικές θεωρίες στην προεπαναστατική Ελλάδα (1815–1818)«, *Ελληνικά* 50 (2000) S. 231–304.

38 Puchner, »Schul-, Hof- und Nationaltheater«, *op. cit.*

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

Wien-Präsenz in Griechenland, die an die Namen von Thomas Oikonomou und Konstantinos Christomanos geknüpft ist⁴⁰. Doch dies ist im letzten Kapitel dieses Bandes behandelt.

⁴⁰ Vgl. auch W. Puchner, »Der Einfluß Österreichs auf die neugriechische Literatur«, *Greek Letters* 5 (1990) S. 33–62.

Literatur- und Theaterwesen Griechenlands von 1827 bis 1888

Es handelt sich um eine der umstrittensten Phasen der neugriechischen Literaturgeschichte, deren Eigenständigkeit und Eigenwertigkeit erst in den letzten Jahren eine stärkere Aufwertung erfahren hat und lange Zeit mit den Vorurteilen des Sprachkampfes behaftet war. Sie wird gewöhnlich mit der Etikette »Romantik« belegt (konventionell ca. 1830 bis ca. 1880) und in eine »Heptanesische Schule« (die Literaturproduktion der Jonischen Inseln betreffend, die bis 1864 unter britischem Protektorat standen) und eine »Athener Schule« geteilt, wobei die letztere im Gegensatz zur ersteren die Reinsprache (*katharevousa*) bevorzugte, während die Dichter und Schriftsteller auf den »Sieben Inseln« (Heptanesos) vorwiegend die Volkssprache (*dimotiki*) benutzten¹. Diese Klischees der Literaturgeschichte sind in den letzten Jahren ins Wanken geraten, was vor allem auf zwei Gründe zurückzuführen ist: 1. die systematischere Erforschung aller publizierten Literaturprodukte und Übersetzungen des 19. Jh.s, die letztlich ein weit differenzierteres Bild ergibt, und 2. die immer größer werdende zeitliche Entfernung von den Sprachkämpfen um die Jahrhundertwende, die einen objektiveren und ideologiefreieren Zugang zur Literaturproduktion des 19. Jh.s erlaubt, welche gewöhnlich den pauschalen Verurteilungen und kommentarlosen Verwerfungen der in der Literaturgeschichtsschreibung des 20. Jh.s ausschließlich vorherrschenden Demotizisten unterstand. Ein ganz ähnliches Bild bietet die Theatergeschichte, wo man sich heute von dem Urteil des Theaterhistorikers Jannis Sideris distanziert, der die reinsprachige Dramatik des 19. Jh.s als das »Mittelalter« des neugriechischen Theaters bezeichnet hat². Es gehört zu den Eigentümlichkeiten der neogräzistischen Literaturgeschichte, daß sich mit dem Drama mehr die Theaterwissenschaftler als die Philologen beschäftigen, die sich auf Dichtung und Prosa beschränken; vor wenigen Jahren hat der schottische Neogräzist Roderick Beaton eine

1 Vgl. in Auswahl: K. Th. Dimaras, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, 4. Aufl. Athen 1968, S. 269–310; L. Politis, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Athen 1978, S. 123–183 (deutsche Übersetzung dess., *Geschichte der Neugriechischen Literatur*, übers. von E. Bung und St. Maniatis, Köln 1984); M. Vittì, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, 2. Aufl., Athen 1987, S. 173–280; P. D. Mastrodimitris, *Εισαγωγή στη νεοελληνική φιλολογία*, 6. Aufl., Athen 1996, S. 132–152; M. Vittì, *Einführung in die Geschichte der neugriechischen Literatur*, mit Bibliographie von G. Veloudis, München 1972; P. Tzermias, *Die neugriechische Literatur. Eine Orientierung*, Tübingen 1987, S. 86–100; K. Th. Dimaras, *Ελληνικός Ρομαντισμός*, Athen 1982; G. Veloudis, *Germanograecia. Deutsche Einflüsse auf die neugriechische Literatur 1750–1944*, Amsterdam 1983, S. 122–237; G. Valetas, *Επίτομη Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Athen 1966, S. 80–100; Ph. & Gl. Bouboulidou, *Η νεώτερα ελληνική λογοτεχνία*, Bd. 1, Athen 1984, S. 103–370 usw.

2 J. Sideris, *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου*, Bd. 1, Athen 1990 (1951) S. 83–96.

Einführung in die neugriechische Literatur von der Revolution von 1821 bis heute verfaßt, in der ausschließlich Poesie und Prosa vertreten sind und das Drama ausdrücklich ausgeklammert wurde³.

Die Eckdaten dieser sechzigjährigen Literaturperiode entstammen zum Teil der Historie und zum Teil der Literaturgeschichte selbst: 1827 bedeutete für Griechenland das Ende der mehrjährigen Aufstandsbewegung, die in bürgerkriegsähnliche Zustände ausmündete und gegen Ende eine bedrohliche Entwicklung zu nehmen begann; vor allem nach dem berühmten »Exodus« von Mesolongi 1826 begann sich die internationale öffentliche Meinung der griechischen Sache aktiver anzunehmen – die philhellenistische Bewegung ist in den langen Jahren der Restauration und des Vormärzes die einzige internationale Massenbewegung, die selbstverständlich auch kryptodemokratische Ziele verfolgte –,⁴ und mit der Versenkung der türkisch-ägyptischen Flotte durch die Großmächte bei Navarino 1827, die auf den Panoramatheatern in den Vorstädten der europäischen Metropolen noch jahrzehntelang als Volksspektakel zu sehen war⁵, sowie dem Ausbruch des russisch-türkischen Krieges (1828) und dem russisch-türkischen Friedensvertrag von Adrianopel (1829), war der Weg der internationalen Anerkennung eines souveränen und unabhängigen Griechenlands im Londoner Protokoll (1830) geebnet. Als Regent wurde der in russischen Diensten stehende Adelige Ioannis Kapodistrias eingesetzt, der jedoch schon vier Jahre später einem Mordattentat zum Opfer fiel, nachdem er sich durch zentralistische Regierung bei den breiten Massen der Freiheitskämpfer und den mächtigen Lokalmagnaten unbeliebt gemacht hatte. Die Großmächte setzten den noch unmündigen Sohn des bayerischen Philhellenen-Königs, Otto I., ein, der 1833 in Griechenland eintraf. Die chaotischen Zustände in dem ausgebluteten Zwergstaat und der zögernde pedantische Charakter des jungen Königs führten schon bald zur Tatsache, daß die Bayernherrschaft an unüberbrückbaren kulturellen und politischen Gegensätzen scheiterte. 1843 wurde in einer Putschbewegung dem Monarchen die konstitutionelle Monarchie aufgezwungen, 1862 wurde er des Landes verwiesen; die Nachfolge trat das dänische Königshaus der Glücksburg mit Georg I. an, der bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs regierte.

Das zweite Eckdatum der in Frage stehenden Literaturperiode, 1888, hat mehr symbolischen Wert für die Sprachfrage, als daß sie einen wirklichen Einschnitt in das Literaturschaffen bedeutete. Aber Sprachfrage und literarisches Wirken sind im Griechenland des 19. Jh.s schier untrennbar verwoben. 1888 brachte Jannis Psycharis, in Paris lebender

3 R. Beaton, *Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία*, Athen 1996 (englische Ausgabe: *An Introduction to Modern Greek Literature*, Oxford 1994). Zur Kritik W. Puchner, *Parabasis. Scientific Bulletin Department of Theatre Studies University of Athens* 3 (2000) S. 425–427.

4 Vgl. R. Quack-Eustathiadis, *Der deutsche Philhellenismus während des griechischen Freiheitskampfes 1821–1827*, München 1984 (mit der älteren Bibliographie).

5 W. Puchner, »Die griechische Revolution von 1821 auf dem europäischen Theater. Ein Kapitel bürgerlicher Trivialdramatik und romantisch-exotischer Melodramatik im europäischen Vormärz«, *Südost-Forschungen* 55 (1996) S. 85–127.

Literat und Sprachwissenschaftler, seinen Roman »Το ταξίδι μου« (»Meine Reise«), heraus, ein in bis dahin kaum geschriebener extremer Volkssprache verfaßter Reisebericht, der zum Manifest der Demotizisten wurde und in der Literatur die sukzessive Verdrängung der Reinsprache als literarisches Ausdrucksorgan einleitete⁶. Das ist freilich ein Prozeß, der sich noch bis in die 20er Jahre des 20. Jh.s hinzog, und Dichter wie Konstantinos Kavafis und Andreas Embirikos haben gelehrtsprachige Stilelemente immer ganz bewußt beibehalten. Dieser Überschichtungsvorgang der Reinsprache durch die Volkssprache, den die sogenannte Literaturgeneration von 1880 durchführte, ist sicherlich ein weit komplexerer Vorgang, in dem der Schwiegersohn von Ernest Renan und Theoretiker der extremen Volkssprache (der sogenannten *μαλλιारी*, von der sich später führende Dichter wie Kostis Palamas wieder distanzierten und die in ihrer Zeit ein ähnliches Konstrukt darstellte wie die extremen Nachahmungen der attisierten Hochsprache) nur die sichtbare Spitze des Eisberges bildet: es geht im wesentlichen um eine Neuorientierung der nationalen Identität, die sich nun nicht mehr ausschließlich auf die Alte Herrlichkeit beruft, sondern im Zuge des europäischen Realismus die Volkskultur als neues Identifikationsfeld entdeckt, Heimatroman und Dorfnovelle kultivieren den *locus amoenus* der heilen geborgenen Volkswelt, die für die meisten Intellektuellen und Schriftsteller des kaum halburbanen Athen ein noch erinnerbares und nostalgisch verklärtes Kindheitserlebnis darstellt⁷. *Couleur locale* und Dialektgebrauch halten ihren Einzug in die Dorfnovellen und die Dichtungen, die die Provinzatmosfera des Landlebens einfangen. Unter diesem Aspekt könnte man auch 1886 als Eckdatum wählen, da der führende Dichter der kommenden Jahrzehnte, Kostis Palamas, seine Gedichtsammlung »Τα τραγούδια της πατρίδος μου« (»Lieder meiner Heimat«) herausbringt. Sie beziehen sich auf die ruhmreiche Stadt Mesolongi, die Jahrzehnte vorher jedem Europäer als Todesstadt von Lord Byron und Schauplatz des berühmten Exodus der Belagerten ein Begriff war.

Noch eine andere Jahreszahl könnte als Eckdatum dieser Periode genannt werden: 1880, als die griechische Übersetzung des naturalistischen Romans von Émile Zola »Nana« erschien, mit einer Abhandlung in Form von Briefen durch Agesilaos Giannopoulos über die »pragmatische« Schule ein Manifest des Naturalismus darstellt⁸. Die Vertreter der demotizistischen Literatur waren damals in zwei Lager gespalten: die Autochthonen, die dem sogenannten »Ethographismus« huldigten, also einer sittenschil-

6 Zu Psycharis in Auswahl: E. Kriaras, *Ψυχάρης. Ιδέες, αγώνες, ο άνθρωπος*, 2. Aufl. Athen 1981. Vgl. auch das Widmungsheft *Mantatoforos* 28 (Amsterdam 1988), sowie B. G. Mandilaras, »John Psychari and his contribution to the Modern Greek Language«, *Studies in the Greek Language*, Athens 1972, S. 82–108, 188–198.

7 W. Puchner, »Ideologische Dominanten in der wissenschaftlichen Beschäftigung mit der griechischen Volkskultur im 19. Jahrhundert«, *Zeitschrift für Balkanologie* 35/1 (1999) S. 46–62.

8 Wiederabgedruckt in der kritischen Ausgabe des Romans »Ζητιάνος« von G. Karkavitsas durch P. M. Mastrodimitris (Athen 1982, 1996, S. 271–296; vgl. auch die amerikanische Ausgabe: *The Beggar. A Novel by Andreas Karkavitsas. Translated by William F. Wyatt, Jr. With an Appendix on Andreas Karkavitsas and Nineteenth Century Greek Literature by P. D. Mastrodimitres*, New Rochelle, New York 1982).

dernden Provinzliteratur im Stil eines beschönigenden und nostalgischen Realismus, der sich vor allem der eigenen Volkskultur widmete und sich gegen die ausländischen Stilmoden der Moderne abschottete; und die Modernisten, die die europäischen Literaturströmungen des Modernismus, Naturalismus, Symbolismus, Impressionismus, Neuromantik, Expressionismus, Futurismus usw. mit offenen Armen aufnahmen und sich in ihren Literaturproduktionen durch die -Ismen inspirieren ließen, was nicht nur stilistische, sondern auch thematische Folgen hatte. Zwei Schlagworte der Zeit mögen dies verdeutlichen und erhellen: »βορειομανία« (»Nordsucht«), und »ιψενογερμανισμός« (»Ibsen-Germanismus«), womit sich die Konnotationen von nordischem Mystizismus, nebulöser Rätselhaftigkeit und allgemein Schwer-Verdaulichem verbinden⁹. Es gehört zu den eigenartigen Konstellationen der neugriechischen Literaturgeschichte, daß die Rezeption des französischen Naturalismus und des verspätet rezipierten europäischen Realismus in Heimatroman und Dorfnovelle zeitlich zusammenfiel, so daß realistische Provinzidyllen im Stil von Berthold Auerbach und Peter Rosegger bis heute als »naturalistisch« bezeichnet werden, obwohl im eigentlichen Naturalismus aus dem *locus amoenus* des Landlebens ein *locus terribilis* geworden ist.

Aber Stilbegriffe sind eben von vornherein nur beschränkt belastbar. Dies gilt auch für den Romantik-Begriff, angewendet auf die Literaturepoche von 1830 bis 1880, wie es in den einschlägigen Literaturgeschichten zu lesen ist. Romantische Stilelemente tauchen schon vor der Revolution von 1821 auf, z. B. in den »Ποιήματα« (»Gedichten«) von Georgios Sakkellarios (Wien 1818), die den »Night-Thoughts« von Edward Young nachempfunden sind, oder in den Tragödien »Aspasia« und »Polyxene« (Wien 1813, 1814) von Iakovakis Rizos Neroulos, dem symbolischen Einakter »Hellas« von Georgios Lassanis (Moskau 1820) usw. Romantische Stilelemente sind keineswegs immer die vorherrschenden in dem Zeitraum von 1830 bis 1880, sondern sind durchwirkt und gestützt von vielfältigen klassizistischen Elementen und ergänzt und bereichert von realistischen, während Motive und Ideale der Aufklärung weiterhin eine wichtige Rolle spielen. Vor allem die Symbiose und Synthese von klassizistischen und romantischen Stilelementen wird als charakteristisch für die »Athener Schule« angesehen, ist aber im gleichen Ausmaß, wenn man einen Augenblick von Dionysios Solomos selbst absieht, in der »heptanesischen« Schule anzutreffen.

Die Frage der Stilschichten und Stillegierungen stellt sich für die neugriechische Literatur freilich komplexer als für andere Literaturen, weil sie untrennbar mit der Sprachfrage verquickt ist. Die kulturelle Ausgangslage des autonomen Kleinstaates in der Vormärz-Periode ist weit komplizierter als in anderen Balkanländern: dort begann man im Zuge der Romantik und der Ideen Herders Volkslieder zu sammeln und nahm als Grundlage der Literatursprache die gesprochene Volkssprache¹⁰. Vuk Karadžić mag im Bereich der süd-

⁹ W. Puchner, »Modernism in Modern Greek theatre (1895–1922)«, *Κόσμος, Cambridge Papers in Modern Greek* 6 (1998) S. 51–80.

¹⁰ Mit der gesamten einschlägigen Literatur W. Puchner, *Historisches Drama und gesellschaftskritische Komödie in den*

slawischen Literaturen als Kronzeuge für diese kulturelle und sprachliche Identitätsfindung stehen, die vielfach in der Donaumetropole des Habsburgerreiches stattgefunden hat. Die Griechen hatten ein zumindest zweifaches Spracherbe, wobei jede dieser Traditionen auf zumindest ein Jahrtausend literarischer Existenz zurückblicken kann: eine archaisierende Stilform, ursprünglich dem Hochattischen verpflichtet, im Laufe der byzantinischen Literaturgeschichte in verschiedenen Stillegierungen und Ausformungen sich ausbildend, und die gesprochene Volkssprache mit oder ohne Dialektzusätze, die in den Akritischen Liedern ebenfalls bis ins erste Jahrtausend zurückreichen¹¹. Im Gegensatz zu anderen Balkanvölkern, die ebenfalls das Stadium der Sprachkonsolidierung noch nicht durchlaufen hatten, d. h. noch über keine standardisierte und kultivierte Literatursprache verfügten, die sich aufgrund der damals vorherrschenden romantischen Ideen der Sprachnation der gesprochenen und gesungenen Volkssprache als Grundlage für die Literatursprache zuwandten, gaben die Griechen, unter dem Einfluß der europäischen und amerikanischen Philhellenen und der vorherrschenden Staatsideologie der Kontinuität vom Alten zum Neuen Griechenland, den archaisierenden Tendenzen den Vorzug und nicht der Sprache der Volkslieder. Dies, was von manchen Kulturhistorikern als »Fehl«-Entwicklung eingeschätzt wird, hatte freilich prekäre historische und politische Gesichtspunkte, die in der Zeit eine entscheidende Rolle gespielt haben: denn auf die Parallelität von Altem und Neuem Griechenland war ein Großteil der Sympathie der öffentlichen Meinung in den europäischen Ländern aufgebaut, eine Sympathie, die in der humanistischen Tradition bis in die Renaissance zurückreicht und die das aufständische Griechenland bitter nötig hatte, um überhaupt zu überleben. Charakteristisch dafür ist der Streit um den Staatstitel: »Königreich der Rhomäer oder der Hellenen«. Als Rhomäer (Römer, Bürger des Oströmischen Reiches) bezeichneten sich die Griechen in byzantinischer Zeit und während der Türkenherrschaft¹², der Name »Hellene« war nur in der Kirchensprache für die Idolatrie gebräuchlich oder in Volkssagen für Riesen der Urzeit,

Ländern Südosteuropas im 19. Jahrhundert. Vom Theater des Nationalismus zum Nationaltheater, Frankfurt/M. etc. 1994, bes. S. 8–18.

- 11 Zur Geschichte der Sprachfrage vgl. jetzt die ausgezeichnete kritische Übersicht von G. Hering, »Die Auseinandersetzungen über die griechische Schriftsprache«, in: Chr. Hannick (ed.), *Die historischen Bedingungen der Entstehung der heutigen Nationalsprachen*, Köln/Wien 1987, S. 125–194 und in: G. Hering, *Nostos. Gesammelte Schriften zur südosteuropäischen Geschichte*, hg. von M. A. Stassinopoulou, Frankfurt / M. etc. 1995, S. 189–264.
- 12 Krumbachers Feststellung gilt immer noch: »Gewiß fühlten sich die Griechen politisch als Römer, und der Name Rhomäer behauptete sich durch die Schreckenszeit der Türkenherrschaft hindurch bis auf den heutigen Tag als die wirklich lebendige und am weitesten verbreitete Benennung des griechischen Volkes, neben welcher das da und dort vorkommende Γραικοί eine geringe und das durch die Regierung und die Schule künstlich wieder eingeführte Ἑλληνας gar keine geschichtliche Bedeutung hat. Aber gerade der Umstand, daß noch die heutigen Griechen sich Rhomäer nennen, mahnt uns zur vorsichtigen Beurteilung der Bedeutung dieses Namens im Mittelalter. Es ist kein Zweifel, daß der ursprüngliche Sinn desselben nach der vollständigen Gräzisierung des Ostrreiches dem Bewußtsein des Volkes allmählich entschwand und daß man später unter einem Rhomäer mehr und mehr den griechisch sprechenden Bürger des Römerreiches, und schließlich den Griechen überhaupt verstand« (K. Krumbacher, *Geschichte der byzantinischen Litteratur*, München 1897, S. 3).

die mit ihrer übermenschlichen Körperkraft die Ruinen des Altertums gebaut hätten¹³. Auch der Zeitpunkt dieses Streites ist charakteristisch: er wird erst um 1900 von den Demotizisten vom Zaun gebrochen, die in »Hellas« das reinsprachige Element wittern und »Romiosyni« bevorzugen¹⁴. Um 1830 war dies keine Frage, die die Intellektuellen der Zeit beschäftigt hätte. Die ideologischen Prämissen des europäischen Philhellenismus wurden fraglos übernommen¹⁵.

Mit der jeweils mehr reinsprachigen oder volkssprachigen Stilschicht der Sprachführung tritt eine ästhetische Dimension zu den Stilelementen der Aufklärung, des Klassizismus, der Romantik oder des Realismus hinzu, die sich quer durch alle stilistischen Analysen hindurchzieht und die Dinge ausdifferenziert in einer Weise, wie dies bei keiner anderen europäischen Sprache zu beobachten ist, welche nicht über die Pluralität der Sprachebenen verfügen, vom Hochattisch der klassischen Tragödien bis zum Dialektmischmasch des rezenten Schattentheaters¹⁶. Doch mit der Einführung einer vereinfachten Version des Altgriechischen als Schulsprache noch unter Kapodistrias waren die Weichen gestellt; je weiter man im 19. Jh. fortschreitet, umso mehr weicht der anfängliche Sprachpluralismus um 1800 zurück und umso mehr archaisierender werden die Tendenzen der Sprachentwicklung¹⁷. Panagiotis Soutsos behauptet in seinem Sprachmanifest »Die Neue Schule des geschriebenen Wortes« 1853, daß die neugriechische Literatursprache nichts anderes als das Altgriechische sei. Bleibt die Frage, welches Altgriechisch. Das Pamphlet hat freilich heftige Reaktionen ausgelöst. Panagiotis Soutsos war Romantiker ebenso wie Dionysios Solomos und zeigt ähnliche thematische Präferenzen und Motivkonstellationen. Aufgrund der konträren Unterschiedlichkeit der Sprachgebung ist jedoch bisher noch niemand auf die Idee gekommen, beide Dichterpersönlichkeiten nebeneinander zu stellen und zu vergleichen.

Die sprachliche Stilebene ist also ein entscheidendes Element, das die neugriechische Literatur von anderen europäischen Literaturen abhebt. Dies dürfte übrigens schon eine

13 Joh. Th. Kakridis, *Die alten Hellenen im neugriechischen Volksglauben*, München 1967.

14 Kritische Stellungnahme zu schematischen Definitionen, wie die von Michael Herzfeld, »Romios is to Ellinas as inside is to outside, as female is to male, as self-knowledge is to self display« (M. Herzfeld, *Anthropology through the Looking-Glass. Critical Ethnography in the Margins of Europe*, Cambridge Univ. Pr. 1987, S. 113) bei P. Sant Cassia / C. Bada, *The Making of Modern Greek Family. Marriage and Exchange in Nineteenth-Century Athens*, Cambridge UP 1992. Eine ähnliche Formulierung (M. Herzfeld, *Ours Once Morde. Folklore, Ideology, and the Making of Modern Greece*, Austin, Univ. of Texas Press 1982, S. 18 ff.) kritisiert bei W. Puchner, *Studien zum griechischen Volkshied*, Wien 1996, S. 252 ff. Kritische Bibliographie zum Thema von M. Mantouvalou auch in *Mantatoforos* 22 (Amsterdam 1983) S. 34–72.

15 Zur Sozialgeschichte Griechenlands im 19. Jh. vgl. auch die monumentale Arbeit von G. Hering, *Die politischen Parteien Griechenlands 1821–1936*, 2 Bde., München 1992, vor allem S. 53–245 (mit kritischer Sichtung der gesamten einschlägigen Literatur).

16 Zum griechischen Schattentheater W. Puchner, *Das neugriechische Schattentheater Karagiozis*, München 1975.

17 Vgl. die neueste Darstellung der Sprachfrage bei N. Vagenas, »Η γλώσσα της αθηναϊκής σχολής«, in: *Ιστορία της Ελληνικής Γλώσσας*, hg. vom Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, Athen 1999, S. 256 ff.

byzantinische Sprachwirklichkeit dargestellt haben: daß man die Möglichkeit hatte, je nach Situation in gesprochener und geschriebener Sprache eine andere Stillage auszuwählen¹⁸. Daß das Stilgefälle von geschriebener zu gesprochener oder gesungener Sprache geht, liegt auf der Hand; doch auch die gesprochene Sprache, in den Bürger- und Literatensalons des 19. Jh.s, im Amts- und Schulbereich, in der Politik, ist von der Reinsprache beeinflusst: dies zeigen deutlich die Komödien, die ja bestehende Sprachwirklichkeit reflektieren. Freilich gibt es auch die komische Figur des »λογιότατος« oder »σοφολογιότατος« (den Sprachgelehrten und Lehrer), der sich in unverständlichem Altgriechisch ausdrückt, doch die Sprachebenen, die je nach Situation oder Bildungsgrad der Bühnenfiguren, in einem einzigen Werk vorkommen, geben eine Vorstellung von der Pluralität der Sprechrealität¹⁹. So finden wir auch reinsprachige Elemente in den handgeschriebenen »Memoiren« des Revolutionsgenerals Makrygiannis, beeinflusst von der Sprache der Zeitungen und der Politik²⁰, oder auch in den vielgelesenen Räuberromanen und der sentimental Kolportageliteratur, die eine schier unglaubliche Stilpluralität vermitteln und sich als populärer Lesestoff trotzdem an den Volksleser wenden²¹. Diese Rezeptionsfähigkeit der Volksschichten in Bezug auf die Reinsprache ist bisher wahrscheinlich unterschätzt worden. Es bleibt nicht zu vergessen daß die Sprache der Kirche und des Patriotismus immer eine archaisierende war²². Um 1850 war man davon überzeugt, daß in zehn bis fünfzehn Jahren niemand mehr die Volkssprache verstehen würde.

Diese Rechnung ist freilich nicht aufgegangen. Doch sind solche Vorüberlegungen notwendig, um augenfällig zu machen, daß das Diglossie-Modell *katharevousa* – *dimotiki* auch für das 19. Jh. zu einfach ist, ja in die Irre führt. Vielmehr hat man es mit einer Klimax verschiedener sprachlicher Stilebenen zu tun, von der *αρχαίζουσα* der Gebrüder Soutsos bis zu Makrygiannis und Solomos. Panagiotis Soutsos hat seinen »Wanderer«, das erste romantische Drama 1831, zuerst in Volkssprache geschrieben, in der Folge bei jeder Auflage des vielgedruckten und vielbewunderten Werkes in immer archaisierendere Stillagen umgeschrieben; es sind der Literaten nicht so wenige, die sich in verschiedenen oder auch

18 Vgl. die Einleitung von Hans-Georg Beck, *Geschichte der byzantinischen Volksliteratur*, München 1971, S. 1–21, wo auf die Künstlichkeit der Teilung der byzantinischen Literatur in Hoch- und Volksliteratur hingewiesen wird. Zur Sprachentwicklung nun auch H. Eideneier, *Von der Rhapsodie zu Rap. Aspekte der griechischen Sprachgeschichte von Homer bis heute*, Tübingen 1999 und Joh. Kramer, »Die griechische Sprache zwischen Tradition und Erneuerung«, in: Joh. Kramer et al., *Antike Sprachform und moderne Normsprache*, Teil 2: *Balkan Archiv* Nr. 11, 1986, S. 117–209.

19 Vgl. W. Puchner, *Η γλωσσική σάτιρα στην ελληνική κωμωδία του 19^{ου} αιώνα. Γλωσσοκεντρικές στρατηγικές του γέλιου από τα «Κορακιστικά» ως τον Καραγκιόζη*, Athen 2001.

20 M. Stroungari, »Ο λογιότατισμός και η επίδρασή του στα γραφτά του Μακρυγιάννη«, *Δωδώνη* 8 (Ioannina 1979) S. 111–215.

21 Chr. Dermentzopoulos, *Το ληστικό μωθιστόρημα στην Ελλάδα*, Athen 1997.

22 Dazu nun bedenkenwerte Bemerkungen zur Reinsprache im Schattentheater bei M. G. Meraklis, »Η γλώσσα του Καραγκιόζη«, *Θέματα Λαογραφίας*, Athen 1999, S. 217–227.

in allen Stillagen versucht haben. Nur zwei sehr unterschiedliche Beispiele seien genannt: Alexandros Rizos Rangavis, der sein Werk »Δήμος και Ελένη« (1831) in der Volkssprache geschrieben hat, die Chorlieder der Komödie »Die Hochzeit des Koutroulis« (1845) sind auf Altgriechisch in aristophanischen Versmaßen; sein »Διονυσίου Πλοῦς« (»Reise des Dionysos«, 1864) in antiken Versmaßen gilt auch heute als poetische Sonderleistung²³; oder Kostis Palamas, der seine Gedichte, Zeitungsartikel, Rezensionen und Studien in praktisch allen Stillagen des Griechischen verfaßt hat, und in seiner Poesie eine Fülle von verschiedenen Metren verwendet.

Die sprachliche Ausgangssituation im vorrevolutionären Griechenland ist denkbar differenziert. Es gibt mindestens vier verschiedene Richtungen, die den Sprachenstreit um 1800 charakterisieren: 1. die Demotizisten in Festgriechenland (Ioannis Vilaras, Ioannis Oikonomou, Georgios Kalaras usw.), die eine phonetische Orthographie bevorzugen; sie konnten sich nicht durchsetzen; ihre Sprache ist allerdings nicht die der Volkslieder und Märchen; 2. die gesprochene und geschriebene Sprache der Phanarioten (griechische Familien im Patriarchenviertel des »Phanar«, die es in der osmanischen Verwaltungshierarchie zu hohen Ämtern gebracht haben) und allgemein der Griechen in Konstantinopel, wie sie sich in ihrer Korrespondenz und den Gedichtsammlungen der »mismagies« niederschlägt – sie bildet die Grundlage für die »Salonsprache« der Bildungsbürger im 19. Jh.; 3. die Sprachreform von Adamantios Korais, der eine purifizierende Strategie verfolgte, »verdorbene« Wörter mit altgriechischen Analogiebildungen zu ersetzen – die Methode hatte, trotz heftiger Reaktionen zu seiner Zeit in vielen Fällen einigen Erfolg und ist als »Mittelweg« (μέση οδός) bekannt geworden (Iak. Rizos Neroulos hat 1813 eine dramatische Satire, »Korakistika«, was die Sprache der Krähen bedeutet und zugleich auch die Sprache des Korais meint, gegen die Sprachreformen aus der Sicht der Phanarioten veröffentlicht); 4. die Archaisten (wie Pangiotis Kodrikas, Stefanos Kommitas, Neofytos Doukas, Athanasios Parios und andere), die eine möglichst weitgehende Angleichung des Neugriechischen an das Altgriechische anstrebten²⁴. Viele dieser philologischen Diskussionen wurden ab 1811 in der Zeitschrift »Gelernter Hermes« (»Ερμής ο Λόγιος«) in Wien ausgetragen, aber auch in eigenen Pamphleten, Sprachabhandlungen, Satiren usw. Zu dieser Sprachvielfalt sind nun noch die Volkslieder und die mündliche Literatur zu rechnen mit ihren mehr oder weniger dialektischen Einschlägen, auf der anderen Seite aber auch die Sprache der Evangelien, der Kirchenväter, der byzantinischen Hymnik und der orthodoxen Messen, wie sie in den Kirchen zu hören war. Daneben wurden Werke der kretischen Literatur der Venezianerzeit, wie »Erotokritos« oder »Das Opfer Abrahams«, die weiterhin in venezianischen Volksbuchdrucken aufgelegt wurden, von unteren Populationsschichten gelesen bzw. vorgelesen; 1818 wurde der kretische Versroman des »Erotokritos« im Stil der phanariotischen Dichtungssprache umgearbeitet

23 Zu dieser Umwertung D. B. Ricks, »A. R. Rangavis *The voyage of Dionysus*«, *Ελληνικά* 38 (1987) S. 89–97.

24 Vgl. die Literatur in vorhergegangenen Anmerkungen. Zur Sprachentwicklung auch Joh. Niehoff-Panagiotidis, *Diglossie und Koiné*, Wiesbaden 1987.

und neu herausgegeben. Die Großartigkeit der kretischen Literatur wird erst von der Literaturgeneration von 1880 wiederentdeckt und dient charakteristischerweise als Argument für den Demotizismus.

Ein weiteres differenzierendes Element ist die Dezentralisierung der Druckorte bzw. des Kulturlebens generell sowohl in der Diaspora als auch im unabhängigen Kleinstaat selbst, wo Athen erst nach dem Ende der Bayernherrschaft zu seiner heutigen Bedeutung als Kulturzentrum aufsteigt: hier ist vor allem Hermoupolis auf Syra zu nennen, aber auch Patras, Ägina und Nauplion, während auf Heptanesos Korfu und Zante, aber auch Kefalonia mit seiner Doppelhauptstadt Argostoli und Lixouri, vorherrschen. In der Diaspora spielen weiterhin Venedig und Wien eine bedeutende Rolle im griechischen Druckwesen, aber auch der Schwarzmeerhafen Odessa sowie die Hauptstädte der transdanubischen Fürstentümer der Moldau und Walachei, Jassy und Bukarest, vor allem aber auch der Ägäishafen Smyrna, aber auch Vraila, Moskau, Budapest, Paris, Leipzig, Livorno und andere europäische Städte²⁵. In der zweiten Jahrhunderthälfte ist es dann vor allem Konstantinopel, Alexandria und Kairo mit seinen blühenden Griechenkolonien, die als Druck- und Verlagsorte von Literaturproduktionen immer häufiger auftreten.

Noch während der Revolution entstanden zwei poetische Schöpfungen, die den Einzug der Romantik in die griechische Dichtung markieren: die »Hymne an die Freiheit« (»Ύμνος εις την ελευθερίαν«) des Nationaldichters Dionysios Solomos (1798–1857)²⁶, 1823 in einem Monat entstanden, vielbeachtet und in viele Sprachen übersetzt, und die »Oden« von Andreas Kalvos (1792–1869)²⁷, 1824 in Mesolongi und 1825 in Paris gedruckt (1824 in Genf die »Lyra«, zehn weitere patriotische Oden und 1826 in Paris weitere zehn), die in ihrer klassizistischen Versform und archaisierenden Sprachgebung in ihrer Zeit kaum Beachtung fanden. Beide Werke zeigen auch gleich, daß unter »Romantik« in der griechischen Literaturgeschichte ganz verschiedene Dinge verstanden werden können. Beide Dichter stammen aus Zante, haben italienische Bildung; der Vater von Solomos war Aristokrat, seine Mutter Dienstmagd; bei Kalvos stammte die Mutter aus einer aristokratischen Familie,

25 Zum Schul- und Druckwesen der Diaspora vgl. auch G. Podskalsky, *Griechische Theologie in der Zeit der Türkenherrschaft 1453–1821*, München 1988, S. 46–66.

26 Die Literatur zu Solomos ist umfangreich; die Solomos-Forschung entwickelt sich in den letzten Jahren besonders stürmisch. In Auswahl: Politis, *Geschichte der neugriechischen Literatur*, op. cit., S. 118–127; E. Kriaras, *Διονύσιος Σολωμός. Ο βίος – το έργο*, Thessaloniki 1957; G. Veloudis, »Σολωμός και Schiller«, in: *Αναφορές*, Athen 1983, S. 30–43; E. Kapsomenos, »Ο Σολωμός και η ελληνική πολιτισμική παράδοση«, Athen 1998; Veloudis, *Germanograecia*, op. cit. S. 135–185; das Widmungsheft der Zeitschrift *Πόρφυρας* 95–96 (2000), der Tagungsband *Διονύσιος Σολωμός. «Κανόν» νεοελληνικού πνευματικού βίου: (30 Οκτ. – 1 Νοεμβρ. 1997)*, Athen 1999; St. Alexiou, *Σολωμιστές και Σολωμός*, Athen 1999 (mit kritischer Sichtung der gesamten neueren Bibliographie); G. Veloudis, *Διονύσιος Σολωμός. Ρομαντική ποίηση και ποιητική. Οι γερμανικές πηγές*, Athen 1989 usw.

27 Zu Kalvos ist die Literatur weit bescheidener; vgl. Politis, *Geschichte der neugriechischen Literatur*, op. cit., S. 128 ff.; M. Vitti, *A Kalvos e sui scritti in italiano*, Neapoli 1960; D. N. Maronitis, *Η ποιητική του Κάλβου*, Athen 1994; Ausgabe und Interpretation der »Oden« von M. G. Meraklis (Athen 1965, 1976); E. Politou-Marmarinou, *Η στίξη των «Ωδών» του Κάλβου*, Athen 1992 usw.

während der Vater eine Art Abenteurer war, der mit seinen Söhnen früh schon ins Ausland ging. Solomos ging 1808 als Zehnjähriger nach dem Tod seines Vaters in Begleitung seines Hauslehrers in Cremona ins Lyzeum, später (1815–18) an die Universität von Pavia, bis er auf seine Heimatinsel zurückkehrte; Kalvos hat keine solide Erziehung genossen, lernte allerdings 1812 Ugo Foscolo in Florenz kennen, begleitete ihn als Sekretär in die Verbannung, zuerst in die Schweiz, dann nach London, bis es 1820 zu Meinungsverschiedenheiten kam und die beiden Dichter sich trennten. Beide Dichter, Solomos und Kalvos, haben einen nicht unbedeutenden Teil ihres Werkes in italienischer Sprache verfaßt: Solomos die Jugendgedichte, ebenfalls unter dem klassizistischen Einfluß von Foscolo, der übrigens ebenfalls auf der Insel Zante geboren ist, Kalvos zwei klassizistische Tragödien, »Tiramene« und »Danaidi« (1813), die anzeigen, daß ihm der in Griechenland viel übersetzte Vittorio Alfieri ein dramatisches Vorbild war. Für beide Dichter ist das Jahr 1827/28 eine Zäsur: Solomos verläßt nach einem glücklichen Jahrzehnt im Freundeskreis seine Heimatinsel und siedelt sich in Korfu (Kerkyra) an, wo er in anfangs angenehmer, aber zunehmend verbitterter Einsamkeit bis zu seinem Lebensende weilen wird, Kalvos läßt sich nach einem kurzen Aufenthalt in Nauplion ebenfalls auf Korfu nieder, wo er 25 Jahre lang bleibt und für eine Zeit auch als Professor an der Jonischen Akademie des Lord Guilford beschäftigt war. Auch er ist einsam und eigenbrötlerisch; es ist nicht bezeugt, daß sich beide Dichter je gesehen hätten. 1852, 60jährig, verläßt er plötzlich das britisch besetzte Korfu und geht nach London, wo er ein zweites Mal heiratet und mit seiner Frau zusammen eine Mädchenschule in Louth in Lincolnshire betreibt und Bücher für die Anglikanische Kirche übersetzt, bis er 1869 dort verstirbt. Bis vor wenigen Jahrzehnten erinnerten sich die ältesten Einwohner noch an die beiden.

Zwei typisch romantische Schicksale und Lebensstile, aber ihre Dichtungen könnten unterschiedlicher nicht sein. Dabei haben sie in etwa die gleiche Thematik: Freiheit und Patriotismus, wie es in den langen Jahren des Freiheitskampfes nicht anders sein konnte. Beide wären wahrscheinlich italienische Dichter geworden, Solomos im Stil von Vincenzo Monti, dem Nestor des damaligen Klassizismus, Kalvos im Stil von Ugo Foscolo, hätte sie der Ausbruch des Freiheitskampfes nicht auf eine andere Bahn gedrängt. Solomos verliert 1827 auf Zante einen Nachruf auf Foscolo, den großen italienischen Dichter des »fior di Levante«. Diese Gedächtnisrede, bezeichnend für die hohe Rhetorik und den profunden Ideengehalt, ist eine seiner letzten italienischen Schriften: mit Ausnahme seiner letzten Schaffensjahre wird er nichts Italienisches mehr schreiben. Gleichmaßen Andreas Kalvos, der nach den zwanzig patriotischen Oden nicht nur nichts Italienisches sondern überhaupt nichts mehr schreibt. Der Wert dieser Dichtung wird erst 1888 von Kostis Palamas erkannt. Auch Solomos Hauptwerk wäre unbekannt geblieben, hätte nicht Iakovos Polyas 1859 den handschriftlichen Nachlaß herausgegeben.

Exzentrische antithetische Dichtergestalten, die sich das Griechische als literarisches Ausdrucksorgan erst erarbeiten mußten. Solomos nahm als Vorbild das Volkslied und die kretische Literatur der Venezianerzeit, Kalvos eher die zeitgenössische phanariotische Dich-

tung der »mismagies« in Konstantinopel²⁸, schafft sich jedoch, ähnlich wie hundert Jahre später Konstantinos Kavafis, ein völlig eigengeprägtes Sprachorgan. Doch beide Dichter haben an diesen Stilvorlagen systematisch gefeilt, vor allem Solomos, und sind zu komplexeren Ausdrucksformen vorgestoßen. Solomos erörtert in einem lehrhaften »Dialog« 1824, den der Dichter mit einem σοφολογιότατος (Gelehrten) führt, die Herderschen Sprachideen des romantischen Nationsbegriffes, daß nur die Volkssprache Grundlage der Literatursprache sein könnte; hier werden die Reformbemühungen von Adamantios Korais mit den klassizistischen Axiomen der Archaisten, ja sogar mit dem gesprochenen Idiom der Bosphorus-Griechen in einen Topf geworfen. Im Sprachklima der Zeit gesehen hat Solomos, auch für die Heptanesische Schule, eher extreme Positionen vertreten, die später von den Demotizisten wieder aufgegriffen wurden und seinem Dichtungswerk, zuerst mit Kostis Palamas, zu den Triumphzügen im 20. Jh. verholfen haben.

Charakteristisch für die Labilität der Stillagen ist die Tatsache, daß seine Frühgedichte ebenfalls dem Vorbild der phanariotischen Dichtung folgten, vor allem Athanasios Christopoulos, dessen »Lyrika« (1811) bis zur Jahrhundertmitte eine ganze Reihe von Auflagen erfahren. Hier herrschen noch arkadische und bukolische Motive vor. Erst mit der »Hymne auf die Freiheit« geht er den Weg in Richtung Volkssprache, in der »Ode auf den Tod von Lord Byron« (1824), das Epigramm auf die Zerstörung der Insel Psara (1825) und die Elegie vom vergifteten Mädchen (»Η Φαρμακωμένη«). In seiner korfiotischen Periode dominiert das Einsamkeitserlebnis: schon im Gedicht »An eine Nonne« (»Εἰς μοναχήν«) 1829–1834 wird dann ein großer Teil des »Lambros« veröffentlicht, ein exzentrischer Don Juan-Stoff im Stil von Byron, wo der Held ein fünfzehnjähriges Mädchen verführt, die männlichen Kinder aus diesem Verhältnis im Waisenhaus sterben und zu Gespenstern werden, während der Held mit seiner Tochter unwissentlich eine inzestuöse Beziehung betreibt. Das düster-romantische Gedicht mit seinen kristallklaren Stansen ist Fragment geblieben, wie fast alle Werke von Solomos. Eigenartig und in mehreren Überarbeitungen erhalten ist das erst im 20. Jh. aufgefundene Prosastück »Die Frau von Zante«. 1833 begann er auch an einer Episode eines episch-lyrischen Gedichts »Der Kreter« zu arbeiten (bis 1844): Schiffbruch, Vision einer »mondlichtgekleideten« Frauengestalt, das rettende Ufer, doch die Geliebte leblos am Strand. Die romantische Thematik der Rätselhaftigkeit, des Apokalyptischen, Geheimnisvollen, ist deutlich erkennbar. Hier verwendet Solomos zum erstenmal den gereimten Fünfzehsilber, das Versmaß des Volkliedes und der kretischen Literatur. Ein Konglomerat von verschiedenen Fassungen ist auch der Gedichtzyklus »Die Freien Belagerten« (»Ελεύθεροι Πολιορκημένοι«) geblieben, der mit seinem charakteristischen Oxymoron-Titel die Belagerung und den Exodus von Mesolongi behandelt. Die Fragmentarität seines Dichtungswerkes dürfte gewollt und programmatisch sein, und mit der romantischen Ästhetik der Vollendetheit des Unvollendeten zusammenhängen, die er

28 A. Frantzi, *Μισμαγιά. Ανθολόγιο φαναριώτικης ποίησης κατά την έκδοση Ζήση Λαούτη (1818)*, Athen 1993 (mit Einleitung S. 1–46).

in diesen Jahren studierte, ebenso wie die idealistische deutsche Philosophie, in den italienischen Übersetzungen, die Nikolaos Lountzis eigens für ihn angefertigt hatte. Dies betrifft vor allem das letzte Jahrzehnt, das voll ist von unvollendeten Entwürfen und Skizzen, Studiennotizen und Kommentaren; das bedeutendste dieser Gedichte ist der »Πόρφυρας« (»Hai« im Zante-Dialekt), wo ausgehend von einem tatsächlichen Vorfall, daß ein englischer Soldat beim Schwimmen im Meer von einem Hai zerrissen wurde, der Augenblick des Todes in den Armen der Natur durch die »vernunftlos wilde Kraft« des Meeresungeheuers zu einem Moment der Selbsterkenntnis und der Erfüllung wird. Die letzten Entwürfe befassen sich mit den Geheimnissen von Leben und Tod, den Sängern und Propheten, der diese zu enthüllen hätte, vom Dichter und seiner Muse, einem jungen Mädchen. Bei seinem Tod wußte die Nachwelt nichts von all diesen Gedichten; Solomos war nur als Dichter des »Hymnus auf die Freiheit« bekannt. Erst die postume Ausgabe des Nachlasses zwei Jahre nach seinem Tod erhoben ihn in den Rang des ersten Dichters der Heptanesischen Schule.

Zu diesem Zeitpunkt war Kalvos schon in England, in einer Art freiwilligem Altersexil. Seine zwanzig Oden haben die Heimat zum Thema, vor allem die Revolution (»An den Tod«, »An die Heilige Legion«, »An Chios«, »An Parga«, »Der Ozean«, »Die Britische Muse« auf den Tod von Lord Byron usw.). Das eigenartige Versmaß besteht aus vier sieben-silbigen Versen und einem fünfsilbigen Schlußvers, erinnert in seiner klassischen Form an alkäische und sapphische Strophenformen und ist den Lehren der italienischen Klassizisten, vor allem Ugo Foscolo nachgebildet. Seine Sprache nimmt als Grundlage die Volkssprache, häufig mit gelehrtsprachigen Endungen versehen und bereichert mit archaischen Ausdrücken und gesuchten altgriechischen Wörtern. Das Ergebnis ist eine eigentümlich klassizistische Ästhetik und Sprachatmosphäre mit feierlich gehobenen Tonlagen in geschlossenen Formbögen, während die Themenstellungen und Motive durchwegs romantisch sind (Nacht, Sterne, Winde, Wolken, Tod, Blut, Gräber, Tränen), trotz der klassischen Reminiszenzen an olympische Götter, die Töchter des Parnaß usw. Die ästhetische Eigenprägung dieser Dichtung wurde in ihrer Tragweite allerdings erst im 20. Jh. erkannt.

Zum Dichterkreis um Solomos gehörte Antonios Matesis (1794–1875), der anakreon-tische Gedichte im Stil von Christopoulos schrieb und Ossian und Gray übersetzte. Als Dramenautor wird er uns noch zu beschäftigen haben. Dem Freundeskreis gehörte auch Georgios Tertsetis an (1800–1874), später Richter in Athen, der sich weigerte, den Freiheitskämpfer Kolokotronis zu verurteilen und ins Exil ging und nach 1843 Bibliothekar der Parlamentsbibliothek wurde. Seine Dichtungen verfaßte er in der Volkssprache und im Fünfzehnsilber, doch ohne rechte Inspiration; besser sind seine Prosaarbeiten. 1858 veröffentlicht er auch eine Komödie auf den Dichterwettbewerb der Athener Universität, der vor allem die archaisierende Dichtung ab der Jahrhundertmitte anfeuerte, 1866 auch ein italienisches Drama auf den »Tod von Sokrates«. Tertsetis ist eine typische Mittlerfigur zwischen Heptanesischer und Athener Schule: mit jener verbindet ihn die Volkssprache, mit dieser sein professionelles Tätigkeitsfeld und die Teilnahme an den Dichterwettbewerben.

Zu den »Schülern« von Solomos, – der Ausdruck ist im ästhetischen Sinne mißverständlich –, rechnet man Andreas Laskaratos (1811–1901)²⁹, der vorwiegend satirische Verse schrieb und in den »Mysterien von Kefalonia« (1856) in aufklärerischer Manier den Aberglauben, die Kleriker, den Analphabetismus usw. aufs Korn nahm, eine Schrift, die ihm die Exkommunizierung eintrug und ihn nötigte, in England Zuflucht zu suchen. Er hat auch eine italienische Autobiographie hinterlassen (1866), eine Prosaschrift »Ecce homo« und »Charaktere« im Stil von Theophrast. Mit der Dichtung von Solomos hat er eigentlich nichts zu tun. Mehr schon Ioulios Typaldos (1814–1883), dessen »Ποιήματα διάφορα« (1856) der Dichtung von Solomos nachempfunden sind; in seinen letzten Jahren in Florenz verfertigte er auch eine Versübersetzung des Epos »Gerusalemme liberata« von Torquato Tasso, wo er versuchte, die Sprache des »Erotokritos« nachzuahmen. Wesentlich für die Solomos-Rezeption ist Iakovos Polyas geworden (1826–1896), der 1859 den Nachlaß des Nationaldichters mit kritischen »Prolegomena« herausgegeben hat, die heute noch die Grundlage der Solomos-Forschung bilden; beeinflusst von der deutschen idealistischen Philosophie (Hegel) und Klassik (Schiller) übersetzt er den »Sturm« von Shakespeare in Prosa (1855), später den »Hamlet« in Versen (1889); auch als Homer-Übersetzer hat er sich hervorgetan. Die dichterische Eigenproduktion beschränkt sich auf Sonette und Provinznovellen unter dem Einfluß der »Neuen Athener Schule« (»Ethographismus«, Realistik). Als eigentlicher Nachfolger von Solomos gilt Gerasimos Markoras (1826–1911), dessen »Schwur« (»Ὀρκος«) 1875 den Holocaust des Arkadi-Klosters beim Kreta-Aufstand von 1866 zum Thema hatte und besonderen Eindruck hervorrief, in Versmaß und Thematik den »Freien Belagerten« verwandt³⁰. Zusammen mit dem Gedicht »Fotinos« von Aristoteles Valaoritis (1824–1879) gehört es zu den Großleistungen der nachsolomonischen Dichtung noch vor der Dichtergeneration von 1880. Valaoritis war auch aktiv in die Politik verwickelt, vor und nach der Vereinigung von Heptanesos mit Griechenland 1864. Schon 1847 tritt er mit »Versen« hervor, 1857 »Mnemonsynon« auf den Tod von Solomos. Auch er bildet eine Brückenfigur zur Athener Schule, nicht so sehr sprachlich, wo er sich dem Volkslied annähert, allerdings mit übertriebenem Pathos, aber thematisch, wo die Kleften und Armatolen des Festlandes eine hervorragende Rolle spielen (»Astrapogiannos«, »Athanasios Diakos« 1867). Der »Fotinos« ist Fragment geblieben; das Thema entstammt einer Erhebung der Bewohner seiner Heimatinsel Lefkada im 14. Jh. gegen die Lateiner.

Bei näherem Zusehen erweist sich die »Heptanesische Schule« als ziemlich heterogen: dies gilt auch für Spyridon Zambelios (1815–1881)³¹, der neben einigen Versen vor allem als Historiker hervorgetreten ist, der als erster systematisch die byzantinischen Studien heraus-

29 Vgl. jetzt die Einleitung von G. Alisandratos zur Ausgabe: A. Laskaratos, *Ἰδοὺ ὁ ἀνθρώπος*, Athen 1987, S. 4–32.

30 Neue kritische Ausgabe von P. D. Mastrodimitris, *Ὀρκος τοῦ Μαρκορά*, Athen 1996 (Einleitung S. 15–91).

31 Vgl. jetzt die umfangreiche Einleitung von G. Alisandratos zur Ausgabe: Sp. Zambelios, *Τα κριτικά κείμενα*, Athen 1999, S. 11–145.

gab: 1852 eine Volksliedsammlung, 1857 die »Byzantinischen Studien«, 1871 den historischen Roman »Kretische Hochzeiten« über die Venezianerherrschaft auf Kreta (ein Roman, der gleich mehrfach in der Dramatik verwertet worden ist). Sein Sprachorgan ist eine Hyperarchaïzousa, ähnlich wie auch sein Sohn Ioannis Zambelios, der uns als Dramatiker noch zu beschäftigen hat.

Doch bleiben wir vorerst noch bei der Dichtung, um dann zur Prosa fortzuschreiten. In der sogenannten »Athener Schule« (als »Neue Athener Schule« bezeichnet man dann die Literatengeneration von 1880) war in der Poesie von Anfang an die Romantik vorrangig, wenn auch die Sprachgebung, anfangs noch labil rasch immer archaisierender wurde; dahingegen sind in der Prosa von Anfang an realistische Elemente zu finden, und im Drama herrschen gegenüber den romantischen Stilelementen die klassizistischen Formen der *haute tragédie* des 17. Jh.s bzw. der Tragödien von Alfieri und Voltaire vor.

In den Literaturgeschichten findet sich häufig der Begriff des »Phanariotismus« in Bezug auf die Athener Schule, allerdings sind die Stilelemente, die nach und während der Revolution von Konstantinopel nach Griechenland gebracht wurden, durchaus unterschiedlich. Vorerst stehen die »Phanarioten« eher auf der Seite der Demotike, und Iakovakis Rizos Neroulos wendet sich in seiner Sprachsatire »Korakistika« 1813 gegen die Reformen von Adamantios Korais³², während der junge Stefanos Kanellos schon zwei Jahre früher in seinem »Traum« (»Το Όνειρο«) eine köstliche Dialogsatire gegen den Archaismus verfaßte. Neroulos verwendet in seiner Tragödie »Aspasia« 1813 eine gemischte Sprachform, in der »Polyxene« 1814 gibt er sich eher volkssprachig mit Anklängen sogar an das Volkslied³³, während er 1823 eine »Ode auf die Griechen« verfaßt und in Mesolongi veröffentlicht, wo die archaisierende Wende sich deutlich abzeichnet. Die der Volkssprache nahestehenden anakreontischen »Lyrika« des Athanasios Christopoulos 1811 werden noch bis um die Jahrhundertmitte immer wieder aufgelegt. Auch sind die übrigen »Phanarioten« nicht von vornherein Vertreter des Archaismus: die Erstfassungen der Romane und Dramen von Alexandros und Panagiotis Soutsos stehen der Volkssprache nahe, und auch Alexandros Rizos Rangavis verfaßt noch in den dreißiger Jahren epische Gedichte und Dramen in der Volkssprache, bevor er die Wende zum Archaismus mitvollzieht.

Die Literatenkategorie »Phanarioten« ist überdies als Begriff emotionell und ideologisch belastet und die Quellen der Zeit geben ein großteils verzerrtes Bild wider, das vor allem durch den Neid geprägt ist, da die erfahrenen und sprachkundigen Diplomaten und Dolmetscher in der Verwaltungshierarchie von Kapodistrias und Otto I. wesentliche Posten eingenommen haben. Doch trifft dies letztlich nur auf ganz wenige Vertreter dieser etwa

32 Vgl. auch die französische Übersetzung: Rizos Neroulos, *Les Korakistiques*. Texte et traduction par P. A. Lascaris, Paris 1928 (Einleitung S. 7–28).

33 Dazu W. Puchner, »Η στροφή της φαναριώτικης δραματουργίας στην αρχαία ελληνική τραγωδία. Οι αρχαιότεμες τραγωδίες του Ιακωβάκη Ρίζου Νερουλού και η πρόσληψή τους«, im Band: *Αναγνώσεις και ερμηνείματα*. Athen 2002, S. 141–169.

zehn weitverzweigten griechischen Familien Konstantinopels zu, die seit dem 17. Jh. üblicherweise die lukrative Hospodarenthrone der Moldau und Walachei bekleideten und im Unterrichtswesen und dem geistigen Leben von Nauplion und Athen eine Rolle spielten: es ist der schon genannte Iakovakis Rizos Neroulos, sein Neffe Iakovos Rizos Rangavis, dessen Sohn Alexandros Rizos Rangavis, der produktivste und bedeutendste dieser Kategorie, sowie die Gebrüder Alexandros und Panagiotis Soutsos³⁴, die jedoch konsequent der Opposition angehörten und als Anhänger eines utopischen Frühsozialismus im Zuge von Saint Simon inkompatible Vorstellungen von der Strukturierung einer Gesellschaft entwickelten, als dies zur Zeit der Bayernherrschaft möglich und üblich war. Andere Phanarioten, aus der Familie Karatzas etwa, haben kaum eine Rolle gespielt, und Komödienschreiber wie Michael Chourmouzis, Misitzis und Vyzantios stammen zwar aus Konstantinopel, haben jedoch nichts mit den privilegierten Phanariotenfamilien zu tun. Auch bilden die »Phanarioten« im befreiten Kleinstaat keine erkennbare homogene soziale Einheit, denn jede Familie nimmt ihre eigenen Interessen wahr und jeder einzelne Exponent sucht seinen eigenen Weg. Diese z. T. hochemotionellen Pauschalangriffe entstammen der Zeit der Bayernherrschaft selbst und auch später noch im 19. Jh. Kamen sie von ehemaligen Freiheitskämpfern, die bei der Ämtervergabe sträflich übergangen worden waren – wie schon General Makrygiannis in seinen Memoiren klagt –, aber auch von oppositioneller Blättern und Intellektuellen. Doch in den Regierungsposten saßen keineswegs nur Phanarioten oder waren auch nur speziell privilegiert. Die negative Einstellung in den Literaturgeschichten beruht auch auf der Tatsache, daß sowohl Iakovakis Rizos Neroulos wie auch sein Verwandter Alexandros Rizos Rangavis mehr oder weniger umstandsgebundene Literaturgeschichten verfaßten (*Cours de la littérature grecque moderne*, Genève 1827, *Histoire littéraire de la Grèce moderne*, Paris 1877, 2 Bde.), die eine Interpretation der literarischen Produktion ihrer Zeit geben, die der der Demotizisten um 1900 konträr entgegensteht. Trotzdem finden wir schon bei Rangavis oder auch Dimitrios Vikelas erste positive Wertschätzungen der kretischen Literatur.

Iakovakis Rizos Neroulos und sein Neffe Iakovos Rizos Rangavis sind vor allem durch Dramen bekanntgeworden: ersterer hat 1816 bloß ein satirisches Gedicht verfaßt, »Der Raub der Kiourka«, im Stile des französischen Klassizismus, sowie 1823 die »Ode auf die Griechen« – seine Tragödien werden wir noch erwähnen, zweiterer hat den »Oreste« von Alfieri übersetzt sowie Dramen von Corneille, Racine und Molière. Wichtiger für die Einführung der Romantik in Athen sind Alexandros Rizos Rangavis und die Gebrüder Soutsos gewesen. Alle drei beginnen in der *demotike* zu schreiben und steigern sich im Jahrzehnt 1830–40 zu immer archaisierenderen Formen. Alexandros Rizos Rangavis (1809–1892)³⁵ ist der bedeutendere: in Konstantinopel geboren, aus Bukarest beim Ausbruch der Revolution vertrieben, in Odessa als Flüchtling ansässig kommt er durch Vermittlung von Ludwig

34 Dazu vor allem Dimaras, *Istoria*, *op. cit.*, S. 269–282.

35 Vgl. die jüngste Biographie von E. Th. Soulogiannis, *Ρίζος Ραγκαβής. 1809–1892. Η ζωή και το έργο του*, Athen 1995.

Thiersch mit einem königlichen Stipendium in die Kadettenschule von München, um sich für die Kampfhandlungen in Griechenland vorzubereiten, doch kommt er erst am Ende der Revolution in seine Heimat: hier ist er zuerst Offizier, dann Verwaltungsbeamter im Unterrichtsministerium, ab 1844 Prof. für Archäologie an der Universität, 1856 Außenminister und späterhin Diplomat in Konstantinopel, Berlin, Paris und Washington. Verfasser von archäologischen Abhandlungen, Schulbüchern, Übersetzungen, Grammatiken, Wörterbüchern usw. hat er als echter *homo universalis* des 19. Jh.s praktisch alle Literaturgattungen gepflegt, philologische und politische Abhandlungen in Zeitungen geschrieben, Zeitschriften und Kulturvereine gegründet, sich für die Schaffung einer Akademie und eines Nationaltheaters eingesetzt. In der Dichtung erscheint er zuerst 1831 mit einem umfangreichen epischen Gedicht »Demos und Helena« in der Volkssprache; 1837 erscheint sein Drama »Frosyne« ebenfalls in der Volkssprache mit einem Prolog, der als Manifest der Romantik angesehen werden kann und in vielem an die berühmte »Préface« von »Hernani« von Victor Hugo erinnert. 1840 erscheint der zweite Band seiner »Poemata diaphora« mit einem langen erzählenden historischen Gedicht »Der Volksverführer« (*«Λαοπλάνοζ»*), in dem die Wendung zur Reinsprache bereits vollzogen ist. Auf dem Sektor der Dichtung hat Rangavis noch »Die Reise des Dionysos« (1864) beigetragen, in formvollendeten klassizistischen Versen und einer hochgestochenen Reinsprache, die man erst heute wieder zu schätzen anfängt, sowie »Der schnelle Falke« (*«Ο γοργός ιέραξ»* 1873).

Alexandros Soutsos (1809–1863)³⁶ war vor allem der oppositionellen Politik zugetan und hat sich als satirischer Dichter hervorgetan. Das »Panorama von Griechenland« (1833) ist eine Art politisches Tagebuch in Versen; er war sowohl gegen Kapodistrias (seine Attentäter feiert er als Tyrannenmörder) als auch gegen die Bayerische Regentschaft. In der Leichtigkeit der Verssatire dürfte er P.-J. Béranger nachahmen, politisch ist er von Saint-Simon und dem utopischen Sozialismus beeinflusst. Er hat auch mehrere politische Komödien verfaßt, 1850 versuchte er sich im epischen Gedicht mit »Das türkenbekämpfende Hellas« (*«Η τουρκομάχος Ελλάς»*). Sein beißender Spott und die unnachgiebige oppositionelle Haltung haben ihm mehrere Exile und Gefängnisaufenthalte eingetragen. Die satirischen Verse von Alexandros Soutsos waren in ihrer Zeit berühmt; die direkte Einmischung der Dichter und Komödientreiber in die Politik war an der Tagesordnung.

Für die Dichtung wichtiger ist Panagiotis Soutsos (1806–1868)³⁷ geworden, der jüngere Bruder; ein älterer ist in der ersten Schlacht der Revolution im rumänischen Drăgășani 1821 gefallen. Sein erster Band der »Poesien« 1831 erschienen, enthält das romantische Drama »Der Wanderer«, das als Einbruch der Romantik in Athen gilt. In der Volkssprache geschrieben wird es von Auflage zu Auflage bis 1864 immer wieder umgearbeitet, bis es als Para-

36 Vgl. die Einleitung von N. Vagenas in die neue Ausgabe: Alex. Soutsos, *Ο εζόριστος του 1831*, Athen 1996, S. 9–45.

37 Vgl. die Einleitung von Alexandra Samouil in die neue Ausgabe: Pan. Soutsos, *Ο Αθανόρος*, Athen 1996, S. 7–41.

digma der reinsprachigen Dichtung dasteht. Panagiotis Soutsos ist der extremste Verfechter der reinsprachigen Dichtung und hat 1853 ein Manifest vorgelegt, »Die neue Schule des geschriebenen Wortes«, in dem er behauptet, die Sprache der neugriechischen Dichtung sei das Altgriechische. Seine Prosaromane werden uns noch zu beschäftigen haben.

Für die anfängliche Zwitterstellung der »Athener Schule« in der Sprachfrage charakteristisch ist auch Georgios Zalokostas (1805–1858), der in seinen umfangreichen Gedichtzyklen über die Revolution von 1821 praktisch jede Stillage zwischen Rein- und Volkssprache beherrscht. Typisch für die Verflechtung von Politik, Wissenschaft und Dichtung ist Theodoros Orfanidis (1817–1886), der spätere Botanikprofessor an der Universität Athen, in seiner Jugend auch Laienschauspieler und Verfasser von politischen Satiren, der mehrfach an den Dichtungswettbewerben der Universität teilgenommen hat. Berühmt ist sein historisches Epos »Chios als Sklavin« geworden, bzw. sein satirisches Gedicht »Tiri-Liri«, das über 3000 Verse zählt. Ähnlich jung verstorben wie Zalokostas sind auch die romantischen Dichter Giannis Karasoutsas (1824–1873) und Demosthenes Valavanis (1824–1854), ebenfalls Dimitrios Paparrigopoulos (1843–1873), der Sohn des Verfassers der fünfbandigen griechischen Nationalgeschichte. Ebenfalls jung verstorben ist Spyridon Vasiliadis (1844–1874), der vor allem durch seine romantischen Theaterstücke bekannt geworden ist. Für die epigonenhafte Übertreibung und das Herabsinken der Romantik zu einer bloßen Manier mag der Name von Achilleus Paraschos stehen (1838–1895), der 1881 in drei Bänden seine Dichtungen herausgebracht hat. Zu diesem Zeitpunkt ist die »Alte Athener Schule« aber bereits überholt.

Auf dem Sektor der Prosa im Zeitraum 1830 bis 1880 hat die neugriechische Philologie in den letzten Jahren große Fortschritte erzielt, vor allem was die Anzahl der veröffentlichten Prosatexte betrifft. Es ist vielleicht angezeigt, hier mit der Memoirenliteratur zu beginnen³⁸. Man kann sich kaum einen größeren Gegensatz vorstellen, als die Memoiren des Revolutionsgenerals Makrygiannis³⁹, einer der Schlüsselfiguren der Kampfhandlungen, die erst 1907 vom Historiker Ioannis Vlachogiannis herausgegeben wurden, und die vierbändigen Memoiren des »Phanarioten« Alexandros Rizos Rangavis, von denen alle vier Bände ebenfalls postum erschienen sind (1894/5 und 1930)⁴⁰. Beide stellen Autobiographien dar, die ein

38 G. P. Kournoutos, *Τα απομνημονεύματα 1453–1953*, 2 Bde., Athen 1953.

39 An Stelle der umfangreichen Literatur zu Makrygiannis sei hier auf einige fremdsprachigen Veröffentlichungen verwiesen, wo weitere Literatur aufzuspüren ist: D. Holton, »Ethnic identity and patriotic idealism in the writings of General Makryiannis«, *Byzantine and Modern Greek Studies* 9 (1985) S. 133–160; W. Puchner, »Die Memoiren des griechischen Revolutionsgenerals Makrygiannis aus kulturanthropologischer Sicht«, *Südost-Forschungen* 34 (1975) S. 166–194. Eine deutsche Übersetzung liegt nun von Lorenz Gyömörey vor: *Wir, nicht ich. Memoiren General Jannis Makrygiannis' (1797–1864)*, Athen 1987 (mit einem bedeutenden Essay »Die Stellung Makrygiannis im griechischen Freiheitskrieg«, S. 511–588). Die berühmte Rede von Giorgos Seferis »Makrygiannis – ein Grieche« in deutscher Übersetzung von I. Rosenthal-Kamarinea in *hellenika* 26–27 (1972) S. 20–32.

40 Vgl. nun die Neuausgabe der gesamten »Memoiren« Athen 1999 mit der bemerkenswerten Einleitung von Takis Kagialis (S. 9–77), die die neue Wertschätzung treffend formuliert.

paradigmatisches Leben für die patriotische *raison d'état* von Griechenland aufzeichnen. Beide sind unmittelbar in die Politik verquickt und Zeugen wichtiger historischer Ereignisse. Beide Texte haben durchaus literarische Qualitäten, im Falle von Makrygiannis die Formulierungs- und Erzählkunst des einfachen Volkes, im Falle von Rangavis die literarisch anspruchsvolle Narration, Humor und Ironie der Selbstreflexion in einer kultivierten Reinsprache. Beide haben auch apologetische Töne der Rechtfertigung. Makrygiannis vertritt das Ethos der Freiheitskämpfer, für die die Bayernherrschaft eine Periode bitterer Enttäuschung und Vernachlässigung war, Rangavis das Ethos des gebildeten Patrioten, der von verschiedenen Posten und Positionen aus, durch verschiedene Initiativen und Anregungen, Gründungen und Veröffentlichungen der Sache der Nation dienlich zu sein versuchte – auch für ihn ist die Phase der Bayernherrschaft eine eher schmerzliche Erfahrung, da in der Chaotik der Tagespolitik so viele Chancen vertan wurden, soviel Zeit für den Fortschritt der Staatsorganisation verloren ging. Makrygiannis erlernte im Alter von 32 Jahren das Schreiben, um die »Wahrheit«, wie er sagt, aufzuzeichnen; er gebraucht ein phonetisches System ohne Zeichensetzung und Worttrennung, das dem mündlichen Erzählfluß eines Narrators entspricht. Die literarischen Qualitäten dieses Erzählflusses hat zuerst Palamas 1911 erkannt, nach ihm Seferis 1926. Die »Memoiren« von Makrygiannis sind historische Quelle, literarisches Produkt und Exempel-Biographie eines patriotischen Kämpfers, der sich sein Leben lang für die Mutterfigur der »Patris« (Heimat) einsetzt, ganz ähnlich wie auch Rangavis, allerdings mit ganz anderen Mitteln: der Organisation des Unterrichtswesens und der Außenpolitik. Ganze Kapitel seiner Memoiren beschreiben die Organisation des Postwesens in Amerika, Brücken und Eisenbahnen, Modelle der Stadtverwaltung, der Gefängnisorganisation, Finanzen, Schulsysteme usw. Durch seine schottische Ehefrau ist er besonders England verbunden, doch ist ihm die Internationalität mehr oder weniger in die Wiege mitgegeben: er beherrscht alle europäischen Hauptsprachen, das Türkische, sein eigener Vater hat ihm Unterricht in Altgriechisch gegeben. Pflichtbewußtsein und Patriotismus kennzeichnen das Ethos dieses vielseitigen Mannes, der mit vielen Diplomaten und europäischen Literaten, Wissenschaftlern und Politikern Umgang pflegte. Sein Schlachtfeld war der Salon, auf dem er sich nicht weniger für seine Heimat eingesetzt hat als Makrygiannis. Trotzdem war sein Lebensstil letztlich nicht weniger spartanisch als der des Freiheitskämpfers.

Beide Werke mögen als Beispiele stehen für die große Anzahl von Memoiren der Freiheitskämpfer, von Politikern, Diplomaten und Literaten des 19. Jh.s. Der Prosaroman setzt im Jahrzehnt 1830–40 ein und zeigt von Anfang an reinsprachige Tendenzen: »Leandros« von Panagiotis Soutsos (1834), ein sentimentaler Briefroman im Stile der »Leiden des jungen Werthers« von Goethe und »Le ultime lettere di Jacopo Ortis« von Ugo Foscolo⁴¹, im selben Jahr verfaßt Iakovos Pitsipios (1803–1869) »Die Waise von Chios« (1839 erschienen), einen romantisch-poetischen Roman, gefolgt von dem satirischen Roman »Der Affe Xuth

41 Vgl. Anm. 37 sowie Ap. Sachinis, *Ta νεοελληνικά μυθιστορήματα*, Athen 1958, S. 44 ff.

oder Die Sitten des Jahrhunderts« (*«Ο πίθηκος Ξουθ ή Τα ήθη του αιώνοσ»*), eine Karikatur des deutschen Reisenden Jacob Salomon Bartholdy, dessen »Bruchstücke zur näheren Kenntnis des heutigen Griechenlands« 1805 in Griechenland Unwillen hervorgerufen hatte: er verwandelt sich in einen Affen, den andere nachäffen, wie die Griechen die europäische bürgerliche Mode des 19. Jh.s⁴². Politisch ist dagegen der Prosaroman »Der Verbannte von 1831«, den Alexandros Soutsos 1835 veröffentlicht und in dem die Ideen seines utopischen Sozialismus festgehalten sind⁴³. Darauf folgt »Der Maler« (*«Ο Ζωγράφος»*) von Gregorios Palaiologos sowie der romantisch-erotische Briefroman »Megaklis« (1840) von Georgios Rodokanakis, der zwar wie üblich mit einem Selbstmord des verliebten Helden endet, doch in dem auch eine Theateraufführung in Hermoupolis 1836 des Dramas »Ta Olympia«, eine Übersetzung des Librettos »L'Olimpiade« von Pietro Metastasio durch Rigas Velestinlis, erschienen Wien 1797, beschrieben ist⁴⁴.

Die Anfänge der Prosa sind also von vornherein differenziert und nicht nur unter den Vorzeichen der Romantik zu sehen, sondern stützen sich auch auf realistische Vorbilder wie Walter Scott, Balzac usw. Das Hauptwerk dieser Phase liefert wiederum Alexandros Rizos Rangavis: »Der Fürst von Morea« (*«Ο αυθέντης του Μορέωσ»*) (1850) ist einer der ersten historischen Romane, der in die Peloponnes der Lateinerherrschaft führt und eine durchkonstruierte Handlungsführung aufweist⁴⁵. Daneben figurieren die »Heroin der Griechischen Revolution« 1852 von Stefanos Xenos (1821–1894)⁴⁶, die Erzählung »Thanos Vlekas« 1855 von Pavlos Kalligas, die Erzählungssammlung »Gerostathis« 1858 von Leon Melas (1812–1879), der auch ein patriotisches Drama »Athanasios Diakos« (1859) verfaßt hat. Der Thematik der Revolution sind auch die historischen Romane von Konstantinos Ramfos († 1871) gewidmet, z. B. »Katsantonis« (1860), der als »heroische« Vorstellung auch auf dem Schattentheater aufgeführt wird, in der Bearbeitung von Antonios Mollas, »Die letzten Tage des Ali Pascha« (1862) u.a.

Eine tatsächliche Wende vollzieht sich erst mit der »Päpstin Johanna« von Emmanuil Roidis 1866⁴⁷, einem antiromantischen, satirischen historischen Roman von gravierender Realistik, der seinerzeit Aufsehen erregte und von der Kirche verurteilt wurde. In dieselbe

42 In der neuen Ausgabe von N. Vagenas: I. G. Pitsipios, *Ο πίθηκος Ξουθ ή Τα ήθη του αιώνοσ*, Athen 1995 (Einleitung S. 7–36). Vgl. auch Sachinis, *op. cit.*, S. 57 ff.

43 Siehe Anm. 36, Sachinis, *op. cit.*, S. 50 ff.

44 Vgl. auch Ap. Sachinis, *Θεορία και άγνωστη ιστορία του μυθιστορηματοσ στην Ελλάδα 1760–1870*, Athen 1992, S. 95 ff. (im selben Band auch Analysen weiterer Romane). Interessante statistische Angaben zur Übersetzungsliteratur in Prosa (vor allem aus dem Französischen) im 19. Jh. bringt die umfangreiche Einleitung von K. G. Kasinis im Band: M. Chourmouzis, *Παρωδική μικρογραφία μυθιστορημάτων*, Athen 1999, S. 57–215.

45 Vgl. die neue Ausgabe von Ap. Sachinis: Alex. Rizos Rangavis, *Αυθέντης του Μορέωσ*, Athen 1989 (Einleitung S. 7–26). Auch weitere Erzählungen sind jüngst in Neuauflage erschienen, mit einer Einleitung von L. Hatzopoulou: Alex. Rizos Rangavis, *Αείλα και άλλα διηγήματα*, Athen 1997 (Einleitung S. 7–40).

46 Sachinis, *Το νεοελληνικό μυθιστόρημα*, *op. cit.*, S. 73 ff.

47 Sachinis, *op. cit.*, S. 99 ff.

Zeit fällt auch der Roman »Charitini« von Panagiotis Soutsos (1864), der als Gegenentwurf gegen das »Leben Jesu« von Ernest Renan zu verstehen ist. Theophilos Kairis war 1852 wegen seiner philosophisch-religiösen Lehre der »Θεοσεβεια« von der Kirche exkommuniziert worden, Laskaratos 1856 wegen seiner »Mysterien von Kefalonia«. Roidis hat sich gegen die klerikalen Nachstellungen mit mehreren Veröffentlichungen zu Wehr gesetzt. 1836 in Syra geboren, wuchs er in Genf auf, studierte in Deutschland und kam über Rumänien und Ägypten nach Athen: ein aufgeklärter Kosmopolit, literarischer Stilist, Übersetzer von Chateaubriand, genialer Satiriker, aber auch scharfer und selbstgerechter Kritiker. Im Jahre 1870 erschien anonym »Das Militärleben in Griechenland« (»Η στρατιωτική ζωή εν Ελλάδι«), ein schonungsloser realistischer Lagebericht über die Zustände in der Armee, das Räuberwesen in der Provinz, dargestellt als Autobiographie in Ich-Form⁴⁸. Den Höhepunkt des historischen Romans bilden zu dieser Zeit »Die kretischen Hochzeiten« von Spyridon Zambelios (1815–1881), die 1871 erschienen und mehrfach auf dem Theater nachgeahmt worden sind⁴⁹. Den Übergang zur Neuen Athener Schule bildet bereits Dimitrios Vikelas, Kosmopolit und Shakespeare-Übersetzer, wesentlicher Organisator der ersten Olympischen Spiele in Athen, der zwischen London, Paris und Athen pendelte, mit seiner Novelle »Loukis Laras«, dessen Reinsprache bereits einen Mittelweg einschlägt und von ausgesuchten Archaismen absieht. Das gleiche gilt für die Prosa von Alexandros Papadiamantis und Georgios Vizyinos, die bereits das Ende der in Frage stehenden Periode markieren, während sich in der sittenschildernden Provinznovelle (»Ethographismus«) die Taktik durchsetzt, die Dialoge in Volkssprache oder auch mit Dialekteinschlag gefärbt zu bringen, die eigentliche Erzählung noch in einer gemäßigten *katharevousa*⁵⁰. Doch finden sich solche Stildifferenzierungen schon in den Romanen der 30er Jahre.

Es gehört zweifellos zu den Errungenschaften der letzten Jahre, daß sich die neugriechische Philologie gezielt mit dem Drama, auch der vorliegenden Epoche beschäftigt. Dies ist auch auf die Einrichtung theaterwissenschaftlicher Institute an den griechischen Universitäten zurückzuführen. Tatsächlich gehörte die Erforschung der Dramatik zu den Stiefkindern der griechischen Literaturgeschichtsschreibung, was sich auch darin äußert, daß außer der kretischen Dramatik der Venezianerzeit das Drama nur *en passant* behandelt wird und in keinem Verhältnis zur Dichtung und Prosa, oder auch zur Kritik und Essayistik steht. Die Entdeckungen aus dem 17. und 18. Jh., die ein ganzes neues Kapitel der griechischen Theatergeschichte, das Schul- und Ordentheater der Jesuiten im Ägäisraum und in Konstantinopel betreffend⁵¹, haben dieses Bild freilich umgestoßen: im vorrevolutionären Griechenland zählt das Drama zu den wichtigsten Literaturgattungen, und dies ist eine Tatsache,

48 Neuausgabe von Mario Vitti, Athen 1977 (Einleitung S. 7–45).

49 Sachinis, *op. cit.*, S. 92 ff.

50 Dazu auch M. Vitti, *Ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας*, Athen 1980.

51 W. Puchner, *Griechisches Schuldrama und religiöses Barocktheater im ägäischen Raum zur Zeit der Türkenherrschaft (1580–1750)*, Wien 1999.

die etwa bis 1840 noch Realität bleibt. Vor allem die Prosa, aber auch die Prosaübersetzungen befinden sich in einem rudimentären Zustand. Ab 1865, mit dem Einsetzen des professionellen Theaters in Griechenland, nehmen die Repertoirebedürfnisse sprunghaft zu, und eine ganze Industrie von Serienübersetzungen vor allem aus dem Französischen und Italienischen überflutet die griechischen Bühnen im Heimatland und in der Diaspora. Gegen Jahrhundertende kommt damit die Prosaübersetzung wieder ins Hintertreffen. Dazu kommen noch die dramatischen Wettbewerbe der Universität und anderer Stiftungen, die mit ihren Preisverleihungen die Produktion einheimischer Dramatik, freilich unter gewissen ästhetischen und thematischen Prämissen, anheizen; es geht vor allem um Dramenwerke mit byzantinischen Themen, Sujets aus der Türkenzeit oder der Aufstandsbewegung von 1821⁵². Diese preisgekrönten oder auch abgelehnten Stücke haben nicht immer ihren Weg auf die Bühne gefunden⁵³.

Dramenproduktion und theatralische Spieltätigkeit gehen zwar verschiedene Wege, verlieren einander jedoch nie aus den Augen. So ist die sprunghafte Zunahme der Dramatik in der zweiten Jahrhunderthälfte in einen ursächlichen Zusammenhang zu stellen mit der Entwicklung des professionellen Theaters, zuerst in Form von fahrenden Truppen, die meist auf Familienbasis organisiert waren. Die Ursprünge der griechischen Theaterbewegung im 19. Jh. ist, ganz im Sinne der Dezentralisierung durch die Diasporazentren, an den phanariotischen Höfen der Moldau und Walachei sowie im liberalen Merkantilhafen des Euxinischen Pontus, Odessa, zu suchen⁵⁴. Hier kommt es vorerst zu Übersetzungen, die noch nicht für eine theatralische Aufführung gedacht sind: Molière, Goldoni, Metastasio, gegen 1800 wahrscheinlich auch schon Shakespeare, und nach 1800 werden die ersten Originalwerke verfaßt. Nach der Gründung des »Freundesbundes« 1814 ist es vor allem Odessa, neben Bukarest und Jassy, das zum Zentrum der Aufführungen einer griechischen Laienbühne mit politisch-revolutionärem Charakter wird; aufbauend auf eine vorhandene Schultheatertradition finden von 1817–1820 Aufführungen von Metastasio (»Temistocle«) und Voltaire (»Mahomet«, »La mort de César«) statt, aber auch Originalwerke wie der »Philoctet« (nach Sophokles und der Bearbeitung von Laharpe) von Nikolaos Pikkolos⁵⁵, sein »Tod des Demosthenes« zusammen mit der Balletpantomime »Die Soulioten in Ioannina«, »Hellas«, ein allegorisches Zweipersonenstück von Georgios Lassanis, einer der führenden Persönlichkeiten des Freundesbundes und Sekretärs von Alexandros Ypsilantis, der 1821

52 Pan. Moullas, *Les concours poétiques de l' Université d'Athènes 1851–1877*, Athènes 1989 und K. Petrakou, *Oi theatricoi διαγωνισμοί (1870–1925)*, Athen 1999.

53 W. Puchner, »Η Επανάσταση του 1821 στην ελληνική δραματουργία«, in: *Διάλογοι και διαλογισμοί. Δέκα θεατολογικά μελέτηματα*, Athen 2000, S. 145–238.

54 W. Puchner, »Hof-, Schul- und Nationaltheater der griechischen Aufklärung im Europäischen Südosten«, *Maske und Kothurn* 21 (Wien 1975) S. 235–262 (mit der älteren Literatur).

55 Ausgabe von D. Spathis, »Ο Φιλοκτήτης του Σοφοκλή διασκευασμένος από τον Ν. Πικκόλο: η πρώτη παρουσίαση αρχαίας τραγωδίας στο νεοελληνικό θέατρο«, in: *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, Thessaloniki 1986, S. 145–198.

zuerst die Revolution in den transdanubischen Fürstentümern ausrief, sowie sein Tyrannenmorddrama »Harmodios und Aristogeiton«⁵⁶. Anfang 1822 wird im russischen Freihafen mit dem griechischen Bürgermeister noch eine Gedenkvorstellung für den bei Drăgășiani gefallenen Protagonisten Spyridon Drakoulis gegeben.

Dem Theater wird in den Jahren der Revolution eine enorme politische und sittenbildende Kraft zugeschrieben, als »Schule der Nation«, wie es der Molière-Übersetzer und Geistliche Konstantinos Oikonomos charakteristischerweise bezeichnet, zusammen mit anderen Intellektuellen der Zeit, und Unterricht im nationalen Mythos, wie wir heute hinzufügen dürfen. Das Drama ist mit Abstand die wichtigste Literaturgattung; jede theatralische Aufführung wird zur Feierstunde patriotischer Emotionen, zum Ritual der Bestätigung des nationalen Selbstbewußtseins. Griechische Schul- und Dilettantenaufführungen sind jedoch in diesen Jahren noch viel weiter verbreitet: 1803 wird im thessalischen Ambelakia »Menschenhaß und Reue« von August von Kotzebue in der Übersetzung von Konstantinos Kokkinakis (Wien 1801) gegeben, in der griechischen Schule in Kydonia an der kleinasiatischen Küste sind für 1817 und später Aufführungen nachgewiesen, auch in Smyrna existiert eine lebendige Aufführungstradition, in phanariotischen Kreisen in Konstantinopel kommt es zu Privataufführungen in Familienkreisen, in Triest wird 1820 der »Tod Cäsars« von Voltaire gegeben, in Argos rezitieren Schüler im selben Jahr aus dem »Leonidas bei den Thermopylen«. Doch auch während der Revolution wird Theater gespielt: 1822 wird auf Tinos der »Philoktet« von Pikkolos gegeben, 1825 werden hier zwei Originaltragödien gespielt, 1827 existierte auch eine Laienbühne auf Santorini, 1829 wird die »Polyxene« von Rizos Neroulos auf Samos gespielt; es hat sich ein Brief des Theaterleiters der Laienvorstellung an die Protagonistin erhalten, die in diesem Fall eine Frau war⁵⁷.

Die wesentlichste Spieltradition setzt jedoch in Hermoupolis auf Syra ab 1828 ein, die bis tief ins 20. Jh. hineinreicht⁵⁸. Auch auf Heptanesos beginnt unter britischem Protektorat die ehemalige Spieltradition des 18. Jh.s, unterbrochen durch die Napoleonischen Wirren, wiederaufzuleben (vgl. die Laienaufführungen von Konstantinos Kyriakos-Aristias an der Jonischen Akademie in Korfu 1825), vor allem auch im Widerspiel zu den italienischen Opernaufführungen, die auf Korfu, Kefalonia und Zante bis in die Zwischenkriegszeit anhalten. Aus dieser Tradition gehen eine Reihe von Komödien und patriotischen Dramen hervor, aber auch der Schiller-nahe »Vasilikos« von Antonios Matesis (1829)⁵⁹. In diesem Bereich

56 Ausgabe des bisher verschollenen Stückes durch W. Puchner, Athen 2003.

57 Zur Übersicht W. Puchner, »Επισκόπηση της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου«, in: *Κείμενα και αντικείμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Athen 1997, S. 355–456 (mit der älteren Bibliographie).

58 Vgl. auch Nik. Laskaris, *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*. Bd. 2, Athen 1939, S. 104–150 und A. Drakakis, »Το ξεκίνημα του νεοελληνικού θεάτρου (Ερμούπολις – Σύρα 1826–1861)«, *Δελτίον της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος* 22 (1979) S. 23–81.

59 Als Zusammenfassung zur heptanesischen Dramatik immer noch unüberholt D. Romas, »Το επτανησιακό θέατρο«, *Νέα Εστία* 76 (1964) H. 899, S. 97–167 und die einschlägigen Kapitel in M. Valsa, *Le Théâtre grec moderne. De 1453 à 1900*, Berlin 1960.

konsolidiert sich auch die erste griechische Opernbewegung, unter italienischem Einfluß⁶⁰, bis hin zu Manolis Kalomiris, der seine Ausbildung zu Beginn des 20. Jh.s in Wien erhält.

Das Repertoire der Laienspielbewegungen im nachrevolutionären Athen (1836, 1837, 1840, 1843, 1848, 1857) ist zunächst das vorrevolutionäre des patriotisch-historischen Dramas, in wachsendem Maße aber auch angereichert durch gesellschafts- oder sprachkritische Komödien wie die »Korakistika« von Iakovakis Rizos Neroulos (1813) bis hin zur vielgespielten »Babylonia« von Vyzantios (1836)⁶¹. Bedeutender sind freilich die politisch-satirischen Komödien von Michael Chourmouzis, Alexandros Soutsos und Sophokles Karydis, die freilich nicht alle zur Aufführung kommen. An gesellschaftskritischen Komödien ist die Zeit der Bayernherrschaft nicht arm, bis sich dann mit Angelos Vlachos etwa ab 1865 der Lustspiel-Einakter als vorherrschende Form des Abendfüllers durchsetzt, später dann das »Komidyllion«, ein singspielartiges Volksstück, das dramatische Idyll und ab 1894 dann das Revuetheater mit vaudevilleartigen Nummerstücken⁶². Das griechische Theater hat sich gegen die Mißgunst des Hofes und die Erfolge der italienischen Oper, vor allem nach 1840, durchsetzen müssen. Professionelle (Wander-)Truppen tauchen etwa ab 1865 auf und spielen in Athen, Patras, Hermoupolis, Korfu, Zante, Argostoli, Lixouri, Smyrna, Alexandria, Kairo und vor allem Konstantinopel, wo das griechische Theater in der zweiten Hälfte des 19. Jh.s enorme Ausmaße annimmt⁶³. Diese vorwiegend ambulante Organisationsform des Theaterlebens hält sich noch bis zum Ende des Ersten Weltkriegs und teilweise in der Zwischenkriegszeit.

Es war vor allem die historische Verstragödie, der ab 1800 politische und patriotische Funktionen zukommen: die Alte Herrlichkeit sollte zugleich auch das politische und patriotische (Selbst)Bewußtsein der heutigen Griechen wecken, damit sie sich nicht mit dem Türkenjoch abfinden; bevorzugtes Thema war der Tyrannenmord. Das nationale Drama, das in der Folge die Themenkreise Antike, Byzanz und Befreiungskampf von 1821 umfaßt, war fast durchwegs in der Reinsprache abgefaßt. Auf dem Sektor des Dramas ist eine Scheidung zwischen Heptanesischer und Athener Schule noch weniger angebracht, da auch die Dramatiker der Jonischen Inseln mit Ausnahme von Antonios Matesis, die gelehrte Sprache der *katharevousa* benützen. Die Stillagen reichen von einer gemäßigten, einigermaßen verständlichen Schriftsprache bis zur Nachahmung des Hochattischen. Es muß jedoch betont werden, daß diese relative Unverständlichkeit nicht dazu geführt hätte, daß diese Dramatik, wenn sie den Weg auf die Bühne fand, keine großen Erfolge verbuchen konnte;

60 Zur Geschichte der italienischen Oper in Griechenland im 18. Jh. Pl. Mavromoustakos, »Το ιταλικό μελόδραμα στο θέατρο Σαν Τζάκομο της Κέρκυρας (1733-1798)«, *Parabasis. Scientific Bulletin of the Department of Theatre Studies at the University of Athens* 1 (1995) S. 147-192.

61 Vgl. auch G. Soyter, *Untersuchungen zu den neugriechischen Sprachkomödien Babylonia von D. K. Byzantios und Korakistika von K. J. Rizos*, Diss. München 1912.

62 Th. Hatzipantazis / L. Maraka, *Αθηναϊκή επιθεώρηση*. 3 Bde. Athen 1977.

63 Chr. Stamatopoulou-Vasilakou, *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη το 19^ο αιώνα*. 2 Bde., Athen 1994 und 1996.

wie gesagt: die Rezeptionsfähigkeit der Unterschichten in Bezug auf die Reinsprache dürfte bisher unterschätzt worden sein. In der vorrevolutionären Phase ist das ästhetische Vorbild der antiken Tragödie, und dies gilt bis zu einem gewissen Grad für die gesamte Gattung, ausschlaggebend. Die klassizistische Dramaturgie, bestärkt noch durch die italienische und französische Tradition (Metastasio, Alfieri, Voltaire, Racine) wird erst in Frage gestellt, als die Shakespeare-Rezeption am Höhepunkt der Romantik voll einsetzt. Die antike Tragödie bleibt aber, sei es in der Thematik, in der Sprachgebung oder im Gebrauch dramaturgischer Strukturelemente, für das große nationale Drama, das in dieser Form etwa bis zum Beginn des 20. Jh.s existiert, bestimmend. An den Beginn der vorrevolutionären Phase kann man den »Achilleus« (Wien 1805) von Athanasios Christopoulos (1772–1848) stellen, noch undramatisch-narrativ, gefolgt von den Verstragödien »Aspasia« und »Polyxene« (Wien 1813, 1814) von Iakovakis Rizos Neroulos, die zweite bereits der *haute tragédie* des französischen Klassizismus nachkonstruiert, gefolgt von dem anonymen »Leonidas bei den Thermopylen« (1816), dem »Tod des Demosthenes« von Pikkolos (nur in einer englischen Übersetzung erhalten) und dem ersten Historiendrama von Ioannis Zambelios (1787–1856), dem »Timoleon« (Wien 1818), welcher Dramatiker von der Insel Leucas bis zur Jahrhundertmitte ein gutes Dutzend solcher nationalhistorischer Dramen verfassen wird, sukzessive vom Klassizismus zur Romantik übergehend⁶⁴. In dieser Phase zielt die dramatische Didaktik auf die revolutionäre Erhebung ab, auf das Bewußtmachen der Unerträglichkeit der politischen Zustände und die gedankliche Einübung auf die Lösung, den Tyrannenmord.

Noch während der Kampfhandlungen des griechischen Unabhängigkeitskrieges setzen die Dramen um die Freiheitshelden bzw. die Hauptphasen der Revolution ein, sowie politische Schlüsselstücke mit Themen aus der Antike: »Orestis« von Alexandros Soutsos, 1823/24 in Italien verfaßt und erst kürzlich herausgegeben, eine Kombination der sophokleischen Tragödie mit dem politischen Familiendrama »Oreste« von Alfieri (seine übrigen Tragödien dieser Phase sind verschollen)⁶⁵, »Nikiratos« (Nauplion 1826) von Evanthia Kairi (1799–1866)⁶⁶, drei Monate nach dem heroischen Exodus von Mesolongi in Hermoupolis verfaßt und mehrfach auf Syra aufgeführt, »Der Tod des Karaïskakis« (Livorno 1828) von Anaxagoras Naftis, das historische Schlüsselstück »Befreites Athen« (Nauplion 1830) von Georgios Prantounas (1800–1861), der anonyme »Charidimos aus Samos« (1832), bis hin zum Tyrannenmorddrama »Harmodios und Aristogeiton« des einstigen Protagonisten der griechischen Laienbühne in Bukarest vor dem Ausbruch der Revolution, Konstantinos Kyriakos Aristias (1840)⁶⁷ – das Thema der Athener Tyrannenmörder hatte schon Georgios

64 A. Tambaki, *Η νεοελληνική δραματουργία και οι δοτικές της επιδράσεις (18^{ος}–19^{ος} αι.)*, Athen 1993.

65 Vgl. die jüngste kritische Ausgabe von M. Catică-Vassi, *Alexandros Soutsos, Orestis. Einleitung, Kritische Edition*, Hamburg 1994.

66 E. Stivanaki, »Ο πατριωτικός Νικήρατος της Ευανθίας Καίρη«, *Parabasis. Scientific Bulletin of the Department of Theatre Studies at the University of Athens* 3 (2000) S. 257–274.

67 W. Puchner, »Τρεις Έλληνες θεατράνθρωποι στα Βαλκάνια του 19^{ου} αιώνα«, in: *Βαλκανική Θεατρολογία*, Athen 1994, S. 214–252.

Lassanis 1819 in Odessa dramatisiert und aufgeführt – und den Tragödien des Freiheitskämpfers und Theaterprinzipals Theodoros Alkaios (1793–1833), die gleich nach der Revolution in Hermoupolis von ihm selbst zur Aufführung kamen, aber postum ediert worden sind: »Der Tod des Markos Botsaris« (1841), »Pittakos aus Mytilene« (1849) und »Der Fall von Psara« (1853)⁶⁸.

Weniger in dieses Bild paßt die dramatische Produktion der Gebrüder Soutsos: an dieser Stelle ist der romantische »Wanderer« von Panagiotis Soutsos (1831) zu wiederholen, oder der nicht minder romantische »Messias« (1839), wo Himmel und Hölle auf die Bühne gebracht werden, die Vollversammlung der Synagoge mit unsichtbaren Dämonen, und Christus als eine Art wortgewaltiger Sozialrevolutionär auftritt, der von Gesetzesgleichheit und Demokratie spricht⁶⁹. Auch das aufklärerische Ideendrama »Vasilikos« (»Basilikumkraut«, 1829/30 verfaßt, 1859 ediert) von Antonios Matesis (1794–1875)⁷⁰ differenziert dieses Bild: vielfach als eine Version der Schillerschen »Kabale und Liebe« bezeichnet sind die Unterschiede des Familiendramas doch so gravierend, daß man nicht einfach von »Einfluß« sprechen kann; das Stück spielt zwar auf Zante im Jahr 1712, die vorgebrachte Kritik an den sozialen Gegensätzen der Feudalgesellschaft auf den Jonischen Inseln ist jedoch gegenwartsbezogen. Auch in der Sprachgebung folgt es nicht den reinsprachigen Tendenzen des nationalen Dramas, sondern verwendet die Prosa und die Volkssprache, auch ein Umstand, warum das Stück auch auf den Spielplänen des 20. Jh.s noch zu finden ist, während dies für die übrige hier besprochene Dramatik (ausgenommen die Komödien) eine Ausnahme darstellt. In den langen lehrhaften Tiraden des *raisonneurs* des Stückes, des in Paris studiert habenden Sohnes der Familie Draganigos, wo die liberale Gesinnung und die Ideale der Französischen Revolution vorgetragen werden, zeigt sich das Stück letztlich mehr der Aufklärung verpflichtet als dem deutschen Idealismus und der Romantik.

Der weitere Gang des historischen Nationaldramas ist nur schwer zu überschauen, aufgrund der Fülle der Titel und Werke, die vor allem auch für die dramatischen Wettbewerbe produziert worden sind. Neben der Klassik und dem Befreiungskampf nimmt nun der Themenkreis Byzanz zunehmend Raum ein. Aus der Fülle der Werke seien bloß die wichtigsten Autoren genannt: der uns schon bekannte Alexandros Rizos Rangavis mit »Doukas« und »Frosyne« (um den Ali Pascha-Mythos), dem »Vorabend der Griechischen Revolution«, Dimitrios Paparrigopoulos (1845–1873) mit »Orpheus« und »Pygmalion«, Sophokles Ka-

68 G. Valetas, *Θεόδωρος Αλκαίος. Ο βάρδος και καπετάνιος του '21*, Athen 1953.

69 W. Puchner, »Η στρόφη του ελληνικού Ρομαντισμού στο θρησκευτικό θέατρο του Μεσαίωνα. Ο 'Μεσσίας' του Παναγιώτη Σούτσου (1839) και ο 'Χριστός πάσχων'«, in: *Αναγνώσεις και ερμηνεύματα*, Athen 2002, S. 141–169.

70 A. Terzakis, »Matesis' *Vasilikos*: The First Drama of Ideas«, in: E. Keeley / P. Bien, *Modern Greek Writers*, Princeton 1972, S. 96 ff., Veloudis, *Germanograecia, op. cit.*, S. 196 ff. und D. Spathis, »Ο Βασιλικός του Α. Μάτεση στο εύφορο χώμα του Διαφωτισμού«, *Ο Πολίτης* 100 (1989) S. 54–63 und G. Pefanis, »Ρίζες και άνθη του επαναστασιακού θεάτρου. Ο Βασιλικός του Αντώνιου Μάτεση«, *Επιστημονική Επιτηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών* 32 (1998–2000) S. 107–152.

rydis mit »Die Kinder von Doxapatri« und »Der Verräter«, gegen das Ende des in Frage stehende Zeitraums auch die beiden dramatischen Vielschreiber Antonios I. Antoniadis (1836–1905) mit um die 20 solcher Tragödien und Timoleon Ambelas (1850–1926). Herausragend aus dieser Produktion sind allerdings nur der *katexochon* Romantiker Spyridon Vasiliadis (1845–1874) und der etwas klassizistischere Universitätsprofessor Dimitrios Vernardakis (1833–1907). Aus der umfangreichen dramatischen Produktion des ersteren wurde das romantische Prosadrama »Galatia« (1872) viel bewundert und übersetzt; es spielt im vorgeschichtlichen Zypern und behandelt den Pygmalion-Stoff, verbunden mit dem Motiv einer neugriechischen Volksballade⁷¹. Aus der Dramenproduktion des zweiten ist vor allem sein erstes Stück von Bedeutung geworden, »Maria Doxapatri« (München 1858, 1865 aufgeführt), das in der Peloponnes des 13. Jh. unter der Lateinerherrschaft spielt und die tragische Liebe der Tochter des byzantinischen Burgherrn zum französischen Belagerer schildert; das Stück ist deutlich Shakespeare verpflichtet, der weitschweifige Prolog gilt als Manifest der anticlassizistischen Tendenzen in der neugriechischen romantischen Dramaturgie. Im Prolog der Tragödie »Merope« (1866) entsagt er jedoch dem Shakespearismus und bekennt sich zur neoklassizistischen Tragödie; die italienisch-französische Tradition hatte sich ja besonders um diesen Stoff bemüht (Maffei, Voltaire, Alfieri). Trotzdem ist das Euripides (»Kresphontes«) nachgebildete Stück auch Schiller verpflichtet. In einem anderen seiner Dramen, »Kypselidai« (1860), weist er im Vorwort auf das Vorbild von Karl Immermann hin. Den bedeutendsten Erfolg erzielte jedoch das ebenfalls Schiller verpflichtete Drama »Fausta«, das 1893 in Athen gegeben wurde und gleichsam den Abgesang des historischen Nationaldramas in der archaisierenden Hochsprache darstellt. Schauplatz der Szene ist Rom im Jahr 325 n. Chr., als Konstantin der Große die Reichshauptstadt nach Byzanz verlegt; Vernardakis verquickt damit den Hippolytos-Stoff: des Kaisers Gattin, Fausta, verliebt sich in dessen Sohn Crispus, der ihre Liebe verschmähend von ihr verleumdet und daraufhin zum Tode verurteilt wird, und Fausta geht nach dieser Schandtat in den Freitod⁷². Vernardakis hat noch weitere historische Dramen verfaßt, doch war nun die Zeit der reinsprachigen Tragödie endgültig vorüber: die Problemstücke des »Theaters der Ideen« (»Θέατρο των ιδεών«) und das Singspiel des »Komidyllions« beherrschen die Szene.

Rückblickend muß vor allem die Bedeutung der dramatischen Wettbewerbe und Preisausschreiben für die Entstehung und (zumindest quantitativ) übermäßigen Kultivierung des schriftsprachigen Nationaldramas, als künstlerischer Ausdruck der herrschenden Staatsideologie, gewürdigt werden. Derart wird auch deutlich, daß das sukzessive Zunehmen der byzantinischen Thematiken (neben der unumschränkten Vorherrschaft der klassischen) nicht nur mit der relativ spät entdeckten (und von der Aufklärung noch abgelehnten) Welt

71 Zu Wiederauflagen und Übersetzungen G. Ladogianni, *Οι αρχές του νεοελληνικού θεάτρου. Βιβλιογραφία έντιπων θεατρικών εκδόσεων 1637–1879*, Athen 1996, Nr. 507.

72 G. Sideris, »Το θέατρο του Βερναρδάκη«, *Θέατρο* 9 (1963) S. 26–46 (mit Bibliographie) und I. Kavarnos, *Η δραματική ποίησης του Δημητρίου Βερναρδάκη*, Athen 1962.

des Byzantinischen Jahrtausends zusammenhängt, sondern mit der im Kleinstaat rasch sich verbreitenden »Megali Idea«, der sich zur außenpolitischen Leitkonzeption verfestigende Traum von der Wiedererrichtung von Byzanz bzw. der Einnahme von Konstantinopel. Der enge Zusammenhang von Staatsideologie und Dramenproduktion wird in den Gutachten der Preisrichterkommissionen deutlich, wo auch das patriotische Gedankengut der vorgelegten Werke geprüft und bewertet wird; dieser Zusammenhang läßt sich auch an multinationalen balkanischen Themenkreisen wie Skenderbey demonstrieren, der im 19. Jh. von verschiedenen Balkanvölkern als mittelalterlicher Nationalheros und Türkenkämpfer beansprucht wird: für die Griechen ist er, – und zwar hat Ioannis Zambelios 1818/19 ein einschlägiges Drama verfaßt, und Antonios Antoniadis 1889, – einer schon bestehenden philhellenischen Tradition folgend, Grieche, Zwischenglied zwischen den Heroen der Antike und den Helden des Freiheitskampfes von 1821⁷³.

Ist das historische Drama und die patriotische Tragödie eine Art Ausflug in die Vergangenheitsdimensionen des nationalen Mythos, so wendet sich die gesellschaftskritische Komödie den rezenten Mißständen im jungen Kleinstaat zu. Ähnliche politische und sozialkritische Funktionen der Dramatik sind im 19. Jh. auch in anderen Balkanländern zu beobachten. Gerade im Falle der satirischen Komödie: hier wird im Gegensatz zur Tragödie kein historischer Beitrag zur Festigung der Staatsideologie geleistet, sondern Kritik geübt, rezente Mißstände aufgezeigt, die Abhilfe fordern. Die Ähnlichkeit der labilen innenpolitischen Zustände in vielen Balkanländern gleich nach der Phase der Wiedergeburt garantiert vielfach sogar die Übertragbarkeit der anprangernden Komödiensituationen von einem Land ins andere. Ausgangspunkt ist meist die Sitten- und Charakterkomödie von Molière und Goldoni in ihrer aufklärerischen Auslegung⁷⁴, vielfach auch die deutsche Trivialdramatik von Iffland, Kotzebue, Schröder usw. In diese Technik der Situationskomödie werden die einzelnen Typenfiguren hineingestellt, die soziale Realität verkörpern: der aufgeblasene Kleinbürger mit seiner hochnäsigen Frau, die windigen Aufsteiger und Karrieremacher der politischen Szene, die faulen und unnützen Beamten der neuen Bürokratie, die ausbeuterischen Exponenten der Fremdherrschaft, eine Gesellschaft im Umbruch zwischen agrarer Patriarchalität und dem noch unverdauten bürgerlichen Status mit moralischer Orientierungslosigkeit und groteskem Mißverstehen der neuen Lebensordnung in den Städten. Die Komödie ist eine Waffe der Kritik, das Lächerlichmachen ein Richtspruch. Das abweichende Verhalten des Ausgelachten setzt die Kenntnis der Norm, des richtigen Maßes und der eigentlich geltenden Richtschnur voraus. Die Komödie stärkt die geltende Weltordnung, funktioniert wirklichkeitsaffirmativ und gibt die gezeigten Ausnahmerecheinungen

73 W. Puchner, »Ο Σκεντέρμπεης στην ευρωπαϊκή και βαλκανική δραματολογία«, in: *Βαλκανική Θεατρολογία*, Athen 1994, S. 40–102. Vgl. auch Kap. 5 des vorliegenden Bandes.

74 Vgl. dazu W. Puchner, »Influssi italiani sul teatro greco«, *Sincronie* 11/3 (Roma 1998) S. 183–232, bes. S. 207 ff. und ders., *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματολογίας στο νεοελληνικό θέατρο (17^{ος}–20^{ος} αιώνας)*, Athen 1999, S. 31–61.

dem schonungslosen Gelächter preis. Dies ist der »patriotische« Beitrag der gesellschaftskritischen Komödie⁷⁵.

Die griechische politische Komödie gedeiht vor allem zur Zeit der Bayernherrschaft (1833–1862). Die soziale Satire auf den Jonischen Inseln im 18. Jh. ist mehr selbstkritisch-sittenschildernd als aggressiv-politisch; solche Züge gewinnt sie erst unter dem britischen Protektorat im 19. Jh. Die wenigen phanariotischen Komödien sind entweder persönliche Angriffe, ideologische Pamphlete oder literarische im Rahmen der Sprachfrage. Erst zur Zeit der bayerischen Herrschaft werden die Komödien eklatant politisch, wie z. B. die von Iakovakis Rizos Neroulos, »Der die Zeitungen Fürchtende« (*»Εφημεριδοφόρος«* 1837), die sich vor allem gegen die erpresserischen Praktiken einzelner Zeitungsredaktoren und Herausgeber richtet, und Alexandros Rizos Rangavis, »Die Hochzeit des Koutroulis« 1845 gegen das politische Aufsteigertum, allerdings in aristophanischen Versmaßen und mit satirischen Chorliedern in einer hochgestochenen Reinsprache, die von dem Altgriechischen nicht mehr weit entfernt ist (auch kirchliche Troparien werden in satirischer Absicht verwendet)⁷⁶, vier politisch-satirische Komödien von Alexandros Soutsos (angefangen mit dem »Verlorenen« 1830, fortgesetzt mit dem »Premierminister« und dem »Ungezähmten Dichter« 1843, zum Schluß der »Schule der Verfassung« 1852)⁷⁷ und den »Bürgermeisterwahlen« von M. Sisinis (1848). Daneben gibt es auch eine Reihe von anonymen politischen Komödien, die auch gegen die westlichen Moden und die französische Romanzenlektüre vorgehen, bzw. eine Komödienproduktion, die einfach der Molière- und Goldoni-Übersetzungstradition folgt und ab 1865 in den Einakter mündet, oder noch später in das »Komidyllion«, das komische Singspiel.

Mit der Sprachfrage sich auseinandersetzend, bringt Dimitrios Konst. Hatziaslanis (1790–1853), genannt Vyzantios, weil er aus Konstantinopel stammt, als erster dialektsprechende Provinztypen auf die Bühne (wie vor ihm schon Rizos Neroulos in den »Korakistika« 1813), vor allem in seiner Komödie »Babylonia« (1836), die das Sprachenbabylon der Dialekte und Idiome im eben befreiten Kleinstaat satirisiert. Das Stück spielt 1827 in einem Wirtshaus in Nauplion, wo die Nachricht von der Versenkung der türkisch-ägyptischen Flotte bei Navarino eintrifft. Diese Komödie, von der Position des Vertreters der Reinsprache aus geschrieben – die Volkssprache bestünde nur aus Lokaldialekten, die sich untereinander nicht verständigen könnten –, hatte ein erstaunliches Echo ausgelöst und eine bedeutende Bühnenkarriere im 19. Jh. zu verzeichnen⁷⁸. Seine weiteren Komödien, »Sinanis«

75 Dazu balkanvergleichend W. Puchner, *Η ιδέα του Εθνικού Θεάτρου στα Βαλκάνια του 19ου αιώνα*. Athen 1993, S. 165–194.

76 Von dem Stück existieren auch zwei deutsche Übersetzungen: von Daniel Sanders, »Die Hochzeit des Koutroulis, ein aristophanisches Lustspiel«, Berlin 1848 und 1851, und von Rangavis selbst: »Die Hochzeit des Koutroulis; Lustspiel«, Breslau, S. Schottländer 1883.

77 Vgl. dazu jetzt die Monographie von E.-A. Delveroudi, *Ο Αλέξανδρος Σούτσος. Η πολιτική και το θέατρο*, Athen 1997.

78 Vgl. die Neuausgabe von Sp. Evangelatos, Athen 1972 (Einleitung S. 9–40).

(1838), »Weiberherrschaft« (»Γυναικοκρατία« 1841) und »Der Schmeichler« (»Κόλαξ« postum 1858) haben niemals diese Bedeutung erlangt wie die Sprachsatire, die die Mischung und das Durcheinander der verschiedenen Provinzdialekte im jungen Zwergstaat mit dem biblischen Sprachenbabel vergleicht, Argument dafür, daß die gesprochene Volkssprache niemals geeignetes Ausdrucksmittel der öffentlichen Literatur- und Verwaltungssprache sein kann. Allerdings taucht in der Komödie auch der »λογιότατος«, ein altgriechisch sprechender Hunger-Gelehrter auf, was die Position von Vyzantios gegen die Archaisten markiert. Wesentlich näher an der eigentlichen politischen Komödie steht »Der Abgeordnetenkandidat« (»Ο υποψήφιος βουλευτής«, 1867) von Sotiris Kartesios oder Kourtesis, oder das satirische Panorama »Die Gesellschaft von Athen« (»Η κοινωνία των Αθηνών« 1868) von Sophokles Karydis. Doch fallen diese gesellschaftskritischen Komödien wie auch andere bereits in die Zeit nach der Bayernherrschaft.

Unumstrittener Hauptvertreter der politischen Sittenkomödie ist jedoch Michael Chourmouzis (1804–1882)⁷⁹, der selbst Abgeordneter in der parlamentarischen Monarchie nach 1843 war, 1856 jedoch in seine Heimatstadt Konstantinopel zurückkehrte. Der literarische Wert und die politische Bedeutung der Komödien von Chourmouzis sind erst im 20. Jh. entdeckt worden. 1834 erscheinen in der vorläufigen Hauptstadt des befreiten Griechenland, Nauplion, in einer Zeitung in Folgen sieben »Dialoge«, die sich mit ätzender Schärfe mit der bayerischen Fremdherrschaft auseinandersetzen. Weniger ein politisches Pamphlet als der traditionellen Komödienkonvention verpflichtet ist sein erstes Lustspiel »Leprentis« (»Der Dummkopf«, 1835) mit dem klassischen Thema des verliebten Alten (die Komödie ist auch ins Bulgarische und Rumänische übersetzt worden und kam bei der Laienspielbewegung von 1836 in Athen zur Aufführung). Gegen den bayerischen General Haydeck richtet sich die zweite Komödie »Der Glücksritter« (»Ο τυχοδιώκτης«, 1835), wie aus der ironischen Widmung zu ersehen ist. Der bayerische General gilt als Vertreter einer unfähigen, raffgierigen und eigensüchtigen Kaste, die die hohen Staatsämter bekleidet und die öffentlichen Gelder in ihre Privatschatulle fließen läßt. Weniger die Fremdherrschaft als die Mißstände in den unteren Zonen der Verwaltungshierarchie behandelt »Der Beamte« (»Ο υπάλληλος«, 1836), als Protagonist einen repräsentativen Speichellecker der Bürokratie, faul, frech, unfähig, aber westliche Verhaltens- und Kleidungsmodelle nachäffend, arrogant, lächerlich. »Der Kartenspieler« (»Ο χαρτοπαίκτης«, 1839) stellt bereits eine reifere Form der Sittenkomödie dar, die dem Phänomen der Spieleidenschaft der höheren Gesellschaftsklassen gewidmet ist. Chourmouzis hat 1861 noch eine freie Bearbeitung des »Plutos« von Aristophanes veröffentlicht und 1865, schon in Konstantinopel, die Sittenkomödie »Malakov«, die sich gegen die Krinoline als Symbol des arroganten Fremdeinflusses und der Dekadenz der Gesellschaftssitten richtet. Gegen die Nachäffung der westlichen Sitten in der zu dieser Zeit blühenden griechischen Kolonie in Konstantinopel richten sich auch andere Komödien

79 Vgl. u. a. T. Lignadis, *Ο Χουρμούζης. Ιστορία και θέατρο*. Athen 1986 und M. M. Papagioannou, *Χουρμούζης και η νεοελληνική κωμωδία*. Athen 1991.

der Zeit, wie der »Fiakas« (»Schwindler«, 1870) von D. K. Misitzis, sowie auch Chourmouzis' letztes Stück, »Der Spätreiche« (»Οψίπλουτος«, 1878), in der er den Mißbrauch französischer Fremdwörter, ein stehendes Charakteristikum fast aller seiner Komödien, auf die Spitze treibt. Die weitere Entwicklung der griechischen Komödie wird vom farcenhafte Einakter bestimmt, der vielfach eine kaschierte Bearbeitung aus dem Französischen oder Italienischen darstellt sowie von der Hinwendung zu provinziellen Thematiken und der ruralen Typenkomödie.

Zusammenfassend läßt sich konstatieren, daß die gesellschaftskritische Komödie, wie in fast allen Ländern Südosteuropas im 19. Jh., die Schwachstellen der politischen Systeme bloßlegt, sei es nun die »Fremdherrschaft«, wie in den meisten Fällen auch in Griechenland, oder die eigene Verwaltungsinstanz und die unsauberen Handlungsmotivationen im öffentlichen Leben; das reinigende Lachen und der böse Spott erfaßt aber auch die Gesellschaftssitten, die Nachäffungssucht ausländischer Moden, das Kleinbürgertum in seiner geistigen Stumpfheit und Ehrsucht, die sich in einer vertikalen sozialen Mobilität äußert, welche sich bis zum Größenwahn steigern kann. Die labilen innenpolitischen Verhältnisse der jungen Kleinstaaten und die Umschichtung der Gesellschaft vom feudalen Agrarleben zum urbanen Bürgertum begünstigen Korruption und Glücksrittertum in dem Wertvakuum zwischen nicht mehr gültigen und noch nicht verbindlichen Normsystemen. Der von allen propagierte und für sich in Anspruch genommene Patriotismus wird dadurch vielfach zur hohlen Phrase, zum Vorwand eigennütziger Bestrebungen. So ist es nicht verwunderlich, daß viele Komödienautoren in der zeitgenössischen Orientierungslosigkeit auf die erprobten und gewachsenen Wertsysteme der Agrargesellschaft zurückgreifen und die neuen Handlungsregulative und Verhaltensmuster als ausländische Modeerscheinungen lächerlich machen, wobei meist das Nationale mit dem Alten, die Fremdherrschaft mit dem Neuen identifiziert wird.

Was die dramaturgische Technik betrifft, so ist es vielfach die aufklärerische Sitten- und Charakterkomödie, später das Intrigenstück, das als ästhetisches Orientierungsmodell der Komödienproduktion fungiert. Aber auch Kleinformen und offene Strukturen wie die »Dialoge« von Chourmouzis, eignen sich in besonderer Weise für die gesellschaftliche und politische Kritik. Die Komik der abweichenden Verhaltensweisen der Bühnencharaktere entwickelt sich zur Komik der Normabweichung von den patriotischen Idealen, zur lächerlichmachenden Differenz zwischen Sein und Sollen, zwischen moralischem Anspruch und tatsächlichem Handeln. Die Handlungsführung ist vielfach an die konventionelle Situationskomik der Komödientradition gebunden. In den Dialogformen eröffnen sich jedoch bei manchen Autoren neue Dimensionen, indem die Kommunikationsstörungen der Bühnenpersonen, die zum komischen Repertoire der Gattung gehören (Mißverständnisse, Verhören, absichtliches Verhören, Aneinander-Vorbei-Reden) auf die Spitze getrieben werden und bis zur Sprachreduktion (als Ausdruck der Rumpfexistenz des Sprachträgers) führen können. Eugène Ionesco hat sich nicht umsonst auf seinen Landsmann, den rumänischen Komödienautor Ion Luca Caragiale, berufen. Ganz ähnliche Formen des fehlgeleiteten Dialogs

sind beim griechischen Schattentheater zu beobachten, das in manchem das absurde Drama bereits vorwegnimmt.

Mit den politischen und soziologischen Implikationen der Komödie schließt sich der Kreis, der mit politischen und ideologischen Implikationen der Sprachfrage begonnen hatte. Die *tour d'horizon* ist bis zu einem gewissen Grad zur *tour de force* geraten, da gerade die Zeitphase von 1827 bis 1888 zu jenen Perioden der neugriechischen Literaturgeschichte zählt, die in den letzten Jahren die meisten Erweiterungen und Umwertungen erfahren hat, so daß sich an dem Gesamtbild noch manches ändern kann. Aber schon in der zweiten Auflage von Mario Vittis »Geschichte der neugriechischen Literatur« (1987) war die Tendenz zur Aufwertung der reinsprachigen Literatur des 19. Jh.s zu erkennen, eine Tendenz, die sich inzwischen noch verstärkt hat, in dem Ausmaße, wie die Vorurteile des Sprachkampfes um 1900 auch in ihren letzten Ausläufern immer deutlicher der Geschichte anzugehören beginnen.

Konstantinos Christomanos und das Theater des *fin de siècle* in Österreich und Griechenland

Wer ist Konstantinos Christomanos? In Griechenland wurde im Jahre 1997 das Jubiläum seines 130. Geburtstages in bescheidenem Rahmen gefeiert, das Presseecho konzentrierte sich eher auf Schriftsteller wie Georgios Vizyinos u.a. In Österreich ist ein solches Jubiläum unbekannt, weil der Name kaum jemandem noch geläufig ist. Literarisch ambitionierte Alpinisten kennen vielleicht seinen Onkel, Anastasios Christomannos, den Erbauer so mancher Dolomitenstraße und Erstbegeher der sogenannten 13-Gipfel-Tour im Ortlergebiet, als einen der ersten Bergschriftsteller, verheiratet mit einer Südtiroler Gräfin und ansässig in Meran, aber an den Vorleser, Griechischlehrer und Gesellschafter der späten Kaiserin Elisabeth erinnert sich kaum noch jemand. Die offiziöse österreichische Literaturgeschichte von Nagler, Zeidler und Castle erwähnt ihn in einer kurzen Notiz als Mitherausgeber der »Wiener Rundschau«, dem literarischen Organ der österreichischen Symbolisten, und Verfasser der seinerzeit um die Jahrhundertwende Aufsehen erregenden »Tagebuchblätter«, die seine Reisen als Begleiter der tragischen Kaiserin in den Jahren 1891 bis 1893 in lyrischer symbolträchtiger Prosa beschreibt. Er zeigt ein idealisiertes Bild der gealterten, durch Schicksalsschläge schwer getroffenen und in ihrem Lebenswillen gebrochenen Sissy in hymnischen Wortkaskaden und melancholisch-schwülen Bildmetaphern. Sein fingierte Tagebuch, das durch das gewaltsame Ende der Monarchin bei einem Attentat in Genf den Anstrich des Sensationellen bekam, wurde sofort ins Italienische und Französische (mit einem Prolog von Maurice Barrès) übersetzt. Aber dem jungen griechischen Studenten, geadelt zum Baron und Träger des Franz-Josephs-Ordens, trug es die Mißgunst des Hofes ein, der die Fortsetzung des Literaturwerks untersagte und seinem Verfasser nahelegte, in sein Heimatland zurückzukehren. Für den jungen, mit einer Dissertation über »Die byzantinischen Institutionen im fränkischen Recht« in Innsbruck promovierten und im Literaturzirkel des Café »Griensteidl« wohlbekannten, durch einen Unfall als Kind rückgratverwachsenen Hellenen war der mehrfache monatelange private Umgang mit der »first lady« einer damaligen Supermacht, einer literarisch wohlgebildeten und vom einstigen legendären Charme der Jugendjahre noch nicht ganz verlassenen, durch mehrere Familientragödien frühzeitig gereiften Frau mittleren Alters, die sich dem Glanz des Hoflebens abhold zeigte, Einsamkeit und Reisen liebte, eine Begegnung, die ihn für sein gesamtes Leben und sein literarisches Schaffen prägen sollte. Aus seinem Blickwinkel geht es um die romantische Begegnung zweier melancholischer Seelen, beide trotz ihrer grundlegenden Verschiedenheit durch Schicksalsschläge verbunden, er als griechischer Student und angehender Byzantinist durch Verunstaltung und

Invalidität, sie, Elisabeth Eugenia Amalia von Wittelsbach aus dem bayerischen Königshaus, durch den Wahnsinn ihres Veters, Ludwigs II., die Untreue des Kaisers, ihres Gatten, und die Tragödie von Mayerling, bei der sich ihr Erstgeborener mit seiner bürgerlichen Geliebten das Leben genommen hat. Träumerei und Todessehnsucht, Einsamkeit und Grübelei, innerer Adel und Einsicht in die Vergänglichkeit und Vergeblichkeit, Natursehnsucht, exotische *décors*, Bewunderung der Naivität, all das waren modisch besetzte Literaturmotive in Wien um die Jahrhundertwende; und ein Großteil der »Tagebuchblätter« spielt sich auf der Terrasse des Achilleions in Korfu ab.

All das mag dem Liebhaber der Wiener Literaturgeschichte der Epoche des Impressionismus und des Jugendstils oder dem kulturhistorisch Interessierten an der letzten Epoche der Regierungszeit Franz Josephs oder dem Nostalgiker der letzten Phase der Österreichisch-Ungarischen Monarchie noch geläufig sein; ebenso wie für die griechischen Theaterhistoriker Christomanos' Name einen wohlbekannten Klang besitzt, sein unschätzbare Beitrag zur Athener Theatergeschichte durch die Gründung der »Neuen Bühne« (1901–1905) eines der wichtigen Kapitel der neugriechischen Theatergeschichte darstellt, ein Privattheater, in dem neben französischem und Wiener Boulevard sporadisch auch Naturalismus und Symbolismus auf die Bühne kam sowie mehrere Stücke neugriechischer Dramatiker, die dem sogenannten »Theater der Ideen« in den modernistischen Bewegungen nach 1895 anhängen. Christomanos war einer der ersten Regisseure im heutigen Sinn, der den Ensemble-Gedanken pflegte, wie Antoine im »Théâtre libre« in Paris durchwegs junge Schauspieler selbst heranzubildete und als Ästhetizist auf Bühnenbild, *décor* und Kostüm größten Wert legte. All das hat er höchstpersönlich und allein besorgt. Sein Spielplan war wesentlich durch die Wiener Theater im letzten Jahrzehnt des 19. Jh.s beeinflusst. Doch blieb sein Experiment, das große Teile seines Familienvermögens verschlungen hat, ohne größeren Widerhall; sein arrogantes Dandytum hat ihm in Athener Literaturkreisen viele Feinde geschaffen und in einem philologischen Prozeß wegen Plagiatverdachts gegen den Ästheten Platon Rodokanakis hat er sich unwiderruflich lächerlich gemacht. Zu diesem Zeitpunkt (1907) war sein Theater bereits geschlossen, er selbst finanziell ruiniert und sein unheilbares Tuberkulose-Leiden bereits so weit fortgeschritten, das sein Ende, das 1911 eintrat, bereits absehbar war. – Doch wollen diese Ausführungen nicht so sehr auf die in Österreich und Griechenland bekannten Aspekte von Christomanos eingehen, sondern auf die bisher noch wenig erforschten: sein dramatisches Werk sowohl im Deutschen wie im Griechischen. Christomanos hat seine »Tagebuchblätter« (1898) selbst ins Griechische übersetzt (1907), einer der seltenen Fälle, wo ein Dichter selbst sein Werk in seine Muttersprache übersetzt. Christomanos ist vielleicht jener Literat des neueren Griechentums, der das Deutsche am besten beherrscht hat. Dies ist bis zu einem gewissen Grad dadurch zu erklären, daß seine Mutter Athena Lindenmayr, Tochter der Leibarztes König Otto I. von Griechenland war, die er zeit seines Lebens abgöttisch verehrt hat; zu Hause wurde Deutsch gesprochen.

Doch zuvor seien noch einige biographische Eckdaten genannt und einige weiterführende Erläuterungen gegeben. Konstantinos Christomanos wurde 1867 als erster Sohn des

Athener Chemie-Professors Athanasios geboren; im Kleinkindesalter erlitt er aufgrund der Ungeschicklichkeit eines Dienstmädchens durch Fall eine Rückgratverletzung, die unzureichend behandelt wurde und zu einer Höckerbildung führte, die den späteren Ästhetizisten erheblich verunstaltete und zu einer lebenslangen unerfüllten Nostalgie nach Schönheit und Körperkraft führte (die jungen Offiziere in seinen Dramen). Der vielsprachig von Hauslehrern Erzogene kam 1888 nach Wien, wo er zuerst zusammen mit seinem Bruder Medizin studierte, was er aber bald aufgab und sich schöngestigen Dingen und historischen Studien widmete. Durch die Vermittlung von Nikolaos Dumba, dem Erbauer des Musikvereinsaaals in der Dumbastraße, sollte einer der Brüder zum Vorleser der Kaiserin auserkoren werden, die nach einem Griechischlehrer suchte, da sie jährlich mehrere Monate im Achilleion in Korfu verbrachte und Kontakte mit der einheimischen Bevölkerung pflegen wollte. Das Los traf zuerst den älteren Bruder von Christomanos, der jedoch entschied, daß er nicht so viel Zeit von seinen Studien für die Kaiserin opfern könne, sodaß schließlich 1891 der 24jährige bucklige Ästhet aus dem fernen Süden die damals 54jährige melancholische Kaiserin als Vorleser und Gesellschafter auf Spaziergängen und Reisen begleiten durfte. Diese Begegnungen fanden vom Mai bis zum Juli 1891 in Wien statt, vom Dezember 1891 bis zum Mai 1892 in Wien, Miramare und Korfu und vom November 1892 bis zum März 1893 auf Mittelmeerreisen mit der kaiserlichen Jacht. Dieser dritte Teil sollte in der Fortsetzung der »Tagebuchblätter« beschrieben werden, die jedoch auf Anraten des Wiener Hofes nicht erschienen sind. Reisen führen ihn nach Paris und Rom, wo er zum Katholizismus übertrat, um im Kloster von Monte Cassino monatelang historische Studien betreiben zu können. 1891 wurde Christomanos, der sich anfänglich historischen und genealogischen Studien gewidmet hatte, in Innsbruck die Doktorwürde verliehen; die Wahl der Universität dürfte vom alpinen Ruhm seines Onkels in Südtirol nicht ganz unabhängig gewesen sein. Im Zeitraum 1890–1893 muß die Gedichtsammlung »Orphische Lieder« entstanden sein, die 1898 ediert wurde. Christomanos war auch als Korrespondent der »Neuen Freien Presse« tätig und beschrieb unter anderem auch die ersten Olympischen Spiele in Athen 1896. Während dieses zweimonatigen Aufenthaltes in Griechenland dürfte auch sein symbolistisches Drama »Die graue Frau« entstanden sein, ebenfalls erst 1898 publiziert. Diese Publikationstätigkeit literarischer Werke mag damit in Zusammenhang stehen, daß Christomanos 1898 zusammen mit Felix Rappaport Herausgeber der angesehenen »Wiener Rundschau«, für die er seit 1896 schrieb, geworden ist. 1889–1890 ist er auch Lektor an der Universität Wien und Griechischlehrer am Institut für Anatolische Sprachen; eine Postenbewerbung in der Handschriftensammlung der Hofbibliothek blieb erfolglos. Nach dem Attentat auf die Kaiserin – die Härte des Getroffenseins äußert sich in schmerzgetönten Gedichten in der »Neuen Freien Presse« – widmete er sich fieberhaft der Herausgabe der »Tagebuchblätter«, die in irgendeiner Form schon existiert haben müssen; die erste Serie der ersten Auflage erscheint im April 1899 und hat ein unglaubliches Echo: seine romantische Seelenverwandtschaft mit der tragischen Kaiserin, die Idealisierung und Stilisierung, die poetischen Ergüsse vor exotischem Hintergrund, der Glanz von Hof und Bildung sicherte dem Werk, jenseits sei-

ner impressioniblen Sprachgebung und den konventionellen Motivnetzen von Spätromantik und Jugendstil, einen weiteren Publikumserfolg als sensationelles Zeitdokument über das Privatleben der »Kaiserin der Einsamkeit«, wie sie von Maurice Barrès genannt wurde. Der Wiener Hof empfand die sehr persönlichen und emotionsreichen Bekenntnisse des ausländischen Günstlings nicht völlig unverständlicherweise als Indiskretion und Verletzung des Nachrufs der ermordeten Kaiserin und brach Christomanos' literarische und universitäre Karriere in Wien ab.

Nach langen Reisen, Aufhalten in Paris und Neapel, kam Christomanos 1901 über Thessaloniki nach Athen, brachte das erste Automobil in die griechische Hauptstadt und verlas auf einem Felsen der Akropolis die Gründungsurkunde der »Neuen Bühne«. Das Projekt entwickelte sich bald schon als eine Art Beschäftigungstherapie für ihn selbst: nachdem er den Verwaltungsausschuß kaltgestellt hatte, vergrämte er auch seine Mäzene rasch durch exaltiertes oder offen beleidigendes Verhalten. Vorbild für diese dandyhafte Selbstinszenierung war zweifellos Oscar Wilde. In seinem Theater war Christomanos unumschränkte Autorität und hatte, vom Regisseur bis zum Souffleur, alle Aktivitäten selbst übernommen. Im unveröffentlichten Familienarchiv gibt es zahlreiche Dokumente über den raschen finanziellen Ruin des Unternehmens. Spätestens seit 1904 wußte er auch um seine unheilbare Krankheit. Viele bis heute noch nicht edierte Übersetzungen von seiner Hand sind hier in nur vier Saisonen über die Bühne gegangen; unter den bedeutenden Vorstellungen ist die »Alkestis« von Euripides zu finden (die erste Antikenübersetzung in freien Versen und Volkssprache), die sophokleische »Antigone«, »Liebelei« von Schnitzler, »Locandiera« von Goldoni, »Die Macht der Finsternis« von Tolstoi, »Volksfeind« und »Wildente« von Ibsen; nach der ersten Saison werden die anspruchsvollen Aufführungen immer weniger. Dies dürfte nicht nur mit dem Publikumsgeschmack zusammenhängen, sondern auch mit dem hektischen Rhythmus der Premieren (zeitweise fast jede Woche), den jungen und gefälligen Schauspielern, seiner Ausstattungssucht und seiner Vorliebe für Salonstücke, für die er noch pikante Zusätze verfaßte und die ihm hämische Reaktionen seitens der Literatur- und Theaterkritik eintrugen. Christomanos inszenierte in gewisser Weise für sich selbst, an seinem Publikum vorbei und über seine Kritiker hinweg. Sein Talent und seine Liebe fürs Detail wurden anerkannt, aber seine aristokratische Selbstgefälligkeit und die Verachtung der Rezeptoren führten ihn in die Isolation. Ausschlaggebend für diesen Meinungsumschwung, – man stand dem österreichischen Baron und seiner Initiative vorerst sympathisierend gegenüber –, war die Aufforderung an den Nationaldichter Kostis Palamas 1903, seine »Trisevgeni«, sein einziges Theaterstück, im Sinne des realistischen Thesenstückes französischer Schule umzuschreiben, um einen Mißerfolg zu verhindern. Man kann sich nicht gut vorstellen, daß der Verfasser der »Grauen Frau« den symbolistischen Kern des Stückes um das Mädchen, das halb Mensch halb Fee ist, und die Menschen durch ihre Schönheit bezaubert, trotz seiner realistischen Folie nicht erkannt hat. Sollte es sich um den Fall eines Versuches bewußter Qualitätsminderung als Bosheitsakt gegenüber dem anerkannten Dichter handeln? Palamas hat jedenfalls sein Werk zurückgezogen und in allen Ausgaben vermerkt, daß von den Schauspielern und Theater-

direktoren keine Silbe des Textes zu ändern sei. Die Absolutsetzung von dramaturgischen Rezepten aus dem Routinetheater des 19. Jh.s in einer Zeit, da Maeterlincks aktionslose Einakter die Bühnen Europas erobert hatten, hat Palamas' Theatertheorie wesentlich beeinflusst, die von da ab mehr auf das Lesedrama, als »mental theatre« (der Ausdruck stammt von Lord Byron) in der Phantasie des Lesers inszeniert, als auf die wirkliche szenische Aufführung abzielt.

Für Christomanos bedeutete die seinerseits mit Gehässigkeit, Überheblichkeit und Arroganz geführte Auseinandersetzung in der Presse einen öffentlichen Meinungsumschwung, der langfristig zur Schließung seines Theaters führen mußte: aus dem Lager der Demotizisten um das Periodikum »Noumas«, die in Palamas ihr Idol angegriffen sahen, zahlte man ihm mit gleicher Münze zurück: die Autorschaft der Übersetzung der »Alkestis« wurde angezweifelt, der Kosmopolit und Vielgereiste, der Palamas höchstens als eine Art balkanischer Lokalautorität anerkennen wollte, mußte sich Rigoletto der Kaiserin und Haus- und Hofnarr der Habsburger nennen lassen. Die nachfolgenden Jahre zeigen, daß Christomanos in der Pose des Dandy solche persönliche Rufschädigungen mehrfach selbst verursacht und inszeniert hat. In seinem letzten Werk läßt sich sogar der Versuch nachweisen, seinen eigenen Nachruf als Literaten für immer zu unterminieren.

Nach der Schließung des Theaters, dem finanziellen Ruin und der Untergrabung seiner Gesundheit wendet er sich wieder der Literaturproduktion zu: 1907 veröffentlicht er seine Übersetzung der »Tagebuchblätter« ins Griechische und ein symbolistisches Drama »Τα τρία φιλιά« (»Die drei Küsse«), schon deutlicher dem Salonstück verpflichtet, 1908 sein an der Schnitzler-Prosa geschulten Athener Unterschichten-Roman »Die wächserne Puppe« (»Η κερένια κούκλα«, 1929 auch ins Deutsche übersetzt, 1915 in einer dramatischen Bearbeitung in Athen aufgeführt) und 1909 wird seine theatralische Satire »Der Däumling« (»Ο κοντορεβουθούλης«) aufgeführt, die bis heute unveröffentlicht geblieben ist. Christomanos hatte in diesen Jahren die Stellung einer Art intellektuellen Faktotums, das mit gefürchteter spitzer Zunge alle Literaten und Literaturwerke schonungslos kommentierte. Sein unheilbares Leiden ist in mehreren dieser Werke thematisiert.

Interessant ist Christomanos' Stellung zur Sprachfrage, die in der Phase gleich nach der Jahrhundertwende die höchsten Wellen schlug: als ausgezeichnete Kenner des Alt- und Mittelgriechischen (Kommentare im Alkestis-Text, byzantinische Studien) und elegantem Formulierer in der Reinsprache (seine Gründungsurkunde des »Neuen Bühne« ist in der *katharevousa* verfaßt) zögerte er nicht einen Augenblick, die Volkssprache als literarisches Ausdrucksorgan zu akzeptieren (ohne Kontakte mit dem Lager der Demotizisten zu pflegen) und diese durch Wortschöpfungen und Innovationen zu bereichern und zu erweitern und zu einem ausdrucksfähigen Expressionsorgan zu machen. Wer die Naturbeschreibungen auf Korfu in den »Tagebuchblättern« gelesen hat, würde nicht glauben, daß diese Wort- und Bildkaskaden mit ihrer stifterartigen Detailmanie in eine andere Sprache adäquat übersetzbar seien; umso größer wird die Überraschung des Eindrucks sein, den die griechische Übersetzung mit ihren originellen Wortsynthesen und Prosarhythmen, die das

Schwüle, Übersüßliche, Symbolträchtige und Exaltierte in Lautmalereien und Wortspiele-
reien wiedergeben, auf den heutigen Leser macht; hier ist ein bedeutender Sprachkünstler
am Werk, der parallel zu Palamas und den anderen Demotiziten gleich nach 1900 die grie-
chische Volkssprache, freilich auf eine ganz individuelle Weise, zum literarischen Ausdruck-
sorgan weiterentwickelt. Was im Deutschen, aufgrund der Tradition und Elaboriertheit der
Literatursprache als Manier und Mode des *fin de siècle* erscheint, ist für das Griechische ein
kreativer Schöpfungsprozeß, der der Sprache der Volkslieder neue Ausdrucksnuancen hin-
zugewinnt.

Das gesamte *œuvre* von Christomanos ist streng autobiographisch gebunden. Das gilt
auch für seine Theaterstücke. Konstantinos Christomanos hat drei Dramen verfaßt: »Die
graue Frau« in deutscher Sprache, herausgegeben in Wien 1898, verfaßt wahrscheinlich in
Athen 1896, »Die drei Küsse« in griechischer Sprache, 1907 veröffentlicht, 1908 in Athen in
seinem ehemaligen Theater wenige Male ohne besonderen Erfolg aufgeführt und die Satire
»Däumling«, 1909 in Athen in seinem ehemaligen Theater aufgeführt, ein Mißerfolg, der
keine einzige Wiederholung zuließ. Drei Ereignisse seiner Biographie sind es, die seiner
gesamten literarischen Produktion den Stempel aufdrücken: seine Invalidität und Verunstal-
tung, die er nie verwunden hat, und in jungen Jahren in einer morbide Schönheits- und To-
dessehnsucht ihren Ausdruck fand, seine Begegnung mit der Kaiserin Elisabeth, die er eben-
falls als schicksalhaft empfunden hat, sowie ihr schreckliches Ende und seine Ausweisung
aus Österreich, und endlich seine langjährige unheilbare Krankheit, die ihn im Alter von 44
Jahren dahinraffte. Tod und Schicksal in der Form der altgriechischen Moira durchziehen
wie ein *cantus firmus* sein Werk; im griechischen Spätwerk kommt noch die letale Krankheit
und das Sterben dazu. In Kontrafaktur dazu die Nostalgie nach Schönheit und Jugend, Nat-
ur und Eros, verkörpert in den Motiven der Blumen und des Kusses. Christomanos rühmt
sich mehrfach, auch weibliche Züge und Fähigkeiten besitzen; solches Hermaphroditentum
ist für die Ästhetizisten der Zeit geradezu charakteristisch.

»Die graue Frau« ist, im europäischen Kontext gesehen, eines der frühesten symbolisti-
schen Dramen des deutschen Sprachraums, entstanden gleich nach den Einaktern und Sym-
boldramen von Maurice Maeterlinck (»Princesse Maleine« 1889, die Einakter »L'Intruse«
und »Les Aveugles« 1891 im Théâtre d'Art von Paul Fort in Paris aufgeführt, das Erfolgs-
stück »Pelléas et Melisande« 1893, das Claude Debussy vertont hat, die Einakter »La mort
de Tintagiles« 1894, »Aglavaine et Sélysette« 1894 und »L'intérieur« 1895), denen der hand-
lungsarme Einakter des Griechen deutlich verpflichtet ist. Untertitel, Motto, Ausgabe und
Musikuntermalung sind aufschlußreich: der Untertitel »Ein hellenisches Drama«, Motto:
»Dem Schmerze der Mütter heilig«, darunter in Großbuchstaben in griechischer Schrift
»EAEON · EAEON · EAEON · MOPE« (Mitleid, Mitleid, Mitleid, Schicksal [Moira]); die
griechischen Elemente werden auch weiterhin verwendet: statt die Liste des personenarmen
Stückes mit »dramatis personae« zu betiteln, finden wir »τα του δράματος πρόσωπα«, am
Ende steht in Großbuchstaben ΤΕΛΟΣ. Am Titelblatt sowie auf der Innenseite und den
Textseiten sind Ornamente der Wiener Secession abgebildet, die eben eröffnet worden ist.

Die musikalische Umrahmung ist mit den Preludien 3, 15 und 20 von Chopin gegeben, am Ende noch das Preludium 4 desselben Komponisten. Im Bühnenbild vereinigt sich die Terrasse des Achilleion in Korfu mit dem bekannten Bild »Toteninsel« von Böcklin, das dem Ποντικονήσι im Hafen von Korfu nachempfunden ist. Der Inhalt des Symboldramas ist rasch erzählt: Lysander, Aglaia und ihr Kind Dorus erwarten eine neue Kinderfrau, die »Graue Frau«, eine unwillentliche Kindesmörderin, deren Trauer sie durch die neue Aufgabe erleichtern wollen. Doch das Schicksal wiederholt sich: auch das neue Kind (dorus, das Geschenk) läßt sie »willentlich/unwillentlich« vom Balkon im Mondlicht auf die Meeresfelsen fallen und wiederholt dermaßen ihre eigene Tragödie; die Eltern sind psychisch nicht in der Lage, die Opferung des Kindes an die mysteriösen Mächte der Nacht zu verhindern; Lysander identifiziert sich in ekstatischer Weise mit dem Leid der tragischen Mutter.

Im Gebrauch symbolistischer Sprachführung mit Pausen, Doppelbedeutungen, übermäßiger Interpunktion, Schweigen, Untertext, Ungesagtem und Angedeutetem geht Christomanos seinem Vorbild Maeterlinck nach, auch in der Motivvernetzung (Mondlicht, Nacht, Meer, Tod, Todesahnung, Opferung, Geheimnis, Lichtsymbolik) und der Bildsymbolik, der Unentrinnbarkeit des Todes und dem Opfer der unschuldigen Kinder; doch in den unglaublich detaillierten Bühnenanweisungen, die manchmal kleine eingeschobene Prosapassagen bilden, macht sich die Burgtheatererfahrung geltend, und der künftige Regisseur kündigt sich an: Christomanos beschreibt die Schauspielkunst bis in das kleinste Detail, führt seine Protagonisten in jedem Moment; im Gegensatz zu Maeterlinck ist das Stück nicht statisch, sondern vom schauspielerischen Aspekt her hochdramatisch: die Graue Frau bedarf einer großen Tragödin, und das kapriziöse Geschöpf Aglaia, unwürdig und unfähig, eine wirkliche Mutter zu sein (diese Rolle wird eben die Graue Frau übernehmen) gehört in die Reihe der Burgtheaterschauspielerinnen, die Hermann Bahr in seiner »Überwindung des Naturalismus« (1891) als Nervenkünstler willkommen heißt. In einer Fußnote widmet Christomanos dieses »mein esoterisches Drama« Adele Sandrock. Ihre Schauspielkunst des nervösen impressioniblen hypersensiblen Frauentums hatte er vor Augen.

Beide Hinweise sind von entscheidender Bedeutung für die Interpretation dieses niemals aufgeführten, aber durchaus spielbaren Stückes. Der autobiographische Hintergrund des Symboleinaktors mit dem grausigen Kindermord bewegt sich auf drei verschiedenen Ebenen: 1. der tödliche Fall des Kindes (auf Anweisung der Stimmen des Mondes, der Sterne und des Meeres, die die Graue Frau dazu veranlassen, ihre Arme über der Balkonbrüstung zu öffnen) ist der eigenen »Fall«, der zu lebenslangem Unglück und Verunstaltung geführt hat; der Tod und die Nicht-Existenz ist diesem häßlichen Dasein vorzuziehen; die Graue Frau ist die Schicksalsfrau und tragische Mutter zugleich, die dieses Opfer gegen ihren Willen vollziehen muß; immer wieder, denn es geht um ein Ritual; die Leidlast dieses Opfers nimmt die tragische Mutter auf sich; Lysander, der auch autobiographische Züge trägt, spürt den Schmerz der Mutter im Innern der Schicksalsfrau und empfindet unendliches Mitleid mit ihr; er und sein geopferter Sohn sind letztlich identisch: die Opferung seines Kindes offenbart ihm seinen geheimsten Wunsch, die Rückkehr zu den Müttern in den Schoß des

Todes. Christomanos inszeniert in schwerer symbolistischer Gewandung seinen eigenen Selbstmord, den er nicht wagt zu unternehmen: die Graue (grauenhafte, grausige) Frau ist die Erlöserin aus seinem »esoterischen« Drama, wie er schreibt, sein Lebensdrama. Besser er hätte nie gelebt und wäre damals gleich zu Tode gefallen. 2. Die geheimnisvolle Kinderfrau trägt auch Züge der Kaiserin, die zur Zeit der Verfassung des Stückes noch am Leben war: in ihrer hehren Erscheinung, ihrem Adel, ihrer Melancholie; die Szenerie ist die Terrasse des Achilleions, in ihrem verlorenen Kind könnte der 31jährige Kronprinz Rudolf der Tragödie von Mayerling gesehen werden, die sich zwei Jahre vor der Bekanntschaft mit Christomanos absolvierte; Schuldgefühle müssen die Mutter geplagt haben; charakteristischerweise hat die Graue Frau Mann und Kind verloren (der Kaiser hatte ein lange andauerndes Verhältnis mit der Burgschauspielerin Katharina Schrott); Lysanders unendliches Mitgefühl mit dem Schmerz der Mutter (auch im Motto angedeutet) bezeichnet auch Christomanos' ganz persönliche Gefühle für die Tragödie in Mayerling. 3. Die Widmung an Adele Sandrock deutet noch auf eine andere Interpretationsebene hin, die vielleicht das auslösende Moment für die Verfassung des Dramas gebildet hat: ab 1895 spielt Adele Sandrock am Burgtheater eine Reihe von Rollen in der neuen, »nervösen« und neurasthenischen Schauspielkunst der Impressionisten, unter anderem die Rita im »Klein Eyolf« von Ibsen; das Stück muß Christomanos als regelmäßigem Burgtheaterbesucher aufgrund der Parallelen mit seinem eigenen Schicksal bis ins Innerste erschüttert haben: der Lehrer Alfred Allmers hat ein Verhältnis mit der reichen Nymphomanin Rita; in einer Phase erotischer Ekstase fällt der kleine Eyolf und wird zum lebenslangen Invaliden, der sich nur mit Krücken fortbewegen kann; der Vater beschließt, sich dem kleinen Krüppel zu widmen, statt sein Buch über die menschliche Verantwortung fertigzuschreiben; seine Lebensgefährtin stellt sich egoistischerweise dagegen; da erscheint die seltsame sagenhafte Gestalt der »Mamsell der Ratten«, die im Haushalt fragt, ob es hier etwas zu »nagen« gäbe (Gewissenswurm); sie sammelt Ratten, die ihr folgen und die sie im naheliegenden Fjord ertränkt; ohne daß es jemand merkt, folgt ihr Klein-Eyolf mit seinen Krücken und erleidet das gleiche Schicksal mit den Ratten im naheliegenden Fjord. Palamas hat eine seiner schönsten Dramenanalysen genau dieser Figur und dem Schicksal des verkrüppelten Kindes gewidmet. Adele Sandrock hat an diesem Abend freilich die Rita gespielt (sowie die Christine in der »Liebelei« und die Maria Stuart), doch der Eindruck des gerade 1894 entstandenen Werkes auf Christomanos muß erschütternd gewesen sein: die sagenumwobene geheimnisvolle Rattenfängerin Ibsens mag das auslösende Moment für die Konzeption seiner Grauen Frau gewesen sein.

Im Gegensatz zu seinen französischen und deutschen Kollegen bringt Christomanos schon 1896 große Schauspielkunst auf die symbolistische Bühne, geschult an den Interpretationen des Burgtheaters der Zeit. Das Stück mag wohl für die Bühne geschrieben sein, – Christomanos kündigt am Deckblatt weitere Dramen an, die in der Folge nie verfaßt worden sind –, die Chancen für eine Aufführung des radikalsymbolistischen Einakters in Wien waren wohl gering: an der kriminologischen Seite der Handlung, daß ein Vater den neuerlichen Kindesmord nicht verhindert, sondern sich in Mitgefühl mit der Verbrecherin

identifiziert, mag sich die bürgerliche Gesellschaft der Zeit gestoßen haben, die ja selbst Ibsen als unschicklich und ungehörig empfand. Dies bedeutet aber nicht, daß Christomanos mit diesem Werk im Jahre 1896 (veröffentlicht 1898) nicht an die Spitze der europäischen Avantgarde des Symbolismus und Ästhetizismus, gleich nach Maeterlinck und zusammen mit d'Annunzio, Oscar Wilde und dem jungen Hofmannsthal gehört.

Das Stück wurde spät (Alexandria 1933) und in schlechter Weise ins Griechische übersetzt. Auch das zweite Dramenwerk von Christomanos, die griechischen »Drei Küsse« (1907) tragen noch einige Wiener Reminiszenzen: Titelbild und Kernmotive der drei Akte (die Küsse) sind einem Bild von Gustav Klimt nachempfunden: nicht der berühmte »Kuß« aus dem Jahre 1907/08, sondern »Die Liebe« aus dem Jahre 1895; das Gemälde wird im Stück auch namentlich genannt. Die sorgfältig gestaltete Ausgabe von 1909 und die Auf-führung von 1908 blieben ohne weiterreichendes Echo, obwohl sie in eine Aufbruchphase des neugriechischen Theaters fielen, in der eine Reihe von neuen Autoren auf den Athener Bühnen zu sehen waren: Pantelis Horn, Spyros Melas, Nikos Kazantzakis, Pavlos Nirvanas, Dimitris Tangopoulos und Grigorios Xenopoulos, der in diesen Jahren das Tief seiner thea-tralischen Anfangskarriere überwinden konnte. Wieder spielt die Musik eine entscheidende Rahmenrolle: das Stück wird als tragische Sonate in drei Teilen bezeichnet, *preludio, appas-sionato, finale*. Der innere Rhythmus der Christomanischen Theaterstücke ähnelt der klassi-schen Musik. Das dreiaktige Salonstück ist ein bitterböses doppelbödiges Spiel um Leben und Tod, Entsagung und Rache. Wie im etwa gleichzeitig entstandenen Roman »Die wäch-serne Puppe« muß aus einer Dreieckskonstellation einer an Tuberkulose sterben (Christo-manos selbst), was den Überlebenden aber nicht zum Glück, sondern zum Unglück gereicht. In einem zauberhaften nächtlichen ersten Akt im Garten eines Mädcheninternats warten die beiden Waisen Dora und Liana auf den Offiziersanwärter Phaidis. Das kapriziöse Ge-schöpf Dora (auch hier steht dorus, das Geschenk, im Bezug zum Tod) weiß den Burschen an sich zu binden, obwohl ihn eigentlich unbewußt ein tiefes Gefühl mit Liana bindet. Die beiden heiraten; die Jugendfreundin läßt sich immer seltener sehen; Dora weidet sich heim-lich an der unterdrückten Leidenschaft der beiden zueinander; in sanfter Rache drängt sie auf immer engere Bindung, bis das Gefühl durchbricht und sich in dem klimtschen Kuß der Titelseite manifestiert. Dora ist todkrank und wird sterben; die Schuldgefühle der Lieben-den ist ihre Rache an dem Schicksal. Ihr Tod wird sie für immer trennen; die Inszenierung ihres Endes mündet in Selbstmord in dem Augenblick, da sich die Liebenden den letzten Abschiedskuß geben.

Das Stück hat sorgfältig inszenierte Aktfinale und ist gekennzeichnet von inneren musi-kalischen Rhythmen, der Doppelbödigkeit der Konversation, der elektrisierten Atmosphäre unterdrückter Leidenschaft und dem unschuldig-kapriziösen Spiel Doras mit dem Schicksal und Lebensglück ihrer Freunde. Dramaturgisch ein ausgezeichnet gebautes Stück, doch sind die süßlichen Liebesbezeugungen zwischen den Ehepartnern, die unendlichen Küsse, die oberflächliche Symbolik der Geschenke und der Blumen heute wie damals schwer erträg-lich. Die Küsse sind mehr als drei: als Wunsch, als Versprechen, als Erfüllung, im dritten Akt

als Entsagung und für Dora der Kuß des Todes. In der kapriziösen, unschuldig-hinterlistigen, freundschaftlich-rachedurstigen Dora hat Christomanos eine großartige Theaterrolle geschaffen, die wiederum dem Typ von Adele Sandrock entspricht. Dora ist zweifellos seine Identifikationsfigur: sie stirbt an Tuberkulose als Geschenk (dorus) an das Schicksal, doch diesmal rächt sich das Opfer an der Welt, inszeniert sein eigenes Ende und trennt die Überlebenden für immer in Entsagung und Isolation.

Das Stück wurde mit mäßiger Begeisterung aufgenommen. Viele Kritiker meinten, mit seiner satirischen Komödie »Däumling« hätte er sich an seinem Publikum rächen wollen. Das mag auf einer oberflächlichen Interpretationsebene stimmen, denn die Satire an der Athener Gesellschaft und Politik ist ätzend und macht vor nichts halt. Die dramaturgische Struktur ist diesmal die französische Farce im Stil von Labiche. Der zwergenhafte Sekretär des Abgeordneten Papafingos, Mimis Revithoulis, der sich selbst als unwiderstehlicher Frauenheld fühlt, hat alle Liebesangelegenheiten der Familie ins Gleis zu bringen: den fremdgehenden Abgeordneten, seine liebesdürstige Frau, das Techtelmechtel des Mannes der Tochter mit Tänzerinnen aus dem *café-chantant*, die erotischen Wallungen der älteren Schwester des Abgeordneten usw. Der zweite Akt spielt zur Gänze in einem dieser billigen Vaudeville-Theater, der dritte in einem Biergarten zu später Stunde. Vor allem in diesem Akt ist die Handlung gänzlich abgeschmackt, die Lösungen banal und konventionell; vom einstigen Dichter der hohen Symbole ist nichts mehr übrig. Die Hauptfigur, eine halbe Existenz, versteckt sich im Reifrock der Tänzerinnen, erzählt abgestandene erotische Witze usw. Die billige Erotik dieser Unterhaltungsbühnen mit den ausländischen Tänzerinnen bietet für uns heute auch ein Stück Kulturgeschichte des Athener Stadtlebens um die Jahrhundertwende. Die Identifikationsfigur für Christomanos ist nicht mehr tragisch, sondern komisch-grotesk, der Däumling, der im Märchen von Tieren ungewollt aufgeessen wird, weil er so klein ist, oder im Topf gekocht wird; sein Ende ist nicht tragisch; in seiner Winzigkeit hat er nie wirklich gelebt. Mit einer billigen und abgeschmackten Komödie will Christomanos am Ende seines Lebens auch seinen Dichterruf zerstören; wenn er schon gehen muß, dann soll nichts mehr übrigbleiben. Der vom Tod schon gezeichnete Dandy gibt noch eine Vorstellung, die in einem Skandal endet: in seinem eigenen (ehemaligen) Theater wird sein eigenes Stück mit seinen eigenen geschmackvollen Sitzpolstern vom empörten Publikum ehemaliger Fans beworfen. Man kann sich eine genauer geplante Inszenierung der Selbstvernichtung kaum vorstellen. Diese selbstzerstörerische Schaustellung und Denunzierung des Nachrufes dürfte die tiefere Interpretationsebene des Stückes bilden. Wiederum ist die Autobiographie die Grundlage. Die meisten Literatur- und Theatergeschichten haben sich geweigert, diese Satire zum übrigen Werk von Christomanos zu rechnen.

Vom Opfer des Kleinkindes an das Schicksal bis zur Selbstinszenierung im Tod als Theaterskandal hat Christomanos alle Stadien durchlaufen, mit seinem Schicksal fertigzuwerden. Was ihm in Jugendjahren als Erlösung erschienen war, der Tod, den Selbstmord inszeniert er nur auf dem Theater, das erschien ihm in der Mitte seiner Dreißigerjahre als neuerlicher Schicksalsschlag; der Tod durch Krankheit, der keine Freiheit mehr beinhaltet, keinen Hero-

ismus, keinen höheren Sinn. Christomanos begegnet der Unentrinnbarkeit seines Schicksals mit der Inszenierung seines Endes auf der Bühne: böseartig und doppelbödig in den »Drei Küssen« (im Roman der »Wächsernen Puppe« wird der Mann der tuberkulösen Frau nach ihrem Tod in einem Streit erschlagen, die junge Frau, die er bald ehelicht, gebiert ein Sieben-Monate-Kind, das auch bald verstirbt), als groteske Farce der Dummheit und Triebhaftigkeit, von der sich nur der kluge Winzling abhebt, im »Däumling«; so wie der Märchenheld bringt er es niemals zu einer richtigen Existenz: er findet keinen Schatz, gewinnt keine Königstochter und gründet keine Familie. Christomanos entblößt schonungslos die Lächerlichkeit seiner buckligen Existenz, der Schriftstellerwürde, des sozialen und intellektuellen Ansehens. Vor dem Tod demaskiert sich der Dandy aller Würde und Tragik, vernichtet selbst allen Anspruch auf Ehre und Nachruhm. Keiner soll für ihn weiterinszenieren dürfen, wenn er selbst nicht mehr ist. Christomanos wollte über sein Image vollkommen verfügen; so eitel und selbstbedacht er zeit seines Lebens war, so radikal ist die selbstzerstörerische Pose vor dem Tod. Sein unrühmliches Ende im Krankbett sollte auch das Ende aller Beschäftigung mit ihm sein.

Wie es scheint, ist ihm dies fast gelungen. Freilich nicht nach seinem Willen, sondern aus spezifischen kulturhistorischen Konstellationen heraus. Als ihn die Zeitungsreporter zu Beginn des Jahres 1911 fragten, was er in diesem Jahr vorhabe, antwortete er nur lakonisch: »Ich werde sterben«.

Schlußwort

Ein ausführlicheres Schlußwort wird dem 2. Band der Studiensammlung »Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums« vorbehalten sein. Doch schon nach der Lektüre der vorliegenden zwölf Studien liegt die Feststellung nahe, daß Südosteuropa allgemein kulturhistorisch und nicht nur theaterwissenschaftlich einen Kulturraum besonderer Prägung bildet, der von den historischen Entwicklungsschemata Zentral- und Westeuropas, die lange das gültige Europa-Bild bestimmt haben, in entscheidenden Punkten abweicht. Dies betrifft vor allem das griechisch-orthodoxe und an der Antike orientierte Kulturfundament des byzantinischen Jahrtausends und die für bestehende Kulturentwicklungen eher konservierend wirkende Türkenherrschaft, die konstitutive Bewegungen wie Reformation, Gegenreformation und Aufklärung ausgeschlossen hat (nur letztere kommt mit einer spezifischen Eigenprägung im 18. und 19. Jahrhundert zur Auswirkung), während Kulturzonen, die der Venezianischen Herrschaft bzw. dem Habsburgerreich unterstanden, an diesen Kulturströmungen eher aktiv teilnehmen. Die Vielfalt der unterschiedlichen Sprachen, Religionen und Kulturen auf relativ engem Raum hat jedoch zu einer Symbiose geführt, die zu Komparationen geradezu herausfordert, weil unübersehbare Ähnlichkeiten dominieren, und nicht nur im Bereich der Sprachwissenschaft, wo der Terminus »Sprachenbund« die oft tiefgehenden wechselseitigen Interferenzen beschreibt, sondern auch im Bereich der materiellen und sozialen Volkskultur, oder in der Dynamik der Rezeptionsmechanismen politischer und gesellschaftlicher Ideale im Zuge der Französischen Revolution und der Josefinischen Aufklärung, sowie um die Jahrhundertwende von 1900 beim Import ästhetisch-stilistischer -Ismen, die sich in den Einzelländern zu Eigenprägungen und Stillegierungen herauskristallisieren, die oft mit dem ursprünglichen Phänomen der Herkunftsländer nur mehr wenig gemein haben.

Die Zentrierung der Fragestellungen auf die griechische Tradition im zweiten Teil der Studien kann sich auf eine Reihe von Tatsachen berufen: 1. in den Jahrhunderten der Türkenherrschaft nimmt die griechische Kultur eine Art Relais-Stellung in der Vermittlung »europäischer« Kulturgüter und Vorbilder ein, was vor allem für die orthodoxen südslawischen Länder und Rumänien gilt und mit den vermögenden Kaufmannsgilden in allen größeren balkanischen Städten und ihrem bis nach Mitteleuropa reichenden Handelsnetz zusammenhängt, und 2. die in die orthodoxe Tradition eingeschriebene Gräzität des höheren Klerus, die vom Ökumenischen Patriarchat ausgeht, verleiht allen religiösen Manifestationen eine gewisse Priorität des Griechischen, die vom Nachleben der byzantinischen Ikonographie bis in die Bereiche der Volkskultur hinein festzustellen ist. In den transdanubischen Fürstentümern der Moldau und der Walachei kommt es darüberhinaus unter der phanario-

tischen Herrschaft seit dem 17. Jahrhundert zu Kultursymbiosen, in denen von einer Teilgräzisierung der oberen Gesellschaftsschicht und der Intellegenz gesprochen werden kann. Aus diesem geistigen Klima gehen etwa die politischen Visionen eines christlichen Balkanstaates von Rigas Velestinlis (Pheraios) hervor, die er im josefinischen Wien gegen Ende des 18. Jahrhunderts entwickelt hat.

Griechenland ist auch jenes Land, das am intensivsten an der mediterranen Dimension Südosteuropas teilhat, obwohl jüngst auch von Seite der Kroaten und Slowenen dieser Aspekt betont wird. Dies hängt nicht nur mit den venezianischen Besitzungen im Ostmittelmeerraum zusammen (Jonische Inseln, Kreta, Euböa, Zypern), die sukzessive an das nach Westen expandierende Osmanische Reich verloren gingen (1669 fällt die letzte Bastion im Seehandelsnetz der Serenissima, Kreta, nach 25jähriger Belagerung von Candia/Heraklion), sondern auch mit anderen westlichen Nachfolge-Fürstentümern der Kreuzzüge und der Lateinerherrschaft in der Ägäis (bis 1566). Zypern blieb auch weiterhin (nach seinem Fall von 1571) die letzte Station aller Palästina-Pilger auf dem Seeweg und die erste auf der Rückreise. Und Venedig war für die Griechen der Türkenzeit das Tor zum Westen: hier begann El Greco seine Karriere, nachdem er sich schon in Kreta als ausgebildeter Maler im westlichen und östlichen Stil einen Namen gemacht hatte, und hier begann auch der kretische Komponist und Kantor Nikolaos Leontaritis etwa zur selben Zeit seine Laufbahn, die ihn bis nach Salzburg und München führen sollte. Die Lagunenstadt mit ihrer bedeutenden griechischen Kolonie und den namhaften Druck- und Verlagshäusern, die die gesamte Balkanhalbinsel belieferten, wurde im nachbyzantinischen Griechentum das »zweite« Byzanz genannt.

All dies ergibt ein faszinierendes kulturhistorisches *puzzle* an einer europäischen Drehscheibe, an der sich viele Entwicklungslinien aus Ost und West überschneiden und zu neuen Kultursynthesen führen, die wiederum an den östlichen und südöstlichen Balkanraum und den Vorderen Osten weitergegeben werden. Dazu kommt noch der geographische Gegensatz zwischen Inselbereich und Festland, der sich in Südosteuropa besonders gravierend bemerkbar macht. In diese komplexe allgemeine kulturhistorische Situation tragen sich nun die z. T. sehr unterschiedlichen theaterhistorischen Entwicklungen ein, die allerdings im 18. und 19. Jahrhundert im Zuge der Autonomie-Bestrebungen der Balkanvölker für eine (kulturelle oder administrative) Loslösung von den Vielvölkerreichen des Doppeladlers und des Halbmondes bemerkenswerte Homogenitäten aufweisen. Während im Zeitalter der europäischen Einigung, die nun auch Ost- und Südosteuropa nicht mehr ausschließt, das Interesse auf dem historischen Sektor zu einer bedeutenden Erweiterung der bestehenden Bibliographie geführt hat, kann dasselbe auf dem Sektor der vergleichenden Kulturforschung nicht behauptet werden. Und in diesem Sinne sind die vorliegenden Beiträge, die einen spezifischen Aspekt dieser Kulturvielfalt beleuchten, als ein Beitrag zum besseren Verständnis dieses historischen Kulturraums zu werten, der vielfach bis in die jüngste Zeit als der »un-europäischste« Teil Europas angesehen wurde, obwohl er den ältesten Teil des Alten Kontinents darstellt.

Quellennachweis

Kapitel 1: »Typologische Entwicklungsstrukturen der Theatergeschichte im südosteuropäischen Raum (unter besonderer Berücksichtigung der griechischen Verhältnisse)«. Deutsche Fassung der ursprünglich griechischen Studie »Το θέατρο στη Νοτιοανατολική Ευρώπη (από την Αναγέννηση ως τον Μεσοπόλεμο). Μια πρώτη σφαιρική προσέγγιση«, in: *Ο μίτος της Αριάδνης. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Athen 2001, S. 94–180. Eine kürzere englische Fassung auch in *Parabasis. Bulletin of the Department of Theatre Science at the University of Athens* 5 (2004) S. 29–79.

Kapitel 2: »Vergleichende Beiträge zum traditionellen Volkspuppenspiel auf der Balkanhalbinsel«. Zuerst erschienen unter demselben Titel in *Südost-Forschungen* 59/60 (2000/2001) S. 229–252, ausgehend von der griechischen Studie »Το παραδοσιακό κουκλοθέατρο στα Βαλκάνια και στην Ελλάδα. Από το βιεννέζικο Κασπερλ στον ελληνικό Φασουλή«, in: *Είδωλα και ομοιώματα. Πέντε θεατρολογικά μελετήματα*, Athen 2000, S. 15–26, 143–161.

Kapitel 3: »Schwarzauge Karagöz und seine Geschichte auf der Balkanhalbinsel zur Zeit der Türkenherrschaft«. Zuerst erschienen unter dem Titel »Das osmanische Schattentheater auf der Balkanhalbinsel zur Zeit der Türkenherrschaft. Verbreitung, Funktion, Assimilation«, *Südost-Forschungen* 56 (1997) S. 151–188, zurückgehend auf die griechische Monographie *Οι βαλκανικές διαστάσεις του Καραγκιόζη*, Athen 1985.

Kapitel 4: »Die *repraesentatio figurata* der Präsentation der Jungfrau Maria im Tempel von Philippe de Mézières (Avignon 1372) und ihre angebliche zypriotische Herkunft«, zuerst erschienen unter dem Titel »Die »Repraesentatio figurata« der Präsentation der Jungfrau Maria im Tempel von Philippe de Mézières (Avignon 1372) und ihre zypriotische Herkunft«, *The-saurismata* 23 (Venezia 1993) S. 91–129 und in stark erweiterter griechischer Fassung unter dem Titel »Η *Repraesentatio figurata* των εισοδίων της Θεοτόκου του Philippe de Mézières (Avignon 1372) και η κυπριακή της προέλευση«, in: *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Athen 1995, S. 114–177 (mit griechischer Übersetzung des lateinischen Textes).

Kapitel 5: »Skenderbey in der europäischen und balkanischen Dramatik«, stark gekürzte deutsche Fassung von »Ο Σκεντέρμπεη στην ευρωπαϊκή και βαλκανική δραματουργία«, *Ηπειρωτικά Χρονικά* 27 (Ioannina 1985) S. 139–215 (mit Diagrammen der Personenkonstellation) sowie leicht überarbeitet unter demselben Titel im Band *Βαλκανική Θεατρολο-*

για Δέκα μελετήματα για το θέατρο στην Ελλάδα και στις γειτονικές της χώρες, Athen 1994, S. 40–102.

Kapitel 6: »Abgestiegen zur Hölle« Der *descensus ad inferos* als Keimzelle eines inexistenten orthodoxen Auferstehungs-Spiels«. In etwas unterschiedlicher Erstfassung unter dem Titel »Zur liturgischen Frühstufe der Höllenfahrtsszene Christi. Byzantinische Katabasis-Ikonographie und rezenter Osterbrauch«, *Zeitschrift für Balkanologie* 15 (1979) S. 98–133, in erweiterter Fassung griechisch als »Η κάθοδος του Χριστού στον Άδη και οι αρχές του θρησκευτικού θεάτρου«, in: *Ελληνική Θεατρολογία. Δώδεκα μελετήματα*, Athen 1988, S. 71–126.

Kapitel 7: »Rezeptionsstrukturen frühneugriechischer Dramatik«, unter dem gleichen Titel zuerst erschienen in *Zeitschrift für Balkanologie* 34/1 (1998) S. 80–87.

Kapitel 8: »Barockes Ordenstheater bei Fronleichnamsprozessionen auf den Kykladen im 17. Jahrhundert«, zuerst unter dem Titel »Barocke Fronleichnamsprozessionen auf den Kykladen im 17. Jahrhundert« *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* LII/101 (1998) S. 391–408.

Kapitel 9: »Barocke Ordensfestivitäten auf Ägäisinseln zur Zeit der Türkenherrschaft (Kapuziner, Chios 1673)«, zuerst unter dem Titel »Barocke Ordensfestivitäten auf Ägäisinseln zur Zeit der Türkenherrschaft«, in: F. Grieshofer / M. Schindler, *Netzwerk Volkskunde. Ideen und Wege*. Festgabe für Klaus Beitz zum siebzigsten Geburtstag, Wien 1999, S. 605–610.

Kapitel 10: »Wiener Griechendrucke von Gluck bis Kotzebue. Das Theaterleben der Donau-Metropole in griechischen Übersetzungen 1780–1820«, erweiterte Fassung eines unveröffentlichten Vortrags, gehalten im Oktober 1998 in der Österreichische Gesellschaft für Literatur in Wien.

Kapitel 11: »Literatur- und Theaterwesen Griechenlands von 1827 bis 1888«, erweiterte Fassung eines Vortrags bei der Fachtagung der Vereinigung der Deutsch-Griechischen Gesellschaften in Verbindung mit dem Gustav Stresemann-Institut mit dem Thema: »Die neugriechische Literatur von der Eroberung Konstantinopels durch die Osmanen (1453) bis heute«, in Bonn, veröffentlicht in *hellenika* 2001. Festschrift »Die neugriechische Literatur von der Eroberung Konstantinopels durch die Osmanen (1453) bis heute (Bochum 2001)«, S. 27–75.

Kapitel 12: »Konstantinos Christomanos und das Theater des *fin de siècle* in Österreich und Griechenland«, erweiterte Fassung eines unveröffentlichten Vortrages, gehalten im Oktober 1997 in der Österreichische Gesellschaft für Literatur in Wien.

Literaturverzeichnis

In dem allgemeinen Literaturverzeichnis des 1. Bandes sind nur mehrfach zitierte Grundlagenwerke der Sekundärliteratur aufgelistet.

- And, M., *History of Theatre and Popular Entertainment in Turkey*, Ankara 1963/64.
- And, M., *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, Ankara 1969.
- And, M., *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*, Ankara 1977.
- Balassa, I. / Ortutay, G., *Ungarische Volkskunde*, München 1982.
- Barac, A., *Geschichte der jugoslawischen Literaturen von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Wiesbaden 1977.
- Batušić, N., *Povijest Hrvatskoga Kazališta*, Zagreb 1978.
- Belitska-Scholtz, H. / Somorjai, O., *Das Kreutzer-Theater in Buda (1794–1804). Eine Dokumentation zur Bühnengeschichte der Kasperlfigur in Budapest*, Wien etc. 1988.
- Bernath, M., *Habsburg und die Anfänge der rumänischen Nationsbildung*, Leiden 1972.
- Bouvier, B., *La Mirologue de la Vierge. Chansons et poèmes grecs sur la Passion du Christ. I. La Chanson populaire de Vendredi Saint*, Genève 1976 (Bibliotheca Helvetica Romana XVI).
- Breyer, B., *Das deutsche Theater in Zagreb. 1780–1840*, Zagreb 1938.
- Burkhart, D., *Kulturraum Balkan. Studien zur Volkskunde und Literatur Südosteuropas*, Hamburg 1989.
- Camariano-Cioran, A., *Les Academies princieres de Bucarest et de Jassy et leurs professeurs*, Thessaloniki 1974 (Institute for Balkan Studies 142).
- Coleman, W. E., *Philippe de Mézières' Campaign for the Feast of Mary's Presentation*, Toronto 1981.
- Cottas, V., *Le Théâtre à Byzance*, Paris 1931.
- Czigány, L., *The Oxford History of Hungarian Literature*, Oxford 1984.
- Damianakos, St. (ed.), *Théâtre d'ombres. Tradition et Modernité*, Paris 1986.
- Droulia, L., *Philhellénisme: ouvrage inspirés par la guerre de l'indépendance grecque 1821–1833. Répertoire bibliographique*, Athènes 1974 (Centre de recherches néo-helléniques 17).
- Giesemann, G., *Zur Entwicklung des slovenischen Nationaltheaters*, München 1975 (Geschichte, Kultur und Geisteswelt der Slowenen, Bd. 13).
- Haller, R., *Philippe de Mézières. Figurative Representation of the Presentation of the Virgin Mary in the Temple*, University of Nebraska Press, Lincoln 1971.
- Hering, G., *Ökumenisches Patriarchat und Europäische Politik 1620–1638*, Wiesbaden 1968.
- Hering, G., *Die politischen Parteien Griechenlands 1821–1936*, 2 Bde., München 1992.

- Hering, G., *Nostos. Gesammelte Schriften zur südosteuropäischen Geschichte*, Frankfurt/M. etc. 1995.
- Hill, G., *A History of Cyprus*, 4 Bde., Cambridge 1940-52.
- Holton, D. (ed.), *Literature and society in Renaissance Crete*, Cambridge 1991.
- Ibrovac, M., *Claude Fauriel et la fortune européenne des poésies grecque et serbe*, Paris 1966.
- Jacob, G., *Geschichte des Schattentheaters im Morgen- und Abendland*, Berlin 1925.
- Jochalas, T. P., *Ο Γεώργιος Καστριώτης Σκεντέρμπεης εις την νεοελληνικήν ιστοριογραφίαν και λογοτεχνίαν*, Thessaloniki 1975 (Institute for Balkan Studies 150).
- Jorga, N., *Philippe de Mézières (1327-1405) et la croisade au XIV^e siècle*, Paris 1896 (London 1973).
- Karakostov, St., *Bŭlgarskijat teatŭr*, Sofija 1972.
- Kretzenbacher, L., *Griechische Reiterheilige als Gefangenenretter*, Wien 1983 (Österreichische Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Sitzungsberichte, 421).
- Kroll, J., *Gott und Hölle. Der Mythos vom Descensuskampfe*, Leipzig / Berlin 1932.
- Ladogianni, G., *Αρχές του νεοελληνικού θεάτρου. Βιβλιογραφία των έντοπων εκδόσεων 1637-1879*, Athen 1996 (Ioannina 1982).
- Lampakis, St., *Οι Καταβάσεις στον Κάτω Κόσμο στη βυζαντινή και στη μεταβυζαντινή λογοτεχνία*, Athen 1982.
- La Piana, G., *Le rappresentazioni Sacre nella Letteratura Bizantina delle Origini al Secolo IX con Rapporti al Teatro Sacro d'Occidente*, Grottaferrata 1912.
- Laskaris, N., *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, 2 Bde., Athen 1938/39.
- Legrand, E., *Relation de l'établissement des P. P. de la compagnie de Jésus de Levant*, Paris 1869.
- Lozica, I., *Folklorno kazalište (zapisi i tekstovi)*, Zagreb 1996.
- Lozica, I., *Izvan teatra. Teatrabilni oblici folkloru u Hrvatskoj*, Zagreb 1990.
- Mahr, A., *The Cyprus Passion Cycle*, Indiana, Notre Dame 1947.
- Manousakas, M. I. / Puchner, W. (eds.), *Ανέκδοτα στιχομυγήματα του θρησκευτικού θεάτρου του ΙΖ' αιώνα, έργα των ορθόδοξων Χίων κληρικών Μιχ. Βεστάρχη, Γρηγ. Κονταράτου, Γαβρ. Προσοψιά*, Athen 2000.
- Mattenei, G., *La Grecia, le sue Isole e Cipro. Sacrae Congregationis de Propaganda Fide Memoria Rerum, 1622-1972*, Bd. I/2, Rom / Freiburg / Wien 1972.
- Megas, G. A., *Ελληνικά εορταί και έθιμα λαϊκής λατρείας*, Athen 1956.
- Mentzel, Th., *Meddab, Schattentheater und Orta Oyunu*, Prag 1941.
- Moullas, P., *Les concours poétiques de l'université d'Athènes 1851-1877*, Athènes 1989.
- Niehoff-Panagiotidis, J., *Koine und Diglossie*, Frankfurt/M. etc. 1994 (Mediterranean Language and Culture, Monograph Series 10).
- Pétrovitch, G., *Scanderbeg. Essai de bibliographie raisonnée*, Paris 1881.
- Podskalsky, G., *Griechische Theologie in der Zeit der Türkenherrschaft 1453-1821*, München 1988.
- Puchner, W., *Akkommodationsfragen. Einzelbeispiele zum paganen Hintergrund von Elemen-*

- ten der frühkirchlichen und mittelalterlichen Sakraltradition und Volksfrömmigkeit*, München 1997 (Kulturgeschichtliche Forschungen 23)
- Puchner, W., *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, Athen 1995.
- Puchner, W., *Βαλκανική Θεατρολογία*, Athen 1994.
- Puchner, W., *Brauchtumserscheinungen im griechischen Jahreslauf und ihre Beziehungen zum Volkstheater. Theaterwissenschaftlich-volkskundliche Querschnittstudien zur balkan-mediterranen Volkskultur*, Wien 1977 (Veröffentlichungen des Österreichischen Museums für Volkskunde XVIII).
- Puchner, W., *Das neugriechische Schattentheater Karagiozis*, München 1975 (Miscellanea Byzantina Monacensia 21).
- Puchner, W., *Δραματοουργικές αναζητήσεις*, Athen 1995.
- Puchner, W., *Ελληνική Θεατρολογία*, Athen 1988.
- Puchner, W., *Fasulis. Griechisches Puppentheater italienischen Ursprungs aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Bochum 1978.
- Puchner, W., *Griechisches Schuldrama und religiöses Barocktheater im ägäischen Raum zur Zeit der Türkenherrschaft (1580–1750)*, Wien 1999 (Österreichische Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Denkschriften 227).
- Puchner, W., *Historisches Drama und gesellschaftskritische Komödie in den Ländern Südosteuropas im 19. Jahrhundert. Vom Theater des Nationalismus zum Nationaltheater*, Frankfurt/M. etc. 1994.
- Puchner, W., *Η Κύπρος των Σταυροφόρων και στο θρησκευτικό θέατρο του Μεσαίωνα*, Nicosia 2004.
- Puchner, W., *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματοουργίας στο νεοελληνικό θέατρο (17^{ος}–20^{ος} αιώνας). Μια πρώτη προσέγγιση*, Athen 1999.
- Puchner, W., *Λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια. Συγκριτική μελέτη*, Athen 1989.
- Puchner, W., *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, Athen 1991.
- Puchner, W., *Οι βαλκανικές διαστάσεις του Καραγκιόζη*, Athen 1985.
- Puchner, W., *Studien zum griechischen Volkslied*, Wien 1996.
- Puchner, W., *Studien zum Kulturkontext der liturgischen Szene. Lazarus und Judas als religiöse Volksfiguren in Bild und Brauch, Lied und Legende Südosteuropas*, 2 Bde., Wien 1991 (Österreichische Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Denkschriften 216).
- Puchner, W., *Θεωρία του λαϊκού θεάτρου. Κριτικές παρατηρήσεις στο γενετικό κώδικα της θεατρικής συμπεριφοράς του ανθρώπου*, Athen 1985 (Laographia, Beiheft 9).
- Pukánsky-Kádár, J., *Geschichte der deutschsprachigen Theater in Budapest von den Anfängen bis zum Brand des Theaters in der Wollgasse (1889)*, Wien 1972.
- Rădulescu, I. H., *Le théâtre français dans les pays roumaines (1826–1852)*, Paris 1965.
- Roussos-Milidonis, M. N., *Φραγκισκανοί – Καπουκίνοι. Τετρακόσια χρόνια προσφορά στους Έλληνες, 1585–1995*, Athen 1996.
- Roussos-Milidonis, M. N., *Ιησουίτες στον ελληνικό χώρο (1560–1915)*, Athen 1991.

- Schmidt, K. W. Ch., *Die Darstellung von Christi Höllenfahrt in den deutschen und den ihnen verwandten Spielen des Mittelalters*, Diss. Marburg 1915.
- Sideris, J., *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, Bd. 1, Athen 1990 (1950).
- Siyavusgil, S. E., *Karagöz. Its history, its characters, its mystic and satiric spirit*, Ankara 1955.
- Skowronski, M. / Marinescu, M., *Die »Volksbücher« Bertoldo und Syntipas in Südosteuropa. Ein Beitrag zur Kulturvermittlung in Griechenland und Bulgarien vom 17. bis 20. Jahrhundert*, Frankfurt/M. etc. 1992.
- Slot, J. B., *Archipelagus turbatus. Les cyclades entre colonisation latine et occupation ottomane (c. 1500–1718)*, Istanbul 1982.
- Solomonidis, Chr., *Το θέατρο στη Σμύρνη (1657–1922)*, Athen 1954.
- Spathis, D., *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, Thessaloniki 1986.
- Spies, O., *Türkisches Puppentheater. Versuch einer Geschichte des Puppentheaters im Morgenland*, Emsdetten 1959 (Die Schaubühne 50).
- Stadtmüller, G., *Geschichte Südosteuropas*, München/Wien 1976.
- Stamatopoulou-Vasilakou, Chr., *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη το 19^ο αιώνα*, Bd. 1 Athen 1994, Bd. 2 Athen 1996.
- Staud, G., *Adelstheater in Ungarn (18. und 19. Jahrhundert)*, Wien 1977 (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Kommission für Theatergeschichte Österreichs, Band X: Donaumonarchie, Heft 2).
- Stefanovski, P., *Teatarot vo Makedonija*, Skopje 1976.
- Sundhausen, H., *Der Einfluß der Herderschen Ideen auf die Nationsbildung bei den Völkern der Habsburger Monarchie*, München 1973.
- Tahy, N. A., *Das theatralische Brauchtum des ungarischen Sprachbereichs*, Frankfurt/M. etc. 1989.
- Tambaki, A., *Η νεοελληνική δραματουργία και οι δυτικές της επιδράσεις (18^ο–19^ο αι.)*, Athen 1993 (2002).
- Vakarelski, Chr., *Bulgarische Volkskunde*, Berlin 1969.
- Varakelski, Chr., *Etnografija na Bulgarija*, Sofija 1971.
- Veloudis, G., *Das griechische Druck- und Verlagshaus »Glikis« in Venedig (1670–1854). Das griechische Buch zur Zeit der Türkenherrschaft*, Wiesbaden 1974.
- Veloudis, G., *Germanograecia. Deutsche Einflüsse auf die neugriechische Literatur 1750–1944*, 2 Bde., Amsterdam 1983.
- Vitti, M., *Storia della letteratura neogreca*, Roma 2002.
- Weiner, A., *Philippe de Mézières' Description of the Dramatic Office for the Feast of the Presentation of the Virgin Mary in the Temple*. Translated, with an introduction on »The Rise of Modern Acting«, New Haven 1958.
- Young, K., *The Drama of the Medieval Church*, 2 Bde., Oxford 1933.

Personenregister

- Aaron 142
Abdel-Halim, M. 260
Abdülhamit II. 62
Abraham 125, 241
Adăscăliței, V. 124
Agiomavritis 113, 117, 129
Aikaterinidis, G. N. 20, 126
Akriotou, P. 196
Akritas, D. 127
Alanus de Insulis 158
Alecsandri, V. 45, 49, 54, 93, 107, 123
Alewyn, R. 263
Alexander d. Gr. 98, 116, 119 f., 124 ff., 128 ff.
Alexandrescu, L. 82
Alexiadis, M. A. 127 ff.
Alexici, G. 49
Alexiou, M. 76 f., 205 f.
Alexiou, St. 24, 29, 59, 117, 228, 231-235, 237 f., 243, 245, 283
Alferi, V. 35, 37, 42, 60 f., 180 f., 284, 288 f., 298, 300
Algermissen, K. 144
Alisandratos, G. 287
Ali Pascha 99, 116-119, 299
Alivisatos, H. 209
Alkaios, Th. 60, 299
Allacci, L. (Allatios) 233, 237
Alterescu, S. 82
Amargianakis, G. S. 207, 240
Amariotou, M. 207
Ambelas, T. 300
Ambrosius, Hl. 158
Amedeo VI. von Savoyen 149
Amman, E. 145
Ampère, J. J. 110
Anagnostes, K. E. 134
Anastasiou, I. 144
Anastasiou, I. E. 118
And, M. 21, 26, 41, 62, 72, 78, 83, 86, 101, 105 f., 113, 120
Andreadis, E. 198
Andreadis, G. 130
Andreas III. 215
Andreas von Kreta 144
Andreas von Ungarn 138
Andreescu, M. 42
Andrić, I. 109
Anestin, I. 60
Angelova, R. 23
Anna, Hl. 151
Anninos, B. 98, 115, 119
d'Annunzio, G. 315
Anonymus di Antivari 163
Antić, V. 84
Antiochos von Makedonien 116, 125
Antoine, A. 308
Antoniadis, A. I. 173, 188, 300 f.
Antonijević, D. 26, 100 ff., 109, 114
Aposkiti, M. 24, 59, 117, 232-237, 243, 245
Arcangelo 168
Argenti, P. P. 79, 257, 261
Aristophanes 93, 98, 122, 302 f.
Arianites, A. 165
Ariosto, L. 31
Arnaudov, M. 74, 187
Arnim, C. O. I. von 66
Arnold, F. 174 f., 179
Arnott, L. M. 23
Arvieux, Chev. de 63
Ashcome, B. B. 166, 169, 171 ff.
Ata Türk 46
Atanasova, N. 83
Athanasowa, P. 43
Atiya, A. S. 137 f.
Atsiz, B. 105
Auerbach, B. 278
Auffenberg, J. Freiherr von 173, 176, 178
Aufhauser, J. B. 126
Augustinus 158, 160, 201
Aurenhammer, H. 209
Authentos, L. 156

- Babinger, F. 163 f.
 Babo, J. M. 156
 Bachetarzi, M. 26, 121
 Bada, C. 280
 Bahr, H. 313
 Baird, B. 73
 Bakker, W. 29, 206, 240
 Bakounakis, N. 67 ff.
 Balassa, I. 20, 82
 Baldwin, P. 73
 Balsamon, Th. 144
 Balzac, H. de 293
 Bancroft-Marcus, E. 29, 228
 Barac, A. 44, 48, 51, 53, 61
 Barbarigos, J. 249
 Barletius, M. 163, 169 f., 174 f., 181, 183, 190
 Barrès, M. 307, 310
 Barthelemy, Ch. 158
 Bartholdy, J. L. S. 235, 271, 293
 Bartoli, M. 93
 Başgöz, I. 83, 124
 Basileios II. 146
 Batusić, N. 31, 33, 37, 58, 64, 71, 84, 100, 108, 183, 231
 Batusić, S. 33, 54
 Baty, R. 73
 Baud-Bovy, S. 118, 151, 219, 241
 Beaton, R. 119, 128, 275, 276
 Beaumarchais, P.-A. C. de 48
 Beck, H.-G. 144, 219, 222, 281
 Becker, G. W. 174
 Beethoven, L. van 64
 Begović, M. 53
 Behr, A. 57
 Belitska-Scholz, H. 20, 57, 61, 82 f., 93 f.
 Bell, D. M. 142
 Belting, H. 210, 212
 Benegal, S. 73
 Benešević, V. N. 126
 Benovska, M. 22, 74, 76
 Bentley, E. 221
 Benz, A. 223
 Benz, E. 205
 Béranger, P.-J. 290
 Beretta, Sp. 68
 Beritić, N. 57
 Berk, Ch. M. 128
 Berlogea, I. 52, 54, 60
 Bermudez, B. 168
 Bernard 26, 121
 Bernath, L. 33
 Bernath, M. 16, 265
 Bertoni, G. 49
 Bertrand von Ungarn 143
 Besseler, H. 151
 Bessenyi, G. 265
 Beza, M. 22, 74
 Bieder, W. 199, 200
 Biemmi, G. 163
 Bien, P. 299
 Binal, W. 56
 Biris, K. 65, 97 ff., 112, 116 f., 120, 125
 Birlinger, A. 193
 Bitunis, V. 90
 Blaga, L. 54
 Blanchus, F. 181
 Bléseau, F. 249
 Block, H. M. 229
 Block, K. S. 159
 Böcklin, A. 313
 Bogatyrev, P. 86
 Bogdanovic, M. 54
 Bogošić, R. 31
 Bojović, Z. 32
 Boković, M. 48
 Bombaci, A. 20, 83, 105
 Bonifačić-Rožin, N. 21, 82-85, 100, 108 f.
 Boor, H. de 195, 221, 225
 Booth, M. R. 72
 Boratav, P. N. 101
 Borcakli, A. 44, 101
 Börne, Aug. 179
 Botsaris, M. 174, 183
 Bouboulidis, F. 233, 275
 Bouboulidou, G. 275
 Bougers, A. 144
 Boulanger, F. 67
 Bounialis, Tz. 234, 237, 242 f., 245
 Bourboudakis, M. 59
 Bouvier, B. 196, 206
 Bouvy, E. 144
 Boyle, J. A. 128
 Brachalis, B. 99, 113, 117, 119
 Brahimi, R. 190
 Bräilou, C. 92, 123

- Brandis, Chr. Aug. 235, 237
 Brandstetter, M. 102
 Braunfels, W. 209
 Bréhier, L. 153 f., 157, 219
 Brewer, D. 138
 Breyer, B. 33, 56, 62
 Brezovački, T. 36, 48
 Brody, M. 60
 Bródy, S. 54
 Brooks, N. C. 194, 222
 Brümmer, F. 175
 Brunel, B. 229
 Bruyne, E. de 158
 Buckler, W. H. 155
 Buckler, W. H. Mrs. 155
 Budge, E. A. W. 145, 202
 Bulka, N. 169, 171
 Bung, E. 275
 Burada, B. 22, 74
 Burada, T. T. 92, 100, 107 f., 123
 Burkhardt, C. A. H. 42
 Burkhart, D. 76, 109
 Bursian, C. 229
 Bussière, J. de 169
 Byron, L. 71, 173, 177, 285 f., 311
- Cabrol, F. 194, 223
 Caimi, G. 97, 126
 Čale, Fr. 31 f.
 Calvin 261
 Calzabigi, R. de' 270
 Camaj, M. 167, 190
 Camariano, A. 35, 60
 Camariano-Cioran, A. 61
 Candrea, I. A. 22, 74
 Caneva, M. 45
 Čanka, H. 52
 Cankar, I. 48, 51, 53
 Cantemir, D. 20, 104
 Capelle, D. P. 144
 Caplan, B. 158
 Caragea, I. (Karatzas) 60
 Caragiale, I. L. 15, 47, 49 ff., 304
 Carayon, A. 246, 256
 Carpenter, M. 219
 Carrer, Ph. 244
 Cartoian, N. 82
- Casano, G. 248 f.
 Casanova, G. 270
 Casel, O. 208
 Cassiodorus 158
 Castellan, G. 16
 Castellino, F. 89
 Castle, E. 307
 Catica-Vassi, M. 181, 298
 Cazimir, S. 49
 Çelebi, E. 103
 Cervellati, A. 88 f.
 Césy, de 34, 247, 260
 Chaîne, J. 144
 Chamoudopoulos, D. A. 69
 Charidimos, J. 125
 Chateaubriand 294
 Chaucer, G. 138
 Chavange, R. 73
 Cherilly, F. 169
 Chevreau, U. 169
 Chiaro, A. M. del 103
 Chimet, I. 82
 Chirat, H. 144
 Chlemski, A. 167
 Chopin, F. 312
 Chortatsis, G. 24, 29, 31 f., 117, 228, 232 f., 235 f., 238, 241 f., 244
 Chourmouzis, M. 15, 36, 49 f., 289, 293, 297, 303 f.
 Chrestien, Fl. 169
 Christomannos, A. 307
 Christomanos, A. 309
 Christomanos, K. 11, 70 f., 274, 307 f., 310-317
 Christopoulos, A. 46, 285 f., 288, 298
 Chrysostomos, Joh. 34, 145, 204, 260
 Chvatov, A. 48
 Cicanci, O. 128
 Çili, P. 189
 Ciolescu, S. 49
 Ciprian, G. 54
 Čistjacova, N. 164, 170
 Clogg, R. 17
 Cobham, C. D. 151
 Cochrane, G. 65 f.
 Cohen, G. 225
 Cole, W. 58
 Coleman, W. E. 133 f., 136 f., 140 ff., 149 f., 152, 155, 157 f.

- Colombo, A. 49
 Conache, C. 108
 Cooplant, G. W. 142 f., 148
 Cornaro, V. 24, 229
 Corneille, P. 41, 63, 259, 289
 Coronellos, Chr. 247
 Corvin, S. 194
 Costa, F. A. 60
 Cottas, V. 153, 206, 219, 221
 Craig, H. 246
 Creizenach, W. 195, 224
 Cronegk, J. F. 276
 Cronia, A. 32, 229
 Crothers, J. F. 73
 Csiky, G. 54
 Čubelić, T. 83
 Cuccoli, A. 88
 Cuccoli, F. 88
 Ćurčin, M. 38, 41, 272
 Czigány, L. 45
- Dalius, W. 144
 Damianakos, St. 26 f., 102, 116, 120, 130
 Danforth, L. 76, 130
 Daniel a Virgine Maria 135 f.
 Daniel, G. 170
 Dante Alighieri 138, 200
 Daountaki, G. 196
 Dapergola, I. 238
 Dapontes, K. 234, 240 f.
 Daskalakis, A. 17
 Davalas, D. 118
 Dawkins, R. M. 25, 85, 128, 138 f.
 Deanović, M. 32
 Debonos, A. - D. 59, 68
 Debreczeni, F. 82
 Debussy, Cl. 312
 Delachenal, R. 137
 Deliwanowna, B. 38
 Delveroudi, E.-A. 302
 Demarchi, P. 247
 Demeter, D. 35, 44, 183
 Demetrios von Antiocheia 145
 Demetrius, Hl. 34, 75, 239
 Demović, M. 32
 Demus, O. 147, 214
 Deny, J. 105
- Dermentzopoulos, Chr. 281
 Deržavin, K. 43
 Deschamps, E. 138
 Despotowa, A. B. 43, 62
 Detorakis, Th. 235
 Diakrousis, A. 239
 Diehl, Ch. 146, 153
 Diels, H. 199 f.
 Dieterich, K. 265
 Dietrich, K. 128
 Dietrich, M. 16, 45, 47, 49, 51, 54, 63
 Dietz, E. 214
 Diller, I. 127
 Dimaras, K. Th. 16, 35, 67, 97, 229, 231, 275, 289
 Dimitrakos, D. B. 107
 Dimitriadis, V. 100, 103
 Dinekov, P. 45
 Dinescu, V. 91, 100
 Dionysios Hieromonachos 153, 210
 Disher, W. M. 72
 Ditten, H. 97
 Djordjević, D. 14
 Dolce, L. 30
 Dölger, F. 204, 211
 Dömötör, T. 33, 79
 Donat, B. 54
 Donovan, R. B. 220, 224, 246
 Dostálová-Jeništová, R. 97, 99, 118
 Doukas, N. 235
 Doulgerakis, E. 235
 Drabosnjak, A. Š. 61
 Dragoi, S. 51
 Drakakis, A. Th. 68, 296
 Drakoulis, Sp. 296
 Dromazos, St. 51
 Drouhet, C. H. 49
 Droulia, L. 119, 174
 Dryden, R. 169
 Držić, M. 31 f., 57
 DuBoulay, E. C. 135 f., 138
 Dubuisson, P. U. 170 f.
 Duda, W. 83, 105, 108, 125
 Duffet, Th. 169
 Dugit, D. E. 250
 Dumba, Nik. 309
 Dumitrescu-Buşilenga, Z. 16
 Duponcet, P. 181

- Durand, G. 158
 Duriez, G. 194
 Dušan, St. Zar 183
 Duwan, L. 33
 Dyek, K. van 119

 Easterling, P. 219
 Eberhart, A. 127
 Ebersolt, J. 147
 Eftimiu, V. 54
 Ehrhard, A. 144 f.
 Eideneier, H. 228, 281
 Eisenhofer, L. 194
 Elisabeth von Ungarn 142
 Elisabeth, Kaiserin (Amalia Eugenia von Wittelsbach)
 11, 71, 307 f., 312
 Elvin, B. 54
 Embirikos, A. 277
 Enepekides, P. 182, 266
 Engel-Janosi, Fr. 14, 111
 Ephraem der Syrer 201
 Epifaniou-Petraki, St. 79
 Epiphanius 145
 Eretescu, C. 76
 Ertugrul, M. 40, 55
 Euripides 300, 310
 Eusebius von Alexandria 204
 Evangelatos, Sp. A. 30, 47, 68, 228, 230, 234, 239 f.,
 268, 302

 Fagault 26, 121
 Faj, A. 45
 Falk, F. 194
 Fančev, F. 84
 Faragó, J. 82
 Fardys, N. 196
 Fasoulakis, St. 174
 Fauriel, C. 235
 Fekete, J. 33
 Felicetti-Liebenfels, W. 222
 Fellner 69
 Ferdinand von Neapel 165
 Ferenc, T. 83
 Ferrari, I. 89
 Fessa-Emmanouil, E. 57, 63, 65, 67 ff., 115
 Feustel, G. 73
 Fischer, B. 194

 Fischer, D. 194
 Fischer, E. 22, 74
 Flashar, H. 70
 Flegont, O. 92, 123
 Florakis, A. E. 198
 Florea, M. 60
 Floros, C. 205
 Födes, L. 21, 82
 Foldes, I. 54
 Fort, P. 312
 Foscolo, U. 180, 284, 286, 292
 Foskolos, M. 246
 Fotinopoulos, D. 231
 Francev, F. 58
 Franco, D. 168
 Frank, G. 137
 Frantzi, A. 241, 285
 Franz Joseph 308
 Frashëri, N. 166, 190
 Freytag, G. 47
 Friedrich, P. 175
 Froissart 138
 Fuhrich-Leisler, E. 42

 Galland, A. 63, 259 ff.
 Gana, G. 54
 Ganschmierz 199 f.
 Gärtner, H. 49
 Gaster, M. 91, 100, 122
 Gavella, B. 31, 54
 Gavrilović, N. 64
 Geblet, H. 137
 Gemert, A. van 206, 240
 Genčev, St. 22, 74
 Georg I. 276
 Georgakaki, K. 62
 Georgiev, L. 45
 Georgiev, V. 187
 Georgios Chartophylax 145
 Georgios von Nikomedeia 145
 Gerçek, S. N. 26, 105
 Gerger 61
 German, Hl. 75
 Germanos, Patriarch von Konstantinopel 144 f.
 Germanus 202, 223
 Gessner, S. 268
 Giangoullis, K. 206 f.

- Giannakaki, E. 196
 Giannakopoulos, A. I. 201
 Giannopoulos, A. 277
 Gibbon 173
 Giesemann, G. 38 f., 41, 63, 272
 Ginčev, C. 22, 75
 Gioles, N. 199
 Giovio, P. 168
 Giraldi Cinthio, G. 29
 Gitzä, L. 21, 82, 91, 100
 Giustiniani, M. 34, 262
 Glasstone, V. 57
 Gladić, N. 31
 Gleixner, H. 129
 Gligorić, V. 48
 Glišić, M. 48
 Gluck, Chr. W. 11, 265, 268, 270
 Glykys 237
 Goche Guilhelm, Mlle de la 169
 Goedeke, K. 39, 42, 175
 Goethe, J. W. v. 38, 52, 265, 273, 292
 Goffman, E. 221
 Gogol, F. N. 39
 Gokalp, H. 102
 Goldoni, C. 30, 34, 36 f., 40 f., 47, 270, 272, 295,
 301 f., 310
 Goldowski, B. 73
 Goldschmidt, A. 147, 213
 Golenistcheff-Koutousoff, E. 143
 Golescu, J. 92, 122
 Gombos, A. 51
 Goranitis, L. 116
 Gostiševa, N. 63
 Gousios, A. 196
 Gouzelis, D. 30, 234
 Grabar, A. 146, 211
 Gracian, S. 109
 Gradenigos, A. 232, 235, 242
 Gräfe, R. L. 193
 Gragger, R. 21, 82, 91, 122
 Grammatas, Th. 36, 55
 Gran, N. 194
 Gray, T. 286
 Grčević, F. 54
 Grčić, J. 183
 Greco, El. 59, 320
 Gregor XI., Papst 138, 140, 149
 Gregor von Antiochien 204
 Gregor von Nazianz 145, 219
 Gregor von Nyssa 204
 Gregoras, Nikephoros 145
 Greisenegger, W. 62, 218
 Grewing, J. 194
 Grillmeier, A. 201, 209
 Grillparzer, F. 38, 42, 273
 Griminas, P. 116
 Grimm, G. 174 ff.
 Grol, M. 64
 Groo-Kozak, J. 48
 Grothusen, K. D. 14
 Groto, L. 168
 Grotzfeld, H. 260
 Grotzfeld, S. 260
 Grube, E. 218
 Gschwend, K. 194
 Gschwind, K. 209
 Gspan, A. 48
 Guarini, G. 29
 Gubitz, F. H. 175
 Guevara, L. V. de 168
 Guilford, Lord 284
 Gulldau, E. 153
 Gundulić, I. 31 f., 170
 Guy, P. A. de 235
 Guys, H. 166
 Gyömörey, L. 291
 Hackett, J. 151
 Hadamowsky, J. F. 73 f.
 Hadrovics, L. 31
 Hadžiosmanović, L. 100
 Haimert, F. 194
 Haler, A. 32
 Hall, E. 219
 Haller, R. 136 f., 140-143, 152, 158 f.
 Hammer, J. 101
 Hamp, V. 192
 Hannick, Chr. 17, 231, 279
 Hansen, Chr. 64 f.
 Hardison, O. B. 225
 Hardy, F. 248 f., 251, 255 f.
 Hart, E. 195, 225
 Harvard, W. 172
 Haşdeu, B. P. 45, 93, 122

- Hatton, T. J. 138
 Hatzigiakoumis, E. K. 236
 Hatzikonstas, S. 268
 Hatzimichali, A. 23, 77
 Hatzipantazis, Th. 27, 51, 69, 101, 109, 111, 115 f., 125, 130, 297
 Hatziphotis, I. M. 99
 Hatzis, D. 55
 Hatzopoulou, L. 293
 Haubrichs, W. 127
 Haugsted, I. 64 f.
 Haunoldt, N. 101
 Hauptmann, G. 53, 55
 Haxthausen, W. v. 265
 Hećimović, B. 54
 Hegedüs, G. 33
 Hegedüs, K. J. 33
 Hegel, F. 287
 Heisenberg, A. 201
 Heitz, S. 222
 Hellmer 69
 Hennecke, E. 144, 201 ff., 216 f.
 Herberstein, A. F. v. 102
 Herczeg, F. 54
 Herder, G. 16, 35, 187, 266, 278, 285
 Hering, G. 17, 41, 65 f., 70, 231, 259, 279 f.
 Herméren, G. 229
 Herrity, P. 36, 41
 Herzfeld, M. 280
 Heubel, J. G. 270
 Hierse, W. 127
 Hikmet, N. 55
 Hilarion, Hl. 151
 Hildebrandt, J. Chr. 174
 Hill, G. 137, 151
 Hlavats, E. v. 82
 Hmjelnizkij, B. 103
 Hmjelnizkij, T. 103
 Hobhouse, J. C. 111, 117 f.
 Hoenerbach, W. 26, 120 f.
 Hofmann, A. 57
 Hofmann, G. 34, 246, 248, 255 ff.
 Hofmannsthal, H. v. 315
 Hoffmann, H. Chr. 57, 69
 Hoffmann-Krayer, E. 193
 Holden, Th. 93
 Holl, K. 222
 Holton, D. 24, 128, 228, 232, 291
 Hölzl, N. 167
 Homer 187, 200, 287
 Honorius von Autun 158 f.
 Hopf, C. 188
 Hoppin, R. H. 151
 Horányi, M. 33, 60
 Horn, P. 55, 62
 Horn, P. 46, 315
 Horovitz, J. 99, 106
 Hortschansky, K. 37, 269
 Hoyneck, F. A. 193
 Huber, P. 208, 215
 Huber, W. 201, 204
 Hugh, IV. 138
 Hugo, V. 38, 42, 290
 Humbert II. 138
 Hunningher, B. 225
 Hunyadi 165, 175, 184
 Hürlimann, M. 57, 73, 219
 Hutter, I. 137, 147, 154, 219
 Hüttner, J. 72
 Huziak, W. 20
 Ibrovac, M. 265
 Ibsen, H. 53, 55, 278, 310, 313, 315
 Iffland, A. W. 36 f., 47, 301
 Iliadis, D. 75
 Ilić, Z. 52, 100, 109
 Immermann, K. 300
 Ingoli, F. 258
 Ioannidou, M. 196
 Ioannou, G. 97 ff., 125 f.
 Ionesco, E. 49, 304
 Iorga, N. 16, 49, 60, 103, 137 f.
 Irenäus 201
 Iriotis, P. N. 22, 77 f.
 Irmscher, J. 17, 35, 97, 116, 175, 226
 Isidoros von Thessaloniki 145
 Ivančan, I. 24
 Ivănescu, G. 22, 75
 Ivanović, R. 183, 187
 Jacob, G. 21, 26, 83, 99 f., 106, 109, 117, 121
 Jacobi, H. 42
 Jakšić, D. 45
 James, E. O. 152

- Jamyn, A. 169
 Janković, D. M. 51
 Janković, E. 36, 40
 Jašar-Nasteva, O. 187
 Javorov, P. 55
 Jelavich, B. 14
 Jelavich, C. 14
 Jensen, A. 32
 Jensen, H. 97
 Jerphanion, G. de 146, 212, 214, 219
 Jesenovec, F. 44
 Jevnikar, M. 44
 Jevtić, V. 100, 109
 Joannou, P. 233
 Jochalas, T. P. 166, 180 f., 188 f.
 Johannes V. Palaiologos 148 f.
 Johannes Monachos 205
 Johannes von Damaskus 204 f.
 Jordanova, L. 22, 80
 Jorga, N. 137, 140, 143
 Jovanović, R. 45
 Jovius, P. 168
 Jugie, M. 145
 Jurkowski, H. 86

 Kacarova, R. 21, 83, 87
 Kacarova-Kukudova, R. 83
 Kacori, Th. 190
 Kadach, D. 187
 Kadić, A. 54
 Kagiális, T. 291
 Kahle, P. 26, 120 f.
 Kaimis, Tz. 97, 99, 116 f.
 Kairis, Th. 294
 Kairi, E. 46, 66, 180, 298
 Kaklamanis, St. 228, 238 f.
 Kakoulidi, E. 237
 Kakouri, K. 22, 75-78, 80, 107
 Kakridis, J. Th. 280
 Kalaras, G. 282
 Kalliataki, K. 128
 Kalligas, P. 293
 Kalojan, Zar 75
 Kalokyris, K. D. 146 f.
 Kalomiris, M. 297
 Kalonaros, P. P. 98, 101, 118 f.
 Kalvos, A. 231, 283 f.

 Kambouroglou, D. 66
 Kambouroglou, G. 66
 Kambysis, J. 55
 Kampers, F. 128
 Kanellos, St. 288
 Kann, R. A. 14
 Kanitz, F. 86, 100, 109, 124
 Kantemir, D. 104
 Kapadochos, D. 59, 67, 93
 Kaphantis, V. 107
 Kapodistrias, I. 276, 280, 288, 290
 Kapsomenos, E. 283
 Karabalis, Sp. 125
 Karadžić, V. 265, 278
 Karagianni, I. 234
 Karakasis, K. 61
 Karakasis, St. 196
 Karakostov, St. 43
 Karamaneo, A. M. 58
 Karanasios, Ch. 271
 Karasek-Langer, A. 82
 Karasoutsas, G. 291
 Karathanasis, A. 234
 Karatza, R. (Caragea) 39, 60, 289
 Kardor, T. 33
 Kardos, T. 33
 Karkavitsas, G. 277
 Karl V. 135 f., 138, 140, 142
 Karl VI. 138, 142
 Karlinger, F. 127
 Karmatzou, P. 70
 Karmiris, I. 209
 Karpathios, E. 245
 Kartsoni, A. D. 209
 Karydis, S. 297, 299 f., 303
 Kašić-Miošić, A. 167, 182 f.
 Kasinis, K. G. 293
 Kastriotis, G. 163
 Katsaitis, P. 30, 234, 237-240
 Katona, J. 45
 Katsouris, G. 13
 Kaufman, K. 22, 74, 77
 Kavafis, K. 277, 285
 Kavarnos, I. 300
 Kazantzakis, N. 55, 315
 Kazinczy, F. 36
 Kechagioglou, G. 228

- Keeley, E. 299
 Kefalliniadis, N. A. 246
 Kelemen, L. 36
 Kelly, C. 73
 Kemal, N. 46
 Keresztury, D. 45
 Kertbeny, K. M. 64
 Kiadó, C. 45, 51, 54, 61
 Kigalas, M. 232, 244
 Kindermann, H. 9, 28, 33, 36, 38, 40, 43 f., 52, 54,
 56 ff., 62 ff., 70, 183, 195, 246
 Kiourtsakis, G. 129
 Kirchhoff, K. 205, 208, 212
 Kisfaludy, K. 48
 Kishpaugh, M. J. 135, 137, 143 ff.
 Kissling, H. J. 179
 Kitromilides, P. 14, 16
 Klaniczay, T. 33
 Kleanthis 65
 Klenze, L. von 64
 Klier, E. 45, 183
 Kligman, G. 25
 Klimis, K. 196
 Klimt, G. 315
 Kluge, R.-D. 45
 Knös, B. 35
 Knudsen, H. 218
 Koçer, G. 44
 Kockert, J. 169
 Kodra, K. 167, 190
 Kodrikas, P. 282
 Köhler, E. 194
 Köhler, I. 128
 Kohler, E. 225
 Kokkas, I. 90
 Kokkinakis, K. 37, 268, 272 f., 296
 Kokkinis, Sp. 101, 114 f.
 Kokkinobaphos, J. 137, 145, 147, 153, 157
 Kokolakis, St. 196
 Kokona, L. 190
 Kolaxizelis, St. P. 196
 Köldu, L. 82, 91, 122
 Kolendić, P. 31
 Koleva, T. 126
 Koller, H. 199
 Kolokotronis, Th. 286
 Kombol, M. 31
 Kommitas, St. 282
 Königson, E. 246
 Konitsiotis, Chr. 83, 89, 94
 Konrad von Heimesfurt 224
 Konstantin d. Gr. 300
 Konstantinopoulos, V. 128
 Konstantinou, E. 14, 111
 Konstantinov, G. 45
 Konstantinov, Z. 229
 Konstantinović, R. 45
 Konstas, K. N. 117, 196 f.
 Kont, I. 45, 49, 51, 54
 Konti, V. 119
 Kopitar, B. 182, 265
 Köppe, W. 43, 51, 55
 Korais, A. 36, 180, 231, 282, 285, 288
 Körner, Th. 64
 Koromilas, D. 51
 Koronios, A. 268
 Kos, J. 48
 Kostakis, Th. 196 f.
 Kostallari, A. 166, 168, 170 f., 180
 Kostečkaja, E. O. 213
 Kostić, L. 45
 Kostić, S. K. 64
 Kostov, St. L. 22, 49, 74
 Kotoloulis, S. 106
 Kotzebue, A. von 11, 36–39, 41 f., 47, 63 f., 265, 267,
 272, 296, 301
 Koukoules, Ph. 220
 Koumariou, A. 267
 Koumiotou, A. 196
 Koun, K. 230
 Kournoutos, G. P. 291
 Kourtesis, S. (Kartesios) 303
 Kouzaros, Sp. 126
 Kozor, J. 61
 Kramer, J. 281
 Krastev, K. 38
 Kretsi-Leontsini, P. 240
 Kretzenbacher, L. 20, 24, 48, 52, 56, 75, 128, 205, 259
 Kriaras, E. 29 f., 228, 233 f., 238, 240, 277, 283
 Kritikos, A. 196
 Krleža, M. 54
 Kroll, J. 199, 201 f., 204, 221, 223 ff.
 Krug von Nidda, F. A. F. 175
 Krumbacher, K. 75, 127, 204, 219, 279

- Kudret, C. 105
 Kulish, A. 73
 Kulžić, Z. 75
 Kulman, D. 183
 Kulmer, B. 64
 Kulundžić, J. 48
 Kumbatović, F. K. 31, 33, 58, 63
 Kunos, I. 105
 Küppers, L. 144
 Kuret, N. 20 f., 24, 82, 84 f.
 Kurspahić, N. 100, 109
 Kürzinger, J. 192
 Kutuzow, G. 60
 Kuzmina, V. D. 170
 Kyriakidis, St. 77, 97, 124, 127, 257, 261
 Kyriakos Aristias, K. 35, 40, 60 f., 183, 296, 298
 Kyrillos Loukaris, Patriarch 34, 260
 Kyrillos von Jerusalem 145, 201
- Labat, J. B. 63, 259
 Labiche 316
 Lacaj, H. 168, 171
 Ladogianni, E. 36 f., 39, 46, 49, 110, 300
 Lafontaine-Dosogne, J. 137, 144-148, 154-157, 213, 216
 Laharpe 295
 Laios, G. 266
 Lampakis, St. 200
 Lampros, Sp. 146, 219, 269
 Landau, J. M. 99
 Lange, C. 194, 212 ff., 216 f.
 Lange, R. 209
 Laskaratos, A. 196, 287, 294
 Laskaris, N. 65, 67 f., 296
 Lassanis, G. 188, 278, 295, 299
 Lauer, R. 45, 65, 109
 Lauinger, N. 50
 Laurençon, F. G. 61
 Laurent, A. A. V. 246, 248 ff., 254 f.
 Lazarimos, E. 68
 Leake, M. 235
 Leclercq, H. 223
 Lefoullon, M. A. 136
 Legrand, É. 35, 166, 230, 246, 256, 269
 Lekatsas, P. 78
 Lengeling, E. J. 194
 Leon der Weise 145
- Leon Magistros 145
 Leonidas 174
 Leontaritis, F. 59
 Leontaritis, N. 320
 Lessing, G. E. 35
 Lettenhove, K. de 143
 Levy, K. 121
 Liaskopoulos, D. 90
 Lichačeva, L. P. 48
 Liebenow, P. K. 246
 Lignadis, T. 49, 303
 Lillo, G. 172
 Lindenmayr, A. 308
 Linhart, A. T. 47
 Link, H. 229
 Littmann, E. 26
 Liungman, W. 107
 Loeschke, W. 211 f.
 Lolos, A. 128
 Longfellow, H. W. 173 f.
 Lope de Vega 168
 Loredano, G. F. 137
 Lossky, W. 210
 Loukatos, D. 79, 98, 196
 Loukopoulos, D. 80, 196
 Lountzis, N. 286
 Lovelace, R. 169
 Lowe, C. G. 237
 Lozica, I. 82, 86
 Luarasi, Sk. 169, 172
 Lubac, H. de 158
 Lucchesi-Palli, E. 146, 209, 211 f.
 Lucerna, C. 53
 Luciani, C. 24
 Lucić, H. 31, 58
 Ludolf von Suchem 151
 Ludwig XIV. 259
 Ludwig von Ungarn 149
 Ludwig II. von Bayern 308
 Lundberg, P. 200
 Lunzi, E. 57
 Lupu, A. 103
 Lupu, V. 103
 Lüth, A. H. F. 65
 Lüth, Chr. 65
 Lux, J. 26, 121
 Lykouris, Ch. V. 77

- LyMBERAKI, M. 55
 Maas, P. 204
 Maass, F. 14
 MacCORMICK, J. 73, 87 f., 94
 Machairas, L. 138 f.
 Machaut, G. de 139
 Mackridge, P. 17, 119
 Madách, I. 45
 Maeder, C. 269
 Maeterlinck, M. 311 ff., 315
 Maffei 300
 Magne, E. 263
 Magnin, C. H. 74
 Magouliotis, A. 83, 89 f., 94 f.
 Mahr, C. A. 152 f., 219
 Maier, F. G. 151
 Maire, L. e 249
 Majer, H. G. 65
 Majestić, M. 42
 Makojev, O. 32
 Makri, K. 196
 Makrygiannis, G. 97, 115, 281, 289, 291 f.
 Makrymichalis, St. I. 22, 78
 Malaj, V. 166, 170 f.
 Måle, E. 219
 Maltezou, Chr. 59
 Maltzan, H. von 26, 121
 Maltzew, A. 204
 Mályusz-Császár, E. 16, 63 f.
 Mammopoulos, L. 164
 Mandilaras, B. G. 277
 Mangini, N. 37
 Maniatis, St. 275
 Manousakas, M. I. 18, 29, 34, 196, 206, 228, 233 f.,
 237, 239, 241
 Manoussacas, M. I. 159
 Mantouvalou, M. 280
 Manuel I. Komnenos 144
 Manzour, I. 118
 Maquoi, A. 26, 120
 Maraka, L. 130, 297
 Marcu, L. 100, 107
 Maridakis, D. 90
 Marinescu, M. 242, 267
 Marinescu-Himon, M. 128
 Marino, A. 229
 Marinov, D. 22, 74
 Marjanović, P. 64
 Markaj, M. 190
 Markakis, P. 98
 Markidis-Poulios 266
 Markomichelaki, A. 238
 Markoras, G. 287
 Markov, L. V. 74
 Marković, Sl. 45
 Marlowe, Chr. 169
 Marmontel 268
 Maronitis, D. N. 283
 Martini, L. 233, 238 f.
 Martoni, N. de 151
 Mas Latrie, L. de 138 f.
 Mascha, G. 196
 Mašinski, K. 74
 Maslev, St. 17
 Mastoropoulos, G. S. 235
 Mastrodimitris, P. D. 70, 227, 277, 287
 Matesis, A. 286, 296 f., 299
 Mathes, J. 38, 272
 Matić-Bešković, M. 83
 Matković, M. 54
 Matl, J. 16, 163, 165, 169 f., 180, 182
 Mattenei, G. 246
 Maurer, G. 51
 Mauritius, D. 247
 Mavrikou-Anagnostou, M. 70 f.
 Mavromatis, G. K. 238
 Mavromichalis, G. 110, 117
 Mavromoustakos, P. 30, 39, 59, 68, 297
 McCabe, W. H. 246
 Megas, G. A. 22 f., 52, 76, 78, 235, 240
 Megaw, A. 156
 Megdanis, Ch. 241, 270
 Mehler, U. 160
 Mehmet II. der Eroberer 165, 172 f., 177 ff., 183-187,
 189 f.
 Meinecke, M. 105
 Melaina, E. 235
 Melas, L. 293
 Melas, Sp. 55, 98, 116, 125, 315
 Meli, G. 65
 Meneses, A. de 168
 Menez Pelayo, D. M. 168
 Mentzel, Th. 26, 105, 108 f.

- Meraklis, M. G. 127 f., 281, 283
 Merkelbach, R. 128
 Metastasio, P. 30, 34, 37, 41, 268 ff., 272, 293, 295, 298
 Metternich 178, 266
 Meurisse, M. 135 f., 143
 Meyer, W. 195
 Mézières, Ph. de 10, 133-138, 140-143, 145, 148 ff.,
 152, 154-157, 160 ff.
 Michaelis, W. 200
 Michalopoulos, Ph. 118
 Michopoulos, P. 97, 124, 126
 Micu, D. 54
 Miklosrol, B. F. 170
 Mikoniatis, I. G. 174
 Milamowitz-Moellendorff, E. v. 70
 Miller, G. 146 ff., 153, 209, 214, 216
 Mimaros 27, 108, 115 f., 119 f., 126, 130 f.
 Minea, S. 49
 Mineemi, M. 17, 35, 97, 116, 266
 Misailidis, D. 22, 78
 Misitzis, D. K. 289, 304
 Mistriotis, G. 70
 Mitsakis, K. 168, 227, 241
 Mladenov, M. 15
 Moennig, U. 128 f.
 Mohacsí Jenő, J. 49
 Molière, J. B. 24, 36 f., 41, 47, 63, 90, 94, 259, 272, 289,
 295 f., 301 f.
 Molimier, A. 137
 Mollas, A. 97, 130, 293
 Mollat, G. 140
 Molnar, F. 54
 Monogios, E. I. 80
 Montalban, P. de 168
 Montfleury, A. J. 259
 Monti, V. 180, 284
 Montselese, T. 30, 234, 238
 Moraitidis, A. 191
 Moreto, A. 168
 Móricz, Z. 54
 Moschonas, E. I. 236
 Moser, D.-R. 19
 Moser, H. 193, 296
 Moses 142
 Mostratou, S. 196
 Motte, H. de la 170 f.
 Mouline, P. L. 270
 Moullas, P. 46, 188, 229, 295
 Moustakas, J. 125
 Moustakis, P. Ch. 13
 Moutsos, A. 90
 Mozart, W. A. 61
 Muljačić, Ž. 108
 Müller, W. 174
 Muraro, M. T. 37, 269
 Murarasu, D. S. 49
 Murat, Sultan 165, 168, 170 f., 175-179, 182, 184-
 187, 189 f.
 Myrsiades, K. M. 101, 119, 125
 Myrsiades, L. S. 27, 98, 100 f., 119, 125 f., 130
 Mystakidou, A. 26, 98, 101 f., 125
 Nadejda, L. 21, 82, 100
 Naftis, A. 298
 Nagler, J. W. 307
 Nágy, I. 48, 61
 Najdenova-Stoilova, G. 45
 Nalješković, N. 31
 Nehring, G. 26, 100
 Németh, A. 45
 Nelson, A. H. 226
 Neophytos Enkleistos 145
 Neroulos, I. R. 110, 278, 282, 288 f., 296 ff., 302
 Nerval, G. de 102
 Neumann, E. 127
 Ničev, B. 48
 Nicolaus d'Arcis 135, 142
 Nicolescu, G. C. 49
 Niehoff-Panagiotidis, J. 231, 282
 Nikolić, C. 24
 Nikolić, M. 36
 Nirvanas, P. 315
 Nointel, C.-F. O. M. de 260 f., 263
 Noli, B. G. St. 163
 Nordenflycht, J. von 66 f.
 Novak, G. 31, 58
 Novaković, St. 45
 Nowack, J. 272
 Nušić, B. 15, 47 f.
 Oberländer, F. 70
 Obradović, D. 265
 Obrazov, S. 73
 Obrenović, M. 60

- Ogrizović, M. 51, 61
 Ohly, K. 163
 Ohnefalsch-Richter, M. 23, 80, 220
 Oikonomidis, D. V. 70, 117, 251
 Oikonomos, K. 41, 296
 Oikonomou, B. 238
 Oikonomou, I. 282
 Oikonomou, Th. 71, 274
 Okunev, N. 146
 Oldani, L. J. 246
 Ollanescu, D. 60, 87, 91, 100, 108, 122
 Olszowski 167
 Omatos, O. 232
 Omont, H. 147
 Onasch, K. 199, 210, 217, 222
 Oprišan, H. B. 21, 81 f., 86 f., 90, 92, 100, 108, 122 f.
 Orfanidis, Th. 291
 Origenes 158 f.
 Orlandos, A. K. 147, 215 f.
 Ortutay, G. 20, 79, 82
 Ossian 286
 Ostrowsky, N. A. 39
 Ósvath, B. 51
 Otto I. 66, 276, 288, 308
 Otway, Th. 169
 Ouspensky, L. 210
 Ow, J. von 66, 68
 Ozansoy, H. F. 55
 Özgü, M. 40, 44
- Pagacnik, J. 265
 Paganel, M. 181, 189
 Palaiologos, G. 293
 Palamas, Gregorios 145
 Palamas, K. 51, 71, 188, 236, 277, 282, 284 f., 292, 310 ff., 314
 Paleologu, A. 54
 Paliouras, A. D. 209
 Pall, F. 164
 Pallas, D. I. 206
 Palmotić, J. 31 f., 58
 Pampoukis, I. T. 97 ff.
 Panagiotakis, N. M. 28 ff., 59, 228, 234, 237
 Pandimos, A. 59
 Pangalos 120
 Pantelić, I. 75
 Pantić, M. 31 f., 58
- Panzer, B. 31
 Papachristodoulou, Ch. I. 198
 Papacostea-Danielopolu, L. 17, 36
 Papadiamantis, A. 294
 Papadopoulos, A. A. 192 f.
 Papadopoulos, A. M. 75
 Papadopoulos, D. K. 23, 78, 80, 198
 Papadopoulos, K. I. 196
 Papadopoulos, Th. I. 33, 234, 237, 240, 245, 258
 Papadopoulos-Vretos, A. 188
 Papageorgiou-Venetas, A. 64
 Papagioannou, Ch. 151, 303
 Papagioannou, M. M. 49, 51
 Papahagi, P. 100, 107
 Papakostas, N. Chr. 117
 Paparrigopoulos, D. 291, 299
 Paparrigopoulos, K. 188
 Papa, I. 230
 Papazachariou, Z. 127
 Papazahariou, E. 164
 Paraschos, A. 291
 Parios, A. 282
 Parlangei, O. 206
 Pasalić, H. 109
 Passow, A. 235
 Patentas, Ch. 90
 Paulus II. 136
 Pavić, A. 31
 Pavlović, D. 58
 Pecoraro, V. 233
 Pefanis, J. 299
 Pekotsch, L. 46
 Penev, B. 45
 Perillo, F. S. 32, 58, 84
 Pernot, H. 205
 Perrin, A. 247
 Persio, G. C. 24
 Petek, G. 102
 Petek-Şalom, G. 27
 Peterson, D. P. 38
 Petrakou, K. 46, 188, 295
 Petrarca 138
 Petrescu, C. 54
 Petrescu, H. P. 49
 Petris, G. 130
 Petropoulos, D. 80, 196, 198
 Petrović, D. 24

- Petrović, G. 48
 Petrović, P. Z. 75
 Pétrovich, G. T. 163 f., 166, 175
 Petrus I. Lusignan 138 ff., 149, 151
 Petrus II. 140
 Petrus Thomas 139, 148 f.
 Pezopoulou, J. 70
 Pfaff, R. W. 143
 Peiffer, J. 174
 Pfligersdorffer, G. 14, 111
 Philimon, I. 60 f.
 Philippides, D. 230
 Photiadis, A. 98 f., 110, 112, 115
 Photiadis, Th. 99 f.
 Photios 144
 Photopoulos, K. I. 117
 Piana, G. La 134, 137, 150, 152-155, 157, 204, 219
 Pidonia, K. 233, 239
 Piese, L. 26, 121
 Pikkolos, N. 35 f., 295 f., 298
 Pisko, J. 164
 Pitsipios, I. G. 292
 Plovy 201
 Podskalsky, G. 151, 283
 Politis, A. 234, 265
 Politis, F. 71, 230
 Politis, L. 228, 230, 239, 275, 283
 Politis, N. 78, 97 f., 127 f.
 Politou-Marmarinou, E. 283
 Pollo, St. 14
 Polyas, I. 284, 287
 Polymerou-Kamilaki, Aik. 117, 125, 235
 Pontani, F. M. 231
 Pop, M. 76
 Popescu, A. M. 60
 Popescu-Juderz, L. 21, 82, 91, 100, 103 f.
 Popov, I. 43
 Popova, K. 43
 Popović, B. 54
 Popović, J. St. 35, 41, 44 f., 48, 167, 173, 182 f., 185
 Popović, J. V. 22, 48, 74
 Popović, M. 45
 Popović, P. 48, 60
 Popvasileva, A. 80
 Possenti, A. 168
 Póth, I. 39
 Potthoff, W. 31
 Pougnaud, P. 57
 Pouqueville, F. C. H. C. 174
 Prantounas, G. 298
 Pratasik, B. 73, 87 f., 94
 Prinzing, G. 18, 134, 154, 219
 Proctor, F. 136
 Prodromos, Theodoros 145
 Prokesch von Osten 14, 111
 Proklos, Hl. 204
 Prombonas, I. K. 231
 Propp, V. 130
 Prosopsas, G. 234, 237
 Protopapa-Bouboulidou, G. 30, 181, 234, 238 f.
 Provatakis, Th. M. 128
 Psalidas, A. 236
 Psellos, Michael 145
 Psycharis, J. (Psichari) 236, 276 f.
 Puchner, W. 13-16, 18-22, 24-35, 37-44, 51 f., 55-63,
 66 f., 71-81, 83, 86, 89-93, 95, 97 ff., 101, 106 f.,
 110-114, 116-119, 121 ff., 125 f., 129 f., 133 f., 137,
 153 f., 172 ff., 176 ff., 180, 183, 191 f., 206, 217-221,
 226-230, 232-243, 247 f., 254, 257-260, 263, 265,
 267-270, 272 ff., 276 ff., 280 f., 288, 291, 294 ff.,
 198 f., 301 f.
 Pückler-Muskau, F. 65
 Pukánsky-Kádár, J. 33, 62
 Purschke, H. R. 73
 Quack-Eustathiades, R. 174, 276
 Quedenfeldt, M. 26, 121
 Rabanus Maurus 158
 Racine, J. 41, 289, 298
 Rada, G. de 166, 190
 Radics, P. v. 33, 36
 Radiot, P. 26, 121
 Radó, P. 143
 Radojčić, S. 153
 Rădulescu, I. H. 40, 62
 Rădulescu, N. 21 f., 82, 91 ff., 100, 103 f., 122 f.
 Rădulescu-Pogoneanu, E. 49
 Raes, A. 204
 Raff, Th. 128
 Raglan, Lord 129
 Raicevich, St. 106
 Raimund, F. 38
 Ramfos, I. Sp. 196

- Ramfos, K. 293
 Rangavis, A. R. 61, 282, 288 f., 291 f., 299, 302
 Ranke, K. 193
 Rappaport, F. 309
 Recordon, F. 61
 Rehder, P. 265
 Reich, H. 99
 Reicherts-Schenk, S. 52
 Reicke, B. 200
 Reinhardt, M. 42, 70
 Reiter, N. 76
 Reitzenstein, R. 199
 Remoundos, E. 247
 Renan, E. 277, 294
 Rennert, H. A. 246
 Rešetar, M. 31 f., 58
 Rexine, J. E. 119
 Rey-Flaud, H. 246
 Richard II. 138, 142 f.
 Richter, J. 36
 Ricks, D. B. 128, 282
 Rigas, G. A. 196 f.
 Rigas Velestinlis 37, 42, 177, 183, 265, 267 ff., 272, 293, 320
 Rinvolucris, M. 102, 125 f.
 Risal, P. 119
 Ritter, H. 26
 Rizzi, R. 69
 Roberg 60
 Robertson, D. W. 158
 Roboly, M. 260
 Roche Guilhem Mlle de 172
 Rodokanakis, G. 293
 Rodokanakis, Pl. 308
 Roidis, E. 293 f.
 Rokkas, N. della 249 f.
 Romaios, K. 206
 Roman, I. 49
 Romanos Melodos 241
 Romas, D. 228, 296
 Rommel, O. 20, 72, 93
 Ronsard, P. de 169
 Rose, H. J. 79
 Rosegger, P. 278
 Rosenbaum, A. 175
 Rosenthal-Kamarinea, I. 291
 Rossini, G. 61
 Rotas, V. 98
 Rothe, H. 32
 Rotrou, P. 260
 Roukana, M. 196
 Roulias, G. 116, 125, 130
 Rousmelis, S. 30, 234, 238
 Rousseau, J. J. 170
 Roussel, L. 97, 125
 Roussos-Milidonis, M. N. 245-250, 261
 Rozov, N. N. 164, 170
 Rücker, A. 194
 Rudbeck, T. G. 178 f.
 Ruffini, M. 49
 Rupert von Deutz 158
 Rupp, C. 136, 142, 155, 158, 160 f.
 Sachinis, A. 236, 292 ff.
 Sacopulo, M. 147, 155
 Şaineanu, L. 21, 91, 99, 106
 Sajko, R. 48
 Sakellarios, G. 37, 268-272, 278
 Salamangas, D. 117
 Salaville, S. 240
 Salomon 201
 Salvi, A. 170
 Samouil, A. 290
 Samouilidis, Chr. 20, 22, 78
 Sampo, P. 68
 Sanders, D. 302
 Sandrock, A. 313 f., 316
 Sant Cassia, P. 280
 Saridakis, I. 90
 Sarocchi, M. 168
 Sarros, D. M. 22, 76 f.
 Sathas, K. 59, 118, 219, 221, 230, 236 f.
 Saussey, E. 105
 Savvidis, G. 228, 236, 240 f.
 Scaramelli, B. 168
 Schäfer, G. 210
 Schaubert 65
 Schaulov, I. 43
 Schefer, Ch. 260, 262
 Scheidweiler, F. 202
 Schiattini, R. 247 f., 251, 256
 Schikaneder, F. 270
 Schiller, F. 38, 42, 94, 175, 177, 179, 287, 296, 299 f.
 Schiller, G. 61, 209, 211

- Schinas, D. 198
 Schmaus, A. 35, 166, 170, 182, 185 f.
 Schmid, H. F. 17
 Schmid, R. H. 246
 Schmidt, B. 76, 129
 Schmidt, K. W. Ch. 195, 220, 225
 Schmidt, L. 21, 127, 193
 Schneemelcher, W. 144, 201 ff., 216 f.
 Schneider, C. 209, 222
 Schnitzler, A. 310 f.
 Schnorr, G. 99
 Schollmeyer, Chr. 205, 208
 Schönwälder, K. 66
 Schrade, H. 209
 Schram, F. 21, 82
 Schratt, K. 314
 Schreyvogel, G. 177
 Schröder 47, 301
 Schubert, G. 126
 Schuller, J. C. 21, 82
 Schultz, A. 144
 Schulz, H.-J. 201, 210, 222
 Schwanke, R. 163
 Schwarzbauer, E. 201
 Scott, W. 293
 Sebastiani, G. 250, 257
 Sechretis, H. 118
 Seferis, G. 232, 236, 291 f.
 Semitecolo, P. 58
 Sengspiel, O. 246
 Sengle, F. 177
 Sepet, M. 135
 Serlio, S. 32
 Setschkareff, V. 31
 Setton, K. M. 137, 149
 Sevengil, R. A. 44, 105
 Seymour, V. 155
 Shakespeare, W. 37, 42, 269 f., 287, 294 f., 198, 300
 Shehn, M. 163
 Shershow, S. C. 73
 Shirley, J. 169
 Siaflekis, Z. 120
 Sideris, J. 35, 39, 61, 70, 112, 115, 275, 300
 Sieber, F. 79
 Silvestru, V. 82
 Simon, D. 18, 134
 Simon, S. 154, 219, 289 f.
 Simons, J. 29 f.
 Simopoulos, K. 100, 111, 118
 Sinasi, I. 49
 Sinor, D. 83
 Siphakis, G. M. 98, 101, 116, 117, 126 f., 129
 Sisinis, M. 307
 Sive, J. 36
 Siyavusgil, S. E. 26, 102
 Skalioras, K. 41
 Skalkotis, Sp. 196
 Skenderbey 11, 163-171, 173 f., 176 ff., 180 ff.,
 184-190, 301
 Skendi, St. 190
 Skontzopoulos, A. 65
 Skouvaras, E. 35
 Skowronski, M. 242, 267
 Slodnjak, A. 48, 53
 Slot, J. B. 245 ff., 263
 Smet, J. 140, 148
 Sofianos, A. 258
 Solomonidis, Chr. 70
 Solomos, A. 68, 228, 230
 Solomos, D. 110, 236, 278, 280 f., 283-286
 Somerset, F. R. 129
 Somorjai, O. 61, 83
 Sondershausen, K. Chr. 175 ff.
 Sophianopoulos, P. 110
 Sophokles 295
 Sophokleus, Th. A. 152
 Sorohan, E. 104
 Sôtér, I. 45
 Sotiriou, G. 155
 Sotiriou, G. A. 155
 Sotiriou, M. 147, 159
 Soulogiannis, E. T. 289
 Soummakis, M. 29, 237
 Soutsos, A. 181, 281, 288-291, 289 ff., 297 ff., 302
 Soutsos, P. 280 f., 288 ff., 292, 299
 Soutzos, M. 60
 Soyter, G. 201, 265, 297
 Spadaro, G. 30, 239, 243
 Spatharis, E. 90, 124, 126
 Spatharis, S. 102, 124, 130
 Spathis, D. 30, 35, 65, 71, 295, 299
 Spencer, E. 169
 Spies, O. 21, 26, 38, 83, 105, 121, 124
 Šporer, J. M. 173, 181 f.

- Spuler, Chr. – U. 44, 55
 Spyridakis, G. K. 78, 126, 128 ff.
 Sremac, St. 187
 Stadler, E. 219
 Stadtmüller, G. 14, 17, 266
 Stahl, E. L. 92, 123
 Stahl, H. 177
 Stamatopoulou-Vasilakou, Chr. 38, 40, 43, 62, 68, 70, 72, 114, 197
 Stamm, R. 263
 Stamouli-Saranti, E. 78, 206
 Stančić, N. 63
 Stanković, B. 51
 Stapper, R. 194
 Stassinopoulou, M. A. 17, 70, 279
 Staska 33
 Staud, G. 33, 38, 57, 60
 Stavrakopoulou, A. 101
 Stavrianos, L. S. 14
 Stavridis/Prličev, G. 35, 187
 Stefanović, V. T. 100, 108
 Stefanovski, P. 100, 103
 Stehenski, W. 38
 Steinbach, R. 221, 223, 226
 Steltner, W. 164
 Stemmler, Th. 205, 221
 Stenzel, M. 192
 Stiefenhofer, D. 220, 223
 Stifter, A. 311
 Štípčević, S. 31
 Stivanaki, E. 298
 Stoiescu, N. 104
 Stojanov, R. 51
 Stormajolo, C. 147
 Strasimirov, A. 49
 Stričević, G. 137, 153 f., 157
 Strindberg, A. 53, 55
 Stroungari, M. 281
 Stückrath, J. 229
 Styger, P. 146
 Stylianos A. 147, 156
 Stylianos, A. S. 156
 Stylianos, J. A. 156
 Stylianos, I. 147
 Stylianos, P. 197 f.
 Subotin, L. 45
 Sudermann, H. 55
 Sulzer, F. J. 26, 104 f., 110, 119
 Sundhassen, H. 16, 265 f.
 Süßheim, K. 26
 Švelec, F. 31 f.
 Svoronos, N. 240
 Symeon Metaphrastes 144
 Synesios von Kyrene 201
 Synodinos, D. 30, 234
 Szacs vay, É. 82
 Szigeti, J. 51
 Szigligeti, E. 51
 Szilágy, D. 82
 Tahy, N. A. 82
 Talma, F.-J. 61
 Tambaki, A. 35 f., 63, 110, 227, 298
 Tananescu, M. 104
 Tangopoulos, D. 55, 315
 Tasso, T. 29, 31 f., 168, 287
 Tavoularis, D. 230
 Teodorescu, G. T. 21, 91, 100, 122
 Tertsetis, G. 286
 Terzakis, A. 299
 Terzorio, C. da 248
 Teza, E. 236
 Thanopoulos, G. I. 231, 242
 Theodosiou, G. 196
 Theophrast 287
 Theophylaktos von Ohrid 145
 Ther, A. 136
 Thévenot, M. 101
 Thierfelder, F. 16
 Thierry, M. 146
 Thierry, W. 146
 Thiersch, L. 290
 Thurn, H. 205
 Tikkanen, J. 146 ff.
 Tischendorf, C. 202
 Todorov, P. 45, 52
 Tokin, M. 45, 183
 Toldy, I. 49
 Tolstoi, L. 310
 Toma, St. 104
 Tournefort, J. B. 257
 Travlou, I. 68
 Trembelas, P. N. 144, 162
 Tričković, R. 100, 103

- Triger, R. 223
 Troilos, I. A. 29, 237, 243
 Trstenjak, A. 36
 Triumph, J. 128
 Tsantsanoglou, E. 240
 Tsousopoulos, K. 66
 Tschechow, A. 39
 Tsokopoulos, G. B. 89, 115
 Tsuji, S. G. 213
 Tulier, A. 206
 Tunison, J. 99, 219
 Turczynski, E. 16 f., 266
 Typaldos, G. 287
 Tzermias, P. 41, 227, 275

 Ujes, A. 62
 Ujváry, Z. 79
 Underwood, P. A. 216
 Unruh, W. 57
 Uplegger, H. 105
 Urban V., Papst 151
 Urban VIII., Papst 139, 149, 247
 Uysal, A. E. 102

 Văcărescu, J. 61
 Vafiadi, E. 55
 Vagenas, N. 280, 290, 293
 Vailhe, S. 144
 Vakalopoulos, A. 17, 245
 Vakarelski, Chr. 20, 22, 74-77
 Valaoritis, A. 287
 Valavanis, D. 291
 Valbuena Prat, A. 246
 Valetas, G. 46, 275, 299
 Valjaveč, F. 14, 16
 Valsa, M. 49, 188, 296
 Valsavor, J. V. 33
 Vambéry, H. 49
 Vamossy, K. 82
 Vandal, A. 263
 Vaqari, S. 83
 Vargyas, L. 21, 82
 Varzelioti, G. 58
 Vasilaros, Sp. 126
 Vasiliadis, Sp. 291, 300
 Vasiliou, A. 230
 Vastarouchas, I. 117

 Vazov, I. 15, 45
 Veis, N. (Bees) 65 f.
 Velastis, St. 234
 Veleckaja, N. N. 74
 Velimirovič, M. 220 f.
 Vellianitis, Th. 65, 111
 Velliotti, M. 21, 83
 Veloudis, G. 15 f., 37 f., 110, 125-129, 227, 237, 242, 267, 269, 272, 275, 283, 299
 Vergotis, P. 242
 Vernardakis, D. 47, 236, 300
 Veronese, M. 171
 Veronika von Desenitz 44
 Vestarchis, M. 234, 241
 Vetranić, M. 31
 Veyrenc, J. 48
 Viaros, M. 238
 Vichos, K. 196
 Vikelas, D. 294
 Vilaras, I. 236, 282
 Vilette, J. 209
 Vincent, A. 29, 233, 237 ff.
 Virtue, G. 173
 Visconti, L. 138
 Vitti, A. M. 194
 Vitti, M. 30, 114, 227 f., 234, 238, 243, 275, 283, 294, 305
 Vivaldi, A. 170
 Viziynos, G. 294, 307
 Vlachogiannis, J. 291
 Vlachos, A. 297
 Vlachou, M. 196
 Vlastos, P. 235
 Vogt, A. 219
 Voinovich, G. 45
 Vojnikov, D. P. 45
 Vojnovič, I. 53
 Volbach, W. F. 213, 217
 Voltaire, F. A. 35, 37, 60, 288, 295 f., 298, 300
 Vonderlage, B. 191 f.
 Vorgrimler, H. 201
 Vörösmarty, M. 49
 Vrabie, G. 124
 Vrachalis, B. 99
 Vranoussis, L. 237, 241, 243
 Vrokinis, S. L. 59
 Vujić, J. 41

- Vukanović, T. 100, 109
 Vukić, M. 45
 Vulpescu, M. 91, 122
 Virković, J. 48
 Vuzkov, J. 45
 Vyzantios, D. K. (Hatziaslanis) 49, 289, 297, 302 f.
- Wace, A. J. B. 107
 Wächter, L. 199
 Wackernagel, Ph. 224
 Wagner, J. 194
 Walton, F. R. 237
 Warner E. 73, 90, 122
 Waszkiel, M. 73
 Weber, K. 204
 Wegner, M. 73
 Weilen, J. 61
 Weiner, A. 135, 137
 Weisse, C. F. 37, 270
 Weitzmann, K. 134, 146 f., 150, 213, 215
 Wellesz, E. 220
 Whincop, Th. 172
 Whitman, C. 99, 125
 Widmann, E. 193
 Wiegand, Th. 146
 Wiese, B. v. 38, 272
 Wilamowitz-Moellendorff, U. v. 70
 Wilde, O. 310, 315
 Wildhaber, R. 76
 Wilkinson, W. 61
 Wilpert, J. 212
 Winfield, D. C. 155 f.
 Wirth, H. 193
 Wojat, O. 36
 Wolff, E. 221
 Wordsworth, Chr. 136
 Wulcker, R. P. 202, 223 f.
 Wyatt, W. F. 277
- Xanthos, M. 125
 Xenopoulos, G. 55, 236, 315
 Xenos, St. 293
 Xirouchakis, A. 237, 245
 Xyngopoulos, A. 213 f., 216 f.
- Young, E. 269, 278
 Young, K. 133, 135 ff., 140, 152, 158, 194 f., 222–226
 Ypsilantis, A. 103, 273, 295
 Yves, Ch. 229
- Zach, G. 17
 Zahn, M. 143
 Zaimova, R. 263
 Zakhos-Papazahariou, E. 127
 Zalokostas, G. 291
 Zambelios, I. 180, 288, 298, 301
 Zambelios, Sp. 287, 294
 Zaniboni, A. 171
 Zarev, P. 55
 Zaviras, G. I. 269
 Zečević, Sl. 22, 75
 Zechmeister, G. 28, 271
 Zeh, E. 193
 Zeidler, J. 307
 Zelenčuk, V. S. 22, 74
 Zeljazkov, I. 83
 Zerlentis, P. 248, 250 f., 255
 Zevgolis, T. M. 235
 Ziller, E. 67 ff.
 Zimmermann, B. 229
 Zimmermann, H. 53
 Živaljević, D. 48
 Živkov, T. I. 100, 107
 Zoidis, K. 35
 Zola, É. 95, 227
 Zoras, G. Th. 117, 240

Ortsregister

- Aargau 193
Abendland 209
Adria 177, 265-
Adrianopel 164 f., 175, 177, 183, 276
Ägäis 18, 33, 228, 234 f., 238, 244 ff., 250, 263, 283,
294, 320
Ägäisinseln 11, 23, 58, 74, 79, 241, 247, 259
Ägina 22, 77, 273, 283
Agrinio 116
Ägypten 26, 99, 101, 120, 199, 294
Ahtala 147
Aidini 197
Akarnanien 180
Albanien 13, 81, 83, 163 ff., 169, 187, 190
Alexandria 40, 70, 139, 283, 297, 315
Algerien 26, 120
Alpen 265
Altenburg 175
Ambelakia 39, 271, 296
Ambrakischer Golf 116
Amerika 174, 292
Amiens 138
Amphilochia 116 f., 240
Amselfeld 108, 165, 175, 183
Amsterdam 269
Anaphiotika 116
Anatolien 86, 189
Andros 247
Ano Syra 58
Antwerpen 140
Archipelagus 241, 245
Argos 296
Argostoli 283, 297
Arije 148
Arkadi 287
Arkadien 268
Arta 116 f., 147
Asien 176
Asinou 147, 155
Ateni 146
Athen 11, 20, 38 f., 43, 56, 64, 67-70, 72, 89, 94, 109,
111, 113 ff., 118, 130 f., 146, 187 ff., 193, 196, 206,
215, 217, 230, 239, 242, 268, 273, 277, 283 f., 289 f.,
294, 297, 300, 303, 308-312, 316
Athos 144, 146, 148, 153, 209 f., 215 ff.
Augsburg 193
Auxerre 135, 140
Avignon 10, 133, 135, 139 f., 148 f., 157, 161
Babina Greda 84
Babylonien 161, 199
Balkanhalbinsel 9, 25, 28, 38, 58, 73, 95, 97 f., 102,
109, 119, 129, 163, 165, 173, 176, 179, 191, 217, 267,
271, 273, 320
Balkanraum 13, 17, 20, 23, 25, 37, 39, 47, 55 f., 71, 73,
81 f., 99, 131, 228, 320
Bamberg 194
Banat 83, 85
Banjsko 103
Banovići 84
Barking 194, 224
Belgrad, Beograd 13 f., 28, 56, 62, 64, 101, 103, 108,
177, 183, 268
Benevent 211
Berlin 146, 148, 273, 290
Bern 215
Bessarabien 22, 75
Binnenkroatien 33, 58 f., 71, 231
Bitola 84, 109
Bologna 22, 88, 171
Bosnien 83 f., 109, 179
Bosporus 14, 39, 43 f., 72, 285
Brčko 84
Brod 71
Brüssel 135, 171
Buda 266, 269
Budapest 43, 56, 72, 93, 283
Bukarest 14, 26, 28, 34, 37, 39 f., 43, 57, 60, 70, 87, 93,
101, 104, 108, 119, 122 f., 266, 269, 273, 283, 289,
295, 298

- Bukowina 123
 Bulgarien 13, 15, 17, 21 ff., 37 f., 43, 45, 47, 51 f., 55, 62, 74, 76, 83, 86 f., 100, 122, 124
 Bulgarisch-Thrakien 25
 Burdur 86
 Byzanz 9, 99, 137, 149, 154, 157, 211, 221, 300 f., 320

 Candia 29 f., 237, 241, 245, 320
 Čapljina 84
 Čardak 85
 Cemil 146
 Chalkida 114 f., 118, 125
 Chalkidike 81, 191
 Chania 24, 59
 China 99, 101, 117
 Chios 11, 18, 34, 58, 78, 216, 237, 240 ff., 245, 247 f., 251, 256–261, 273
 Christiania 64
 Cluj 51
 Constanța 108
 Cremona 283
 Croja 165, 168, 170, 172 f., 176–179, 181, 183–186, 189 f.

 Dalmatien 24, 31, 39, 43, 58 f., 71, 81, 84, 106, 182, 231
 Daphni 146, 215
 Debrecen 62
 Delphi 268
 Deutschland 139, 167, 227, 273, 294
 Dobrudscha 107
 Dodone 178
 Doliani 103
 Dolomiten 307
 Donau 102, 265
 Donauraum 25, 101
 Drăgășani 290, 296
 Dresden 213
 Dublin 224
 Dubrovnik 31, 108
 Dyrrachium 165

 Edime 164, 183
 Eichstätt 194
 Elbasan 165
 England 139, 142 f., 148 f., 166, 194, 286 f., 292

 Epirus 22, 24, 27, 76, 80, 98 f., 116, 119, 125, 129, 131, 147, 165, 177, 179, 197, 234
 Euböa 119, 129, 192, 320
 Europa 9, 38, 52, 64, 112, 137, 139, 142, 151, 158, 165, 167, 174, 197, 311, 319 f.
 Europäische Türkei 25
 Euxinischer Pontus 78, 198, 295

 Famagusta 151
 Florenz 170, 284, 287
 Frankreich 139, 143, 148 f., 165 f., 169 ff., 227, 259, 262
 Freiburg 176

 Galata 34, 247, 260
 Gandia 224
 Genf 283, 294, 307
 Georgien 146 f.
 Geraki 147
 Göreme 146
 Göttingen 266
 Gimpulin 107
 Gomati 81, 191
 Gonousa 107
 Gradac 148
 Grevena 116
 Griechenland 10 f., 13 ff., 27, 36–40, 45 ff., 49, 51 f., 55, 57, 62, 64, 67, 71, 77, 81, 87 f., 97–101, 109–112, 116 f., 120, 131, 176–181, 188, 227, 229 f., 235, 268 f., 273–276, 279 f., 282, 284, 287 f., 290, 292–295, 297, 303 f., 307 ff., 320
 Griechisch-Makedonien 25
 Großwardein 62
 Gundinci 85
 Győr 62

 Hagia Irene 196
 Hagios Georgios 25
 Hagios Nikolaos 191
 Helsingfors 64
 Heptanesos (Jonische Inseln) 29, 68, 88 f., 228, 243, 275, 283, 287, 296
 Heraklion 237, 240, 245, 320
 Hercegbosna 108
 Hermannstadt 62, 266
 Hermoupolis 58, 68 f., 283, 293, 296–299
 Herzegowina 83 f.

- Hildisrieden 194
 Hof 193
 Hohe Pforte 37, 61, 247
 Hosios Loukas 213
 Hvar (Lesina) 31, 58, 71
 Hydra 117, 266

 Iaşi 93
 Ilok 26, 102
 Indien 199
 Ingolstadt 194, 224
 Innichen 194
 Innsbruck 225, 307, 309
 Ioannina 99, 101, 109, 111, 117 ff., 125, 131, 235, 237, 266
 Ios 241
 Iran 199
 Istanbul 27, 99, 101 ff., 108 ff., 113, 118 f., 131, 247, 259
 Italien 37, 59, 69, 81, 83, 93, 143, 165 f., 170, 180, 237, 265, 269, 298

 Jassy 14, 28, 34, 37, 43, 60, 70, 103, 123, 266, 269, 273, 283, 295
 Jena 273
 Jenište-Vardar 107
 Jerusalem 138 f., 144, 146, 161
 Jonische Inseln 24, 28, 30, 32, 39, 43, 49, 59, 88, 197, 228, 235, 238, 240 ff., 244, 275, 297, 299, 302, 320
 Jugoslawisch-Makedonien 75
 Jugoslawische Länder 56, 81, 100, 108

 Kairo 40, 70, 283, 297
 Kakopetria 147, 155
 Kalamata 115
 Kappadokien 146, 197 f., 212, 214
 Karlovac 71
 Karmalik 214
 Karpathen 57, 74
 Karpenisi 117
 Kaschau 62
 Kastoria 215
 Kefalonia 59, 68, 115, 207, 228, 242, 283, 296
 Kepez 146
 Kiato 107
 Kiew 146
 Kizil çukur 146

 Klagenfurt 181
 Klausenburg 62
 Kleinasien 20, 76, 78, 80, 83, 86, 128
 Kleinasienküste 197, 296
 Kleve 194
 Klosterneuburg 224
 Köln 136
 Kolonaki 94
 Koloszvar 62
 Konstantinopel 34 f., 39 f., 43, 56, 62 f., 68, 70, 99, 110, 116 f., 131, 139, 144, 147 ff., 163, 165, 186, 213, 216, 220, 247 ff., 256 f., 259 f., 266, 270, 282 f., 285, 288 ff., 294, 296 f., 301 ff.
 Kontinentalgriechenland 89, 129, 197, 272, 287
 Korçe 189
 Korçula 24
 Korfu (Kerkyra) 30, 57, 59, 67 ff., 88, 93, 115, 118, 196, 266, 282, 284, 296 f., 308 f., 311, 313
 Kozani 270
 Kragujevac 60
 Kreta 20, 24, 28, 30, 32, 59, 78, 196 f., 206, 228, 235, 240, 242, 287 f., 320
 Kričevci 84
 Kroatien 13, 33, 40, 43, 47, 53, 55, 63, 82, 109, 181 ff.
 Kronstadt 266
 Krvavac 84
 Kurbinovo 216
 Kydonia 296
 Kykladen 11, 34, 197, 241 f., 245 f., 249
 Kythera 115

 Ladinci 84
 Lagoudera 147, 155 f.
 Larisa 177
 Larnaka 220
 Latmos 146
 Lefkara 196
 Leipzig 193, 273, 283
 Leros 241
 Lesina 58, 71
 Leucas 115, 287, 298
 Levante 63, 259
 Libanon 160
 Libyen 26, 120
 Liège 151
 Lincolnshire 284
 Livisi 197

- Livorno 266, 283, 298
 Lixouri 283, 297
 Ljubljana 14, 33, 48, 181 f.
 Lombardei 139
 London 169, 276, 284, 294
 Louth 284
 Lübeck 169

 Maastricht 259 f., 263
 Maghrib 121
 Mainz 194, 224
 Makedonien 13, 53, 129, 198, 266
 Mayerling 308, 314
 Melun 142
 Meran 307
 Mesolongi 116, 276 f., 283, 285, 288, 298
 Meteora 126
 Metsovo 116
 Metz 143, 223
 Milano 138
 Milos 246
 Miramare 309
 Mistra 148
 Mitteleuropa 81 ff., 91, 94 f., 174, 261, 263, 318
 Mittelmeerraum 18, 32, 58, 63, 121, 166, 228, 309, 319
 Mittlerer Osten 39, 70, 138
 Modena 171
 Modrić 85
 Moldau 103, 107 f., 283, 289, 295, 319
 Montecassino 309
 Montenegro 182, 184
 Moskau 266, 278, 283
 München 13, 273, 290, 300, 320
 Münster 194
 Muri 225
 Mykonos 22, 78, 246

 Nauplion 110, 112, 283 f., 289, 298, 302 f.
 Navarino 276, 302
 Naxos 34, 58, 234 f., 238 f., 242 f., 245–251, 256, 259, 263
 Neapel 138 f., 165, 168, 310
 Negotin 85
 Neo Souli 126
 Neredica 147
 Nerezi 147
 Neu-Phaliron 69

 New York 211
 Niederlande 224
 Nikopolis 143
 Nizeri 268
 Nordafrika 18, 160, 254
 Nordbalkan 82
 Nordepirus 188
 Nordgriechenland 107, 191
 Norditalien 176
 Nordpeloponnes 107
 Norinska Kula 84
 Normandie 139
 Norwegen 139
 Novgorod 147
 Novi Sad 13 f., 26, 28, 43, 56, 62, 64, 183
 Nürnberg 194
 Nyssa 165

 Ödenburg 62
 Odessa 14, 28, 36, 40, 70, 110, 266, 269, 272 f., 283 f., 295, 299
 Ofen 62, 64
 Ohrid 109, 146 f.
 Oldenbourg 66
 Oltenien 122
 Olymp 268
 Orta Köy 146
 Ortler 307
 Osanići 84
 Osijek 71
 Österreich 11, 307 f., 312
 Österreich-Ungarn 39, 273, 308
 Osteuropa 320
 Ostgriechenland 125
 Ostkreta 196
 Ostmakedonien 197
 Ostmittelmeerraum 9, 105, 150, 259, 320
 Ostösterreich 13

 Padova 168
 Palästina 320
 Paris 61, 63, 135, 140, 142, 154, 171, 259, 266, 270, 276, 283, 290, 294, 299, 308 ff., 312
 Paros 196, 238, 246, 249, 256
 Patmos 23, 147, 220, 241
 Patras 27, 39, 67 ff., 115 f., 120, 130 f., 283, 287
 Pavia 284

- Peć 108, 217
 Pelion-Gebirge 196
 Peloponnes 22, 24, 77, 115, 129 f., 235, 293, 300
 Pest 14, 28, 62 ff., 266
 Pharsala 116
 Philippopol (Plovdiv) 43, 249
 Phourna 153, 210
 Picard 138
 Piräus 68, 113, 116
 Plaka 112
 Plavna 85
 Polen 82, 84, 167
 Požeg 71
 Prag 48
 Preßburg 62
 Preveza 116, 118
 Priština 108
 Prizren 108
 Propontis-Inseln 249
 Psara 285
 Pskov 147
 Pyrgos 115

 Raab 62
 Ragusa 31 ff., 37, 57, 71, 108 f., 170
 Regensburg 194
 Rethymno 237, 242
 Rhodos 149, 198, 241, 255
 Rijeka 71
 Rom 30, 34, 146, 149, 163, 209, 211 f., 248, 258, 300, 309
 Rottenburg 193
 Rouen 137, 248 f.
 Rumänien 10, 13, 15, 20, 22, 37 f., 40, 42-45, 47, 49, 51 f., 54-56, 62, 74, 76, 81 f., 84, 86, 92 f., 99, 103, 120 f., 131, 183, 294, 319
 Rumelien 130
 Rußland 38, 73, 170, 220

 Salzburg 320
 Samos 296
 Santorini 34, 247
 Saporos 103
 Sarajewo 26, 101, 109
 Sarca Kilise 146
 Saronischer Golf 57
 Schwarzes Meer 78, 108, 283

 Schweden 179
 Schweiz 284
 Schwyz 194
 Selitsani 196
 Senj 71
 Serbien 13, 15, 22, 28, 35, 37, 40, 43, 47, 54, 62, 75, 83 ff., 147, 164, 171, 184, 189
 Serres 20, 126, 198
 Šibenik 71, 84
 Siebenbürgen 43, 91, 122, 177, 265
 Sinai 148, 214
 Sizilien 260
 Skandinavien 178, 227
 Skopje 84, 101, 103, 108, 187
 Slawonien 84
 Slowakei 84
 Slowenien 13, 33, 40, 43 f., 53, 58 f., 62, 82, 84 f.
 Smyrna 40, 63, 70, 110, 138, 149, 251, 259 ff., 266, 283, 296 f.
 Sofia 189, 249
 Sopoćani 216
 Sopron 62
 Souli 117
 Spanien 166, 224
 Split 71
 Sporaden 197
 St. Gallen 194, 224
 St. Michael 193
 St. Petersburg 60, 170
 Staro Nagoricino 153
 Štip 109
 Stockholm 178
 Stolac 84 f.
 Strumitsa 103
 Studenci 84
 Studenica 216
 Südalbanien 188
 Südepirus 98, 116, 188
 Südeuropa 163
 Südfrankreich 151
 Südmakedonein 215
 Südosteuropa 9 f., 13, 16, 41 ff., 52 f., 55 ff., 94 f., 99, 101, 131, 164, 180, 273, 304, 319 f.
 Südösterreich 13
 Südtirol 309
 Sušnjari 84
 Svetigrad 184

- Syra 58, 67 f., 115, 257, 283, 294, 296, 298
 Syrien 26
 Syrmien 102

 Temeschwar 62, 266
 Thessalien 125, 129, 197, 271, 296
 Thessaloniki 75, 109, 189, 220, 230, 310
 Thrakien 25, 78, 197
 Tilos 241
 Tinos 198, 241, 296
 Tirana 187, 190
 Tirgu Jiu 92, 123
 Tirol 167, 194
 Transdanubische Fürstentümer 17, 34, 37, 39, 56, 60,
 101, 103, 107, 122, 283, 295, 319
 Trebižat 84 f.
 Trier 194
 Triest 177, 266, 268, 296
 Tripolis 120 f.
 Trogir 71
 Tunesien 26, 120 f.
 Türkei 9, 13, 27, 37 f., 40 f., 43, 46, 49, 55, 62, 86, 110
 Turin 151

 Ukraine 78, 82, 84
 Ungarn 13, 15, 20, 33, 38, 40, 43, 45 f., 51, 54–58, 61 f.,
 71, 79, 81 f., 84, 91, 93, 122, 143, 165, 170, 172
 Untersteiermark 20

 Varaždin 71
 Vatikan 154, 165, 214
 Veles 109

 Venedig 13, 24, 29, 129, 139 f., 146 f., 163, 165, 184,
 196 f., 211, 214, 224, 227, 232, 234, 237, 240, 243 f.,
 265, 267, 269, 283, 320
 Volos 69
 Vorderer Osten 40, 320
 Vojvodina 62, 83
 Vraila 283

 Walachei 60, 92, 103 f., 106, 122, 273, 283, 289, 295,
 319
 Washington 290
 Weimar 45, 175, 273
 Weißrußland 84
 Westeuropa 94 f., 174, 261, 263, 319
 Westgriechenland 24, 240
 Wien 10 f., 20, 28, 37, 43, 51, 61, 72, 83, 93, 110, 174,
 177, 181 f., 225, 235, 265–271, 273 f., 278, 282 f.,
 293, 298, 308 ff., 312, 314 f., 320
 Würzburg 194

 Zadar 71
 Zagoria 117, 235
 Zagreb 35, 43 f., 56, 62, 64, 71, 85, 182
 Zante 29 f., 32, 59, 67 f., 115, 130, 230, 238, 244,
 283 f., 296 f., 299
 Zentralasien 128
 Zentralbalkan 77, 86
 Zentraleuropa 163, 319
 Zentralkleinasien 198
 Zwischenmurgebiet 85
 Zypern 9 f., 13, 23 f., 80, 132, 134, 137–140, 147–152,
 155–158, 162, 196 f., 219 f., 300, 320

Sach- und Begriffsregister

- Adam 198, 204–207, 210 f., 213, 216 f., 220, 225
adaptasyon 38, 41
Adelstheater 57, 59, 61
Adonis-Kult 77
Albaner 53, 163 ff., 171, 174, 176 ff., 180 ff., 184,
187, 190
Anastenaria 25
Antike, Altertum 15, 42, 44, 46, 98 f., 146, 164, 199,
231, 280, 297–300, 319
Apokatastasis 205
arate pylas 23, 191, 208, 220, 225
Armenier 26, 106, 108 f.
Aromunen 100, 107
Aufklärung 13, 15 ff., 19, 35, 40 f., 167, 169, 173,
230, 265 ff., 269, 272 f., 278, 280, 299 f., 319
Augustiner 140
auto sacramental 168
- Babylonier 199
bailo 247
Balkanologie 95, 320
Balkankriege 102, 164, 188
Balkansprachen 106
Balkanvölker 14, 128, 130, 164, 173, 179, 183,
265 ff., 272 f., 279, 300, 320
Ballett 118, 179, 295
Barock 17, 24, 30, 32, 41, 167 f., 170, 173, 229, 231,
242, 245, 259
bebek oyunu 21, 85
betlejka 84
Boulevard 38, 54, 71, 308
buenec 22, 80
Bulgaren 14, 28, 38 f., 56
Burgtheater 16, 28, 37, 40, 42 f., 267, 270, 273, 313 f.
Byzanz 99, 137, 148, 153 f., 157, 231, 297, 299
- calojanul* 22, 74 f.
căluzării 25
çaus 60, 104, 106, 119
comedia 168
comedia famosa 168
commedia dell'arte 32
commedia erudita 29
correr all'anello 24, 57
- Demotizismus 231, 283, 285, 288 f., 311 f.
descensus ad inferos 11, 191, 195, 199–202, 204 f., 207,
217, 223 ff.
dimotiki 275, 281, 288 f.
Dodekaeortion 210
dodola 19, 76
Dorfnovelle 277 f.
dragaica 76
drake 127 f.
- Drama 15, 25, 29, 44–47, 50, 53 ff., 71, 137, 154,
159, 166 f., 170 ff., 175 ff., 180–184, 188, 204 f.,
221, 224, 230, 234, 236 f., 240 f., 243, 247, 267 f.,
270, 272, 275 f., 281, 286, 288 ff., 293–298, 300 f.,
305, 309, 311, 314
Dramatik 11, 17, 32, 39, 41–44, 46 f., 50, 52 f., 55,
58, 164, 167, 172, 180 ff., 190, 213, 227, 230,
232, 234, 236, 241, 243, 247, 267, 269, 275, 288,
294–300, 308
dramma per musica 170
- Epitaph 23, 191, 197, 206, 222
elevatio 224 ff.
epitheorisi 130
epoca fanariotilor 108
Epos 166, 168, 170, 175, 177, 187, 190, 199, 217,
287 f., 290
Equidenmasken 20
Ethographismus 51, 277, 287, 294
Expressionismus 42, 52–55, 278
- fagiolino* 22, 88 f.
Familiendrama 44, 47, 170 f., 176, 181, 298 f.
Fasoulis 21, 83, 87, 94, 112, 115, 130
fasulein 22, 88 f.
Folklorisierung 27, 50

- Fouskodentri* 22, 77
 Franziskaner 140, 167, 245
 Franzosen 120 f., 259 f.
 Fronleichnam 11, 245 f., 248 f., 251, 254, 256 f., 263
 Futurismus 42, 278

Găspăr 20, 84, 93
 Gegenreformation 19, 30 f., 193, 228, 234, 239, 247, 319
german 22, 74–77
germanico 74
giostra 24, 56, 259
 Griechen 14, 26, 28, 35, 42, 56, 106, 112 f., 118, 174 f., 178–183, 187 f., 265, 267, 269, 272 f., 249, 282, 285, 297, 301, 312, 320

 Habsburger Monarchie 13 f., 43, 56, 265, 279, 308, 319
 Haçivat 91, 108, 110, 121, 123
 Hades 197–202, 205 f., 209, 211–217
Haupt- und Staatsaktion 46, 170 f.
haute tragédie 288, 298
 Heimatroman 277 f.
 Heortologion 133, 144, 148, 157
 Herodeskasten 21, 82, 84, 86, 91, 122
heroic play 167
 Hl. Georg 20
 Historismus 55, 72, 170
 Hohe Pforte 13, 118, 259
 Holländer 259, 263
 Homilie 144 f., 147, 153 f., 157, 201, 204, 221
 »Homilie« 235, 240

 Idealismus 16, 182, 299
 Ikonographie 128 f., 144–148, 152, 154, 156, 158, 195, 197, 199, 204, 208–211, 216 ff., 221, 233, 319
 Illyrismus 43 f., 62 f., 180 ff.
 Impressionismus 42, 52 f., 278, 308, 314
 Intermedien 29, 32, 233, 238 f., 241, 243
Irod 86
 Islam 13, 177, 182

Jansi Paprika 20, 93
 Janitscharen 164, 167, 179
 Jesuiten 29, 32 ff., 58, 167, 238, 242, 245–251, 257, 259 f., 263, 294
jocul papușilor 21, 82, 90, 92, 122

 Judas 23, 79, 80, 191, 193, 212, 226
 Juden 26, 102, 106, 111, 114, 116, 118, 123, 135
 Jugendstil 308, 310

Kalogeros 25, 85
kalojan 74
kannavos 22, 78
kannavouri 22, 78
 Kapuziner 11, 33, 245, 248, 250 f., 255, 257, 259 ff.
 Karagiozis 61, 97 f., 106 ff., 110, 118 ff., 124–127, 129 f., 227
 Karagöz 10, 26, 66 f., 87, 91 f., 97 ff., 101, 103 f., 106–113, 115 f., 118, 120–123, 131, 267
 Karfreitag 23, 77, 191, 193, 197, 200, 204, 206
 Karmeliter 143
 Karsamstag 197, 212
 Kasperl 20, 83, 85, 93, 267
 Katabasis 195, 198 ff., 202, 204–209, 213, 217, 225
katharevousa 11, 180, 275, 281, 294, 297, 311
 Katholizismus 13, 177 f., 245, 261, 309
 Kindertheater 115
 Kirchenraumspiel 160, 162, 221, 225
Kis Bobóc 20, 93
 Klassizismus 169, 180, 269, 278, 280, 284, 286 f., 289, 298
 Kleinasienfeldzug 55
klidonas 235
kolo 85
komidyllion 51, 130, 297, 300
 Komödie 15, 29, 38–42, 47–50, 53, 55, 57, 59 f., 63, 95, 104, 106 f., 112, 122, 183, 233 f., 237 ff., 241, 243, 259, 267, 281 f., 286, 290–296 f., 299, 301–305, 316
 Kontakion 204
Köpek-Bey 25
 Kozaken 103
Krantonellos 22, 78
 Kreuzerhöhung 77
 Kroaten 14, 28, 38 f., 51, 320
kuş kuçura 78
kuchkutura 23, 76, 78
Kuker 25
kukla oyunu 21, 124

 Laienbühne 18, 29 f., 36, 39, 42, 56, 62, 65, 71, 110, 181, 183, 239, 242, 267 ff., 273, 295–298, 303
 Lamentation 78 f.

- lazarka* 80
 Lazarus 10, 22 f., 77, 80 f., 206, 211, 215, 219 f., 226
leventia 116
 Libretto 37, 41, 171, 268 ff., 293
Lidinos 22, 77 f.
littérature sentimentale 167, 169
loggia 30, 32, 59

maballa 27, 102
 Manier 199
 Manichäer 199
 Manierismus 30
mantinades 235, 240
 Märchen 50, 126–129, 241, 282, 316
 Marienklage 205 ff.
 Marienthronos 77
 Magyaren 79
 Marionettenspiel 93, 102, 105
meddab 106, 108
 Meglenorumänen 107
 Melodram 32, 114, 118 f., 270
 Motetten 151
 Mimus 98 f., 153
 Miniaturen 153 f., 157
 Mittelalter 11, 15, 99, 135, 137, 158 f., 161 f., 193,
 195, 218, 223, 231, 275
 Moderne 15, 278

natama 85
 Nationalbühne 17, 40, 44, 56, 61, 273
 Nationaldrama 44 ff., 53, 71, 299, 300
 Nationaltheater 13, 28, 38, 40, 43, 46 f., 53, 61–64,
 67, 70 f., 183, 269, 290
 Naturalismus 15, 42, 50, 52 ff., 277 f., 308
népszínmű 51
Nestinari 25
 Neugriechen 44
 Neuromantik 42, 52, 54, 278
 Neuzeit 15
Nipter 23

 Oktaechos 204
 Oper 30, 60, 62, 65 ff., 69, 114, 171, 270 f., 296 f.
 Operette 51, 62, 268
 Opemlibretto 170, 268 f.
 Ordenstheater 11, 17 f., 33, 167, 228, 239, 245 f., 294
orta oyunu 105 f., 108

 Orthodoxie 13, 17 ff., 152, 157, 162, 177 f., 195, 199,
 208, 221 f., 226, 245 ff., 250, 261, 319
 Osmanisches Reich 10, 14, 18, 26, 40, 98, 106 f.,
 119 f., 124, 131, 148 f., 163 f., 184, 188, 190, 320
 Ostern 19, 78 f., 192, 205, 207 f., 222, 224
 Ostersonntag 197, 200, 204
 Österreich-Ungarische Monarchie 13, 42

padalice 25
 Palmsonntag 223, 256
 Panorama 57, 60, 86 f., 119, 276, 303
 Pantomime 60, 66, 112, 130 f., 295
papuşile 90, 122
 Passionsspiel 193, 226
 Pastoralstücke 29
 Patristik 199, 201, 204, 221
 Pentekostarion 204
perdele 92, 122
perperuna 19, 76
 Petrushka 87 f.
 Pfingsten 78
 Phanarioten 35, 37, 107, 110, 282, 288 f.
 Philhellenen 164, 166 f., 173–176, 178 ff., 276, 279 f.,
 301
Philike Hetairia 36, 61, 180, 272 f.
planctus Mariae 206
podfinnik 210
 Pontus-Griechen 78
 Protestantismus 13
 Pulcinella 86, 88
 Puppenspiel 10, 20, 40, 73, 81, 84 f., 87, 89 f., 92
 Puppentheater 10, 57, 73 f., 81, 83, 85 f., 91–94, 103,
 106 f., 112, 115, 122 ff., 131

 Ramazan 111
 Realismus 15, 47, 50, 52 f., 55, 177, 277 f., 280, 287,
 293
 Reformation 19, 319
 Regenmädchen 19 f., 76
 Reiterturnier 57
 Renaissance 10 f., 17, 23, 30 f., 41, 57 f., 167, 169,
 190, 217, 227 ff., 231, 242, 279
 Revolution
 französische 16, 35, 265, 299, 319
 griechische 14, 37, 46, 95, 97 f., 110, 118 f., 164,
 174, 176 f., 180 f., 188, 222, 266, 268, 273, 275,
 278, 283, 288 ff., 295–299

- jungtürkische 13, 15, 27, 44, 55, 102, 190
 Ringelstechen 24, 57
 Ritterroman 167
 Ritterspiel 24
 Ritterstück 40, 44
 Rokoko 41, 268
 Roman 166, 169 f., 172, 182, 230 f., 233, 281 f., 288,
 291–294, 315, 317
roman galante 169
 Romantik 15 f., 38, 47, 50, 174, 177, 231, 275, 280,
 283, 288, 290, 293, 298 f.
rondeaux 151
 Rosalienfest 19
rosaliile 25
rugatsia 107
rugatsiaria 107
 Rührstück 42, 267, 272
 Rumänen 14, 28, 56, 85, 265
rusaliile 107
 Russen 38

sacre rappresentazioni 32
Šante i Pante 20, 82, 84
 Sarakatsanen 23, 77
 Schattenspiel 15, 104, 108, 110, 112 f., 115, 117 f.,
 121, 129 f.
 Schattentheater 10, 18, 21, 25 ff., 57, 60, 66, 73, 87,
 90 f., 95, 97 ff., 101–104, 106–109, 111 f., 114, 116,
 118, 120, 123, 126 f., 129 ff., 227, 280 f., 293, 305
 Schicksalstragödie 40, 44
 Schultheater 17 f., 23, 33, 115, 167, 228, 239, 246,
 269, 273, 294, 296
 Sefardim 105
 Serben 14, 28, 38 f., 44, 51, 171, 175, 265
 Serenissima 13, 56, 165, 182, 259, 265, 267, 320
skalojan 22, 74 f.
slavenstvo 182
 Slawen 272
 Slowenen 14, 28, 38 f., 265, 320
 Spätaufklärung 61
 Spätmittelalter 81, 216
 Spätromantik 174, 310
 Südslawen 28, 38 f., 41 f., 44, 98, 182, 265, 319
sulul 22
 Symbolismus 15, 42, 52, 278, 307 f., 315
szopka 84, 91, 122

terra ferma 24
tollite portas 23, 225
 Tosken 188
tragedia apassionata 168, 171
tragédie lyrique 170
 Tragödie 15, 29 ff., 41, 53, 59, 168, 171, 176, 180 f.,
 188, 190, 222, 232–237, 239, 260, 270 f., 280, 284,
 288 f., 296–301, 313
 Triodion 204
 Trivialdramatik 37, 40 ff., 47 f., 273, 301
 Trivilliteratur 88, 94, 130 f., 172 ff., 180, 267
 Türken 14, 28 f., 44, 53, 56, 107 f., 114, 118 f., 122 f.,
 148, 150, 164 ff., 170–173, 175 ff., 179, 181 f., 184,
 189 f., 245, 263, 267, 273
 Türkenherrschaft 10 f., 18, 33, 39, 97 ff., 115, 129,
 173, 188, 217, 245, 259, 263, 279, 295, 319

 Ungarn 13, 15, 28, 44, 56, 175, 265

Vasilache și Marioara 21, 82, 86 ff., 92, 123 f.
 Vaudeville 38, 51, 297, 316
 Venezianerherrschaft 18, 259, 282, 284, 288, 294, 319
vertep 84, 90, 122
vertepaši 84
videim 21, 82, 84, 87, 90, 122 f.
virelais 151
 Volkslied 17, 50, 166, 182, 205, 208, 231, 233, 235,
 242, 255, 265, 278, 282, 284 f., 287 f., 300, 312
 Volksschauspiel 10, 13, 19, 23 f., 73, 116 f., 232, 234,
 276
 Volkstheater 13, 19, 57, 61, 73, 86 f., 92, 106, 123,
 125, 167, 232, 234, 276

 Wandertruppe 16 f., 33, 39, 60, 62, 64, 170, 297
 Westkirche 23, 133, 135, 140, 149, 157, 162
 Westslawen 79
wertepa 83, 123
 »Wiedergeburtzeit« 13, 15 f., 44, 47, 50, 56, 61, 229,
 301

Zafiriz 22, 75 f., 80
Želenij Juraj 20
 Zigeuner 26, 106 f., 118, 122, 127



Friedrich Salomo Krauss
**Volkserzählungen der
Südslaven**

Märchen und Sagen,
Schwänke, Schnurren und
erbauliche Geschichten

Hg. von Raymond L. Burt
und Walter Puchner

2002. 170 x 240mm.
704 S. 16 s/w-Abb. Gb.

Euro 79,-

ISBN 3-205-99457-4

Bei der bislang unveröffentlichten Sammlung von südslavischen Erzählungen in deutscher Übersetzung aus dem Nachlass des jüdisch-kroatischen Volkskundlers, Literaten und Sexualforschers Friedrich Salomo Krauss (1859-1938) handelt es sich z. T. um authentisches Material, das Krauss während seiner Forschungsreise 1884-85 in Bosnien, der Herzegowina und Dalmatien aufgenommen hat, z. T. um Übersetzungen aus südslavischen Folklore-Zeitschriften und Erzählensammlungen vor und um die Jahrhundertwende; die literarisch getönten Übersetzungen und die teilweise ausführlichen Kommentare von Krauss sind ein Kultur- und Zeitdokument der Wiener Geistesgeschichte in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts. Darüber hinaus dokumentiert diese Sammlung die unterschiedlichen ideologischen Voraussetzungen für die Anfangsstadien der Entwicklung der österreichischen Volkskunde, die von Anfang an international ausgerichtet war, in besonderer Beziehung zu den Völkern Südosteuropas gestanden hat und Querverbindungen zu anderen Wissenschaftszweigen wie Ethnologie und Anthropologie, Psychologie und Rechtswissenschaft pflegte.



Ob?scene

Zur Präsenz der Absenz
im zeitgenössischen
Tanz, Theater und Film
Herausgegeben von
Krassimira Kruschkova

Maske und Kothurn. Internatio-
nale Zeitschrift für Theater-,
Film- und Medienwissenschaft.
51. Jg./1. 2005. 170 x 240 mm.
165 S. mit zahlr. s/w-Abb. Br.
Euro 23,80
ISBN 3-205-77433-7

In der Saison 2003/2004 wurde im Tanzquartier Wien die Vortragsreihe „Ob?scene“ initiiert, die das Oszillieren zwischen Präsenz und Absenz in der Tanz- und Performancepraxis in ihrem Bezug zum zeitgenössischen Theater und Film zum Thema hatte. „Ob?scene“: Die Zäsur des Fragezeichens im Titel und seine gebrochene Mehrsprachigkeit und Mehrdeutigkeit (dt. ‚ob‘, engl. ‚obscene‘/ ‚scene‘, oder homophon: ‚seen‘) markieren die Destabilisierung der Referenz, die Darstellung prägt, sowie das szenische Schweben zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit. Zugleich in mehr als einer und in keiner Sprache mehr, d. h. in keiner irreduzibel referenzialisierbaren Sprache mehr, vibriert in der zeitenössischen szenischen Praxis eine markierte Abwesenheit – die Präsenz der Absenz.

MASKE UND KOTHURN

Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft. Herausgegeben vom Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien.
Redaktion: Wolfgang Greisenegger, Klemens Gruber, Brigitte Marschall, Monika Meister. Unter Mitarbeit von Angelika Beckmann und Astrid Bleier.
Erscheint vierteljährlich. Abonnementpreis EUR 78,30.
Erhältlich bei Ihrem Fachbuchhändler.

WIESINGERSTRASSE 1, A-1010 WIEN, TELEFON (+43 1) 3302427. FAX 3302432



SR der österreichischen
Gesellschaft zur Erforschung
des 18. Jh., Band 11

Daniela Weiss-Schletterer
Das Laster des
Lachens

Ein Beitrag zur Genese
der Ernsthaftigkeit im
deutschen Bürgertum des
18. Jahrhunderts

2005. 170 x 240mm. 180 S. Br
ISBN 3-205-77387-X

Die Arbeit setzt an als sozialgeschichtliche Diagnose: im Blickfeld die bürgerliche Verdammung des Lachens als Prozess kollektiver Selbstzensur. Denn in Abgrenzung zur „pöbelhaften“ Schaulust einerseits, zur dekadent-adeligen Vergnügungssucht andererseits, nimmt das deutsche Bildungsbürgertum zunehmend den Bereich der Vernunft als identitätsstiftendes Ordnungssystem für sich in Anspruch. Doch die Vernunft kann – im Leben wie in der Kunst – nur über die Kontrolle des Affekt- und Trieblebens ihr Vorrecht behaupten. So wird das Komische zum Verdrängten aus dieser Ordnung, die Abwertung des Lachens und der Lust am (komischen) Körper zur bürgerlichen Pflicht. An der Entwicklung der Gattung Komödie sowie des Theaters als Medium wird dieser mentalitätsgeschichtliche Prozess exemplarisch dargestellt.

Daniela Weiss-Schletterer

Geb. 1971, Dr. phil., Studium d. Theater-, Film- u. Medienwissenschaft / Germanistik a. d. Universität Wien, seit 1999 freie kulturjournalistische Tätigkeit, seit 2002 Rezensionstätigkeit f. d. Institut f. Theater-, Film- u. Medienwissenschaft Wien, Vortragstätigkeit und Aufsätze im Bereich Wandertruppen- und Komödienforschung, lebt und arbeitet in Innsbruck.

WIESINGERSTRASSE 1, 1010 WIEN, TELEFON (01)330 24 27-0, FAX 330 24 27 320

FWF-BIBLIOTHEK

Inventar Nr.: D3776

Standort: _____

Erstmals liegt hier eine moderne Darstellung der Theaterwissenschaft Südosteuropas vor, in der neben spezifisch theatertheoretischen auch strukturelle Gesichtspunkte zur Sprache kommen. Im 1. Band werden ethnologische Theoriebildung, Volksschauspielfragen, Dramentheorie und Dramenkomparatistik ebenso tangiert wie theologische Fragenkomplexe der Ost- und Westkirche.

Vor dem Hintergrund historischer Überblicke analysiert der Autor Theorien der Kunstgeschichte und Ikonologie, Rezeptionsmechanismen und Spielarten der Intertextualität, wertet kulturhistorische Quellen aus und untersucht philologische und textkritische Fragen. Im 2. Band (in Vorbereitung) liegt der Schwerpunkt auf Griechenland von der Renaissance bis ins 20. Jahrhundert. Zusammen bieten die 27 Studien beider Bände, die eine Fülle von Aspekten des unbekannteren Theaterlebens des ältesten Teils von Europa behandeln, ein faszinierendes Mosaik einer Theaterlandschaft, die nach dem Fall aller Vorhänge und der Vereinigung Europas eine wesentlichere Rolle spielen wird.



9 783205 775058

ISBN 3-205-77505-8

ISBN 978-3-205-77505-8

<http://www.boehlau.at>