

**Griechisches Schul- und Ordens theater der  
Gegenreformation und der Orthodoxie in der Ägäis  
(1580—1730)  
Ein Forschungsbericht**

Von WALTER PUCHNER (Athen/Wien)

Die intensiven Forschungen der letzten Jahre auf dem Gebiet der „mittelgriechischen“ Theatergeschichte<sup>1)</sup> haben unter anderem zu dem Ergebnis geführt, daß zu den bisher bekannten Kapiteln des Kretischen Theaters (ca. 1590—1669)<sup>2)</sup> und des frühen Heptanesischen (wahrscheinlich schon in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, vielleicht auch schon früher)<sup>3)</sup> und vor dem Einsetzen der Theatertätigkeit der Griechischen Aufklärung in der Moldau und der Walachei<sup>4)</sup> noch ein Kapitel einzuschieben ist, das Aufführungen und Dramenproduktion auf den ägäischen Inseln im 17. und im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts betrifft<sup>5)</sup>. Dieses Phänomen ist einerseits als Ausläufer

---

<sup>1)</sup> Zu Begriff und Forschungsübersicht vgl. W. Puchner, Forschungsperspektiven zur mittelgriechischen Theatergeschichte, in: Akten des XVI. Internationalen Byzantinistenkongresses, Bd. II/6 (= *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 32 [1982]), S. 213—228.

<sup>2)</sup> Dazu in Übersicht W. Puchner, „Kretisches Theater“ zwischen Renaissance und Barock (zirka 1590—1669). Forschungsbericht und Forschungsfragen, *Maske und Kothurn* 26 (1980), S. 85—120 (mit der gesamten älteren Literatur).

<sup>3)</sup> Diese Annahme gründet auf der Edition der „Eugena“ von *Teodoro Montesele* in Venedig 1646 sowie dem erhaltenen Prolog zum Lobe der Insel Kefalonia (ca. 1650). Vgl. T. Montesele, *Eugena*, a cura di Mario Vitti. Napoli 1965; Sp. Evangelatos, *Ἱστορία τοῦ θεάτρου ἐν Κεφαλληνίᾳ 1600—1900*. Athen 1970. Zu einer eventuellen Theatertätigkeit schon im 16. Jahrhundert vgl. A. Vincent, Antonio da Molino in Greece, *Ellinika* 26 (Thessaloniki 1973), S. 113—117.

<sup>4)</sup> Dazu in Übersicht W. Puchner, Hof-, Schul- und Nationaltheater der griechischen Aufklärung im Europäischen Südosten. *Maske und Kothurn* 21 (1975), S. 235—262 (mit der gesamten Literatur).

<sup>5)</sup> Zur ersten Übersicht über diese Problematik W. Puchner, *Ἱησουιτικὸ θεάτρο στὸ Αἰγαῖο τοῦ 17ου αἰῶνα*, *Ariadne* 3 (Rethymno 1985), S. 191—206, in erweiterter Fassung in *Ἑλληνικὴ Θεατρολογία*. Athen 1988, S. 299—312.

der Kretischen Tradition, die noch über den Fall von Candia hinauswirkt<sup>6)</sup>, zu begreifen, andererseits in Beziehung zu setzen mit der intensiven katholischen Ordenstätigkeit im mediterranen Bereich des Osmanischen Reiches<sup>7)</sup>. Schon die 1683 auf Zante aufgeführte, der lateinischen Jesuitentragedie „Zeno“ von *Joseph Simons* nachgebildete<sup>8)</sup> byzantinisch-barocke historische „Haupt- und Staatsaktion“ des „Zenon“<sup>9)</sup> verweist auf diesen Zusammenhang<sup>10)</sup>.

Die Verbindung der alten kretischen Theatertradition — vor allem die Tragödie „Erophile“ (um 1600) von *Georgios Chortatsis* weist ein bedeutendes Nachleben sowohl in der Hochliteratur wie auch in der mündlichen Überlieferung auf — ist sowohl im kykladischen Raum wie auch auf Chios greifbar. Aus Paros dürfte ein kurzer Prolog eines verschollenen Pastoraldramas mit dem wahrscheinlichen Titel „Kallimachos und Rodamnia“ stammen<sup>11)</sup>, stark beeinflusst vom Hirtenspiel „Panoria“ des genannten *Chortatsis* aus Rethymno<sup>12)</sup>, entstanden wohl in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts<sup>13)</sup>, während

---

<sup>6)</sup> Das Weiterleben der kretischen Spieltradition nach 1669 betrifft vor allem die Ionischen Inseln (Heptanesos), und zwar zunehmend auch das Volkstheater. Vgl. W. Puchner, Kretische Renaissance- und Barockdramatik in Volksaufführungen auf den Sieben Inseln, *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* XXX/79 (1976), S. 232—242.

<sup>7)</sup> Dazu in Übersicht A. Vakalopoulos, *Ἱστορία τοῦ Νέου Ἑλληνισμοῦ*. Bd. 4. Thessaloniki 1974, S. 112—157; und G. Hering, *Ökumenisches Patriarchat und europäische Politik 1620—1638*. Wiesbaden 1968, S. 150ff. (mit der gesamten älteren Bibliographie).

<sup>8)</sup> Ediert von Konstantinos Sathas, Venedig 1878, und letzthin in kritischer Ausgabe von St. Alexiu, Athen 1991 (wird besprochen).

<sup>9)</sup> Zu Vorbild und ästhetischem Status als Barocktragödie vgl. W. Puchner, *Θεατρολογικὲς ἔρευνες γιὰ τὸ πρότυπο τοῦ „Ζήνωνα“*, *Thesaurismata* XVII (Venedig 1980), S. 206—284, und erweitert in *Ἑλληνικὴ Θεατρολογία*, S. 215—297 (mit der gesamten relevanten Literatur).

<sup>10)</sup> In einem italienischen Reisebericht von Monsignor *Sebastiani* finden wir folgende Notiz: „Fù offerto a' Zantiotti, di fondare in Inghilterra vn Seminario, da insegnaruisi ad vn buon numero de' loro figliuoli; mà, se bene v' applicauano, pur ne furono efficacemente distolti. Volsi però trattare, di fondare in quell' Isola istessa un seminario sotto la disciplina de' PP. Gesuiti, e propostolo, tanto i Greci, come quei del nostro Rito, conuenero di fare vn' Aluarano, nel quale s' obligarono più di venti, e quasi tutti Greci, di pagare 100. ducati l' anno per ciascheduno de' loro figliuoli ...“ (Viaggio, e navigazione di Monsignor Sebastiani, Fr. Giuseppe di S. Maria dell' ordine de' Carmelitani Scalzi ... In Roma MDC.LXXXVII, S. 141).

<sup>11)</sup> Kritische Edition in G. K. Mavromatis, „Ἐνα ἄγνωστο θεατρικὸ κείμενο τοῦ τέλους τοῦ 17ου αἰώνα ἀπὸ τὴν Πάρο, *Ariadne* 3 (Rethymno 1985), S. 179—190.

<sup>12)</sup> Erhalten ist der relativ kurze Prolog von 22 Versen sowie ein Vers aus dem ersten Akt, der aus dem kretischen Hirtenspiel entnommen ist. Die im

auf der Nachbarinsel Naxos schon 1628 in einer Kirche eine religiöse Aufführung mit dem Thema „il peccatore convertito“ stattfindet<sup>14</sup>), nach der „Corpus Christi“-Prozession und nur ein Jahr nach der Ankunft der Jesuiten auf der Insel<sup>15</sup>). Dieser Aufführung dürften noch andere gefolgt sein, organisiert auch von den Kapuzinern<sup>16</sup>). Die Ausbreitung der Jesuitenkollege in der Ägäis erfolgt in diesen unsicheren Zeiten relativ rasch: Konstantinopel 1583—1586, ab 1607, zu gleicher Zeit fassen sie Fuß in Chios, ab 1623 Smyrna, 1627 Naxos, 1640 Nauplion und Patras, 1641 Paros, 1642 Santorini und Tinos usw. Schul- und Ordenszentren sind im 17. Jahrhundert vor allem Naxos, Syros und Chios<sup>17</sup>).

Aufführungen wurden nachweislich in Konstantinopel gehalten<sup>18</sup>) (eine Vorstellung mit einem Stück über die Bekehrungen des hl. Johannes Chry-

---

Prolog skizzierte Handlung zwischen dem liebeswunden Schäfer und der spröden Hirtin, dem Eingreifen von Aphrodite und dem Erosknaben, der die Amazonin mit seinen Pfeilen verwundet, erinnert stark an die Handlung der „Panoria“ von *Chortatsis*.

<sup>13</sup>) Die Namen der Protagonisten entstammen dem byzantinischen Ritterroman. Die Überlegung von Mavromatis bezüglich der Datierung stützt sich auf den Exodus der gebildeten Bürgerschicht im Jahre des Falles von Candia 1669, wobei ein Teil der Kreter nachweislich auf Paros sesshaft wurde.

<sup>14</sup>) W. Puchner, Ἰησουιτικὸ θέατρο. Die Nachricht ist in der „Descrizione della Processione di Corpus Domini. 5 Iuglio 1628“ von Arcivescovo *Raffaele Schiattini* erhalten (Prop. Scritture riferite, vol. 114: 160<sup>r</sup>—163<sup>v</sup>), ediert bei G. Hofmann, *Vescovadi Cattolici nella Grecia. IV. Naxos*. Roma 1938 (*Orientalia Cristiana Analecta* 115), S. 74—78, wo es gegen Ende heißt: „Lasciai di dire che essendosi recitata la tragedia nella mia chiesa il medesimo giorno il dopo 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 domandono in grazia, che li dessi luogo sù nelli musici, e glielo concessi con molto loro gusto et sodisfazione“ (vgl. auch W. Puchner, Ἰησουιτικὸ θέατρο, S. 205).

<sup>15</sup>) Die Jesuiten kommen 1627 nach Naxos. Vgl. A. A. V. Laurent, *La mission des Jésuites à Naxos de 1627 à 1643*, *Échos d' Orient* 33 (1934), S. 218—226, 354—476, 34 (1935), S. 97—105, 179—204, 350—367, 472—481. Weitere Literatur bei W. Puchner, Ἰησουιτικὸ θέατρο, S. 196 Anm. 3.

<sup>16</sup>) Dies geht aus noch unveröffentlichten Berichten hervor, die Nik. Panagiotakis in den Archiven des Vatikans eingesehen hat. Die Kapuziner kommen 1628 nach Naxos. Vgl. C. da Terzorio, *Le missioni dei minori cappuccini. Sunto storico*. Vol. IV. Roma 1941 (*Orientalia Cristiana Analecta* 130).

<sup>17</sup>) Zur ausgedehnten Bibliographie der Missionsgeschichte in der Ägäis vgl. die Literatur bei W. Puchner, Ἰησουιτικὸ θέατρο, S. 194ff., und G. Hering, *Ökumenisches Patriarchat*, S. 150ff. Vor allem aber die Reihe von G. Hofmann, *Vescovadi Cattolici nella Grecia: I. Chios*. Roma 1934, *II. Tinos*. Roma 1936, *III. Syros*. Roma 1937, *IV. Naxos*. Roma 1938, *V. Thera (Santorino)*. Roma 1941.

<sup>18</sup>) Vgl. die Stelle in E. Legrand, *Relation de l'établissement des P. P. de la*

stomos wurde im Januar 1624, am Festtag des Heiligen nach dem orthodoxen Heortologion, in Galata aufgeführt)<sup>19)</sup>, aber auch im griechischen Kolleg des Hl. Athanasios in Rom schon 1580, bereits wenige Jahre nach seiner Gründung<sup>20)</sup>. Besonders intensiv dürfte die Aufführungstätigkeit in Chios bereits ab Jahrhundertanfang gewesen sein, wenn wir den Worten des Patriarchen *Lukaris* Glauben schenken wollen<sup>21)</sup>. Aus Chios stammt auch das einzige bisher veröffentlichte Jesuitendrama „David“, wahrscheinlich gegen Jahrhundertende oder zu Beginn des 18. Jahrhunderts entstanden<sup>22)</sup>. Aus Chios kennen wir nun auch drei orthodoxe Geistliche als Verfasser von religiösen Theaterstücken, die für ihre eigenen Schulen gedacht waren<sup>23)</sup>, und wahrscheinlich unter dem Druck der jesuitischen Propaganda, die zeitweise bis zu vier Schulen auf Chios unterhielt<sup>24)</sup>, entstanden<sup>25)</sup> sind.

Sind die Aufführungen selbst nicht so ohne weiteres zu belegen, so besitzen wir nun doch eine Reihe von dramatischen Texten, die eindeutig für das Theater bestimmt sind. Religiöse Dramenwerke sind schon aus der kretischen Tradition bekannt: zwei kurze dialogische „Passionen“ des 16. Jahr-

---

Compagnie de Jésus en Levant. Paris 1867, S. 7: „Nous y faisons de temps en temps quelque petite action, représentant quelque histoire sacrée. Les petits Grecs sont bon acteurs, le peuple est extrêmement désireux de semblables actions.“

<sup>19)</sup> Die Veröffentlichung dieser Nachricht bleibt einer künftigen Studie vorbehalten.

<sup>20)</sup> Vgl. das Schreiben, das der chiotische Gelehrte *Theodoros Rentios* 1580 „al Illustrissimo e Reverendissimo signor il cardinal Sirleto, nostro patrono“ schickt. Veröffentlicht in A. Meschini, *Teodoro Rendios*. Padova 1978 (*Studi bizantini i neogreci* 11), S. 77ff., Kommentar S. 91. Vgl. auch W. Puchner, *Ἰησουιτικὸ θέατρο*, S. 193f.

<sup>21)</sup> Vgl. den Lehrdialog „Zelot und Wahrheitsfreund“ (*Ζηλωτῆς καὶ Φιλαλήθης*), wo vor den „Komödien und Theatern“ der Jesuiten ausdrücklich gewarnt wird. Ausgabe von A. Papadopulos-Kerameus, *Ἀνάλεκτα ἱεροσολυμιτικῆς σταχυολογίας*. Bd. 1, St. Petersburg 1891, S. 227ff. (zitiert auch bei A. Vakalopoulos, *Ἱστορία τοῦ Νέου Ἑλληνισμοῦ*. Bd. 3, Thessaloniki 1968, S. 450ff.).

<sup>22)</sup> Ἀγνώστου Χίου ποιητῆ. Δαβίδ. Ed. Th. Papadopulos. Athen 1979. Zur eventuellen Datierung gegen Jahrhundertende W. Puchner, *Ἡ περίπτωση τοῦ Δαβίδ*, in: *Ἑλληνικὴ Θεατρολογία*. Athen 1988, S. 312—322.

<sup>23)</sup> Vgl. die erste Ankündigung der Existenz der Handschrift von M. I. Manusakas, *Thesaurismata* 9 (Venedig 1972), S. 338f., und 10 (1973), S. 407f.

<sup>24)</sup> Zu den Jesuitenschulen auf Chios G. Hofmann, Chios, siehe Anm. 17, und Ph. Argenti, *The religious minorities of Chios*. Cambridge 1970.

<sup>25)</sup> Vgl. jetzt ausführlich M. I. Manusakas, Πέντε ἄγνωστα στιχουργήματα τοῦ ὀρθόδοξου θρησκευτικοῦ θεάτρου ἀπὸ τῆ Χίο (17ος αἰ.) ξαναφερόμενα στὸ φῶς ἀπὸ ἀφανισμένο χειρόγραφο, *Πρακτικὰ τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν* 64 (1989 [1990]), S. 316—334, sowie W. Puchner, *Θρησκευτικὸ θέατρο στὸ Αἶγαῖο κατὰ τὸ 17ο καὶ 18ο αἶωνα*, *Parnassos* 32 (Athen 1990), S. 236—252.

hunderts<sup>26</sup>), eine davon von *Marinos Falieros*<sup>27</sup>), die noch den Charakter dialogischer Gedichte aufweisen<sup>28</sup>), sodann das anonyme „Opfer Abrahams“ (Beginn oder erste Hälfte des 17. Jahrhunderts), das zu den sprachlichen Meisterleistungen der kretischen Literatur zählt<sup>29</sup>), theatralischen Bühnencharakter aufweist<sup>30</sup>), aber von den Konventionen der klassizistischen Dramaturgie entscheidend abweicht<sup>31</sup>) (wie übrigens auch das heptanesische Legendenpiel „Eugena“ von *Teodoro Montselese*, gedruckt Venedig 1646)<sup>32</sup>). Bereits barocken Bühnenkonventionen folgt der nach 1631 entstandene „Zenon“ (Mehrortbühne, optische und akustische Effekte usw.)<sup>33</sup>).

Doch auch die neu aufgefundenen Stücke aus dem ägäischen Raum sind von der kretischen Literatursprache beeinflusst. Aufführungsindizierend ist das Bruchstück eines „Hl. Georg“ aus dem Raum der Kykladen im 17. Jahrhundert, von dem bloß der Rollenpart einer eher kurzen Bühnenrolle, Anatoleos, an die 100 Verse, erhalten ist<sup>34</sup>). Es handelt sich offensichtlich um den Rollenauszug eines Spielers. Ebenso unveröffentlicht ist noch ein „Herodes“-Spiel (der genaue Titel ist nicht bekannt, da ein oder zwei der äußeren Blätter der Handschrift fehlen, doch geht es um den bethlehemitischen Kindermord)<sup>35</sup>), das interessanterweise in Prosa verfaßt und mit zum Teil ausführlichen italienischen Bühnenanweisungen versehen ist<sup>36</sup>). Es wurde im katholischen Kloster auf Syros entdeckt und stammt sprachlich ebenfalls aus dem kykladischen Raum des 17. Jahrhunderts. Im gleichen Kloster wurde auch

<sup>26</sup>) Vgl. M. I. Manusakas—O. Parlangei, „Άγνωστο κρητικό μυστήριο τῶν Παθῶν τοῦ Κυρίου, *Κρητικά Χρονικά* 8 (1954), S. 109—132.

<sup>27</sup>) M. I. Manusakas, „Ἑλληνικά ποιήματα γιὰ τὴ Σταύρωση τοῦ Χριστοῦ...“, in: *Mélanges offerts à Octave et Melpo Merlier*. Bd. 2, Athen 1956, S. 51—60.

<sup>28</sup>) Die Bühnenanweisungen sind wenige und völlig konventionell.

<sup>29</sup>) Zur ausgedehnten Spezialliteratur W. Puchner, *Kretisches Theater*, S. 105ff.

<sup>30</sup>) Dazu vor allem W. Bakker, *The Sacrifice of Abraham. The Cretan Biblical Drama „Ἡ Θυσία τοῦ Αβραάμ“ and Western European and Greek Tradition*. Birmingham 1978.

<sup>31</sup>) Keine Aktgliederung, bloß knapp über 1000 Verse Umfang, erfordert Mehrortbühne. Zur Bühnenlösung W. Puchner, *Scenic space in Cretan theatre, Mantatoforos* 21 (Amsterdam 1983), S. 43—57.

<sup>32</sup>) Dazu ausführlich W. Puchner, *Raum- und Zeitprobleme in der „Eugena“ von Montselese, Folia Neohellenica VI* (Amsterdam 1984), S. 102—120.

<sup>33</sup>) Dazu W. Puchner, wie Anm. 9.

<sup>34</sup>) Das Bruchstück ist noch unveröffentlicht und wurde von Linos Politis aufgefunden.

<sup>35</sup>) Der Prosatext soll vom Verf. in Zusammenarbeit mit Nik. Panagiota-kis herausgegeben werden.

<sup>36</sup>) Interessant ist, daß hier auch der Schriftcharakter wechselt. Während der griechische Text in Schönschrift ohne weiteres leserlich ist, bieten die italienischen Bühnenanweisungen Probleme der Entzifferung.

eine Handschrift mit einem „Hl. Demetrios“-Spiel entdeckt, das mit 1721 zu datieren ist, gleichfalls aus Naxos stammen dürfte, in Versen verfaßt und mit komischen Intermedien versehen ist<sup>37</sup>).

Der zweite geographische Schwerpunkt der Dramenproduktion des 17. Jahrhunderts fällt auf Chios. Bisher liegt ediert in kritischer Ausgabe von Th. Papadopulos der „David“ vor<sup>38</sup>), ein Dramolett von 629 Versen um Bestrafung und Reue des Königs David, eingeleitet von einem allegorischen Prolog der Reue, Gerechtigkeit und dem Erbarmen. Epilogfunktion übt der Schutzengel des Römischen Reiches aus. Das Stück zeigt stark dialektale Färbung („frankochiotika“) und stammt aus katholischer Feder. Der Autor ist nicht bekannt, die Datierung dürfte schon ins 18. Jahrhundert fallen oder knapp vor der Jahrhundertwende liegen<sup>39</sup>). Neben den chorartigen Passagen fällt vor allem das Dämonen-Ballett auf. Den vier dummschlauen Teufeln ist die gesamte Gegenhandlung aufgebürdet, ihre Sprechrollen bilden fast ein Drittel des Stückes<sup>40</sup>).

Den Brückenschlag von der kretischen Tradition zu dieser Dramenform scheinen die religiösen Dramenwerke aus Chios zu bilden, die aus einer Handschrift von *Ioannis Mavrokordatos* stammen (dem Bruder des bekannten *Alexander Mavrokordatos*, dem Dolmetscher der Hohen Pforte), die 1973 in London von Sotheby und Co. versteigert wurde, in den Besitz von Erzbischof *Makarios* gelangte und bei dem Putsch gegen den zypriotischen Ethnarchen 1974 im Regierungspalast verbrannt ist<sup>41</sup>). Von dem Manuskript existiert eine Photokopie, von der die fünf religiösen Dramenwerke in kritischer Ausgabe vorgelegt werden sollen<sup>42</sup>). Die Theaterstücke dürften in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entstanden sein und stehen möglicherweise in Zusammenhang mit den katechetischen Schulen der hl. Anagyroi und des hl.

---

<sup>37</sup>) Eine kritische Edition dieses Stückes wird von Nik. Panagiotakis und dem Verf. vorbereitet. Zur Inhaltsanalyse vorläufig W. Puchner, *Θρησκευτικό θέατρο*, S. 246—249.

<sup>38</sup>) Wie Anm. 22.

<sup>39</sup>) Die Überlegung einer Datierung gleich nach 1694/95 stützt sich auf den Rache-Prolog der „Gerechtigkeit“, der ausdrücklich der Insel Chios gewidmet ist. Nach der kurzen venezianischen Besetzung der Insel 1694/95 gehen die Türken vor allem gegen die Katholiken vor. Nur die Jesuitenpater bleiben auf der Insel und halten in Zivilkleidern heimlich die Messe in Privathäusern. Dazu W. Puchner, *Ἡ περίπτωση* (wie Anm. 22, S. 315ff. mit der einschlägigen Literatur).

<sup>40</sup>) Sie sprechen insgesamt 185 von den 629 Versen. Die Existenz der Dämonen scheint charakteristisch auch für andere chiotische religiöse Stücke. Vgl. dazu in der Folge.

<sup>41</sup>) Vgl. M. I. Manusakas, wie Anm. 25.

<sup>42</sup>) Diese wird von M. I. Manusakas in Zusammenarbeit mit dem Verfasser seit Jahren vorbereitet.

Viktor in Chios<sup>43</sup>). Alle Stücke stammen von orthodoxen Geistlichen. Die ersten drei Stücke, ein Dialog zur Darbringung Marias im Tempel, ein Auferstehungsspiel und ein Dialog zu Eleazar und den sieben Makkabäerkindern, sind von *Michael Vestarchis*, das vierte betrifft die Knaben im Feuerofen von *Gregorios Kontaratos* und das fünfte die Heilung des Blindgeborenen von *Gabriel Prosopsas*. Über die Biographien der drei Autoren ist nicht viel bekannt, doch soviel, daß sie Geistliche und angesehene Lehrer gewesen sind<sup>44</sup>). Das erste Werk des *Vestarchis* ist ein dialogisches Prophetenspiel mit hymnisch-lyrischen Partien zum Anlaß der Darbringung Marias im Tempel. Der Dialog im üblichen Fünftehnzilber (400 Verse) wird von Propheten und Vorvätern des Alten Testaments bestritten. Das Stück weist geringe Theatralität auf, besitzt auch keine Bühnenanweisungen. Theatergerechter ist das zweite Stück um die Auferstehung Christi in sechs Szenen, schon näher an szenischem Verstehen, das die Osterhandlung bis zur Berührung der Wunden durch den ungläubigen Thomas verfolgt (616 Verse). Vorlage dürfte in beiden Fällen direkt die Heilige Schrift sein. Im Prolog des Dichters wird *Homer* in der Originalsprache zitiert.

Wesentlich interessanter, vielfältiger und umfangreicher (1606 Verse) ist das dritte Werk des *Vestarchis*, das auch zwei Intermedien umfaßt: eines lehrhaft integriert in das Stück als vierte Szene, das das Opfer Abrahams bringt (unabhängig vom kretischen Werk), und ein komisches am Schluß, das einen Astrologen und seine „Kunst“ lächerlich macht. Neben der Haupthandlung um Antiochos Epiphanes, der das mosaische Gesetz abschaffen will und „hellenische“ Sitten einführt, das Martyrium des alten Eleazar und der sieben Makkabäerkinder und ihrer Mutter, finden sich auch Szenen mit komischen Dämonen, die mit Hilfe des Antiochos ihren Sieg über den christlichen Glauben zu erringen hoffen. Quelle und Vorbild ist das ausführliche vierte Makkabäer-Buch des Alten Testaments, aus dem auch der umfangreiche lehrhafte Prolog und Epilog stammt. In der Threnos-Szene der Mutter der Makkabäer finden sich direkte Abhängigkeiten und Lese-Reminiszenzen aus der „*Erophile*“ des *Chortatsis*.

Klassisch ausgewogen und zugleich theaternah ist das Stück von *Kontaratos* über die Drei Knaben im Feuerofen und das Götzenbild des Nebukadnezar (erstes und drittes Buch Daniel) in acht Szenen und einem allegorischen Prolog der „Fastenzeit“ und des Engels (1116 Verse). Die Haupthandlung ist gerahmt von lustigen Dämonenszenen (1 und 8), die ihre (fehlschlagenden) Pläne zur Vorherrschaft der Idolatrie über den christlichen Glauben betreffen. Die Haupthandlung, Weigerung der Gefährten des Daniel, das goldene Standbild anzubeten, ihre Strafe im Feuerofen und ihre Rettung durch den Engel (Nebukadnezar bekehrt sich zu ihrem Glauben und läßt dies im ganzen Reich

<sup>43</sup>) Zu diesen Schulen vor allem P. P. I. Zerlentis, Περὶ τῶν ἐν Χίῳ Φροντιστηρίων, *Athens* 29 (1917), S. 231—254.

<sup>44</sup>) Dazu M. I. Manusakas, wie Anm. 24.

verkünden) folgt, mit lebhaftem Dialog, Musik- und Gesangseinlagen, häufigem Metrenwechsel (im 17. Jahrhundert sonst eher selten), dicht am Text des Alten Testaments. Ganz zu Anfang und ganz zu Ende erscheint zur Belustigung des Publikums, wie die Bühnenanweisung vermerkt, ein kleiner Dämon, der sich über die Zuschauer lustig macht.

Deutlich ist der kretische Einfluß auch in dem Stück von *Prosopsas* über die Heilung des Blindgeborenen und seine Ausstoßung aus dem Tempel durch die Pharisäer (nach Joh. 9, 1—34). Trotzdem sich die Vorlage nicht besonders für eine dramatische Bearbeitung eignet, ist der Dialog zwischen dem „Blindgeborenen“, den Nachbarn, seinen Eltern und den Pharisäern lebhaft und nicht ohne dramatische Zusammenstöße. *Prosopsas* ist zweifellos ein geschickter Dramaturg, obwohl oder gerade weil er sich eng, oft Vers für Vers, an die Bibelvorlage hält. Dieses Stück nähert sich noch am ehesten klassizistischen Dramaturgieprinzipien. Interessant ist auch die vorangestellte „Widmung“ an einen Mäzen (*Dimitrios Kalvokoressis*, aus einer bekannten chiotischen Familie), die fast Vers für Vers der „dedicatio“ der kretischen Tragödie „König Rodolinos“ von *Ioannis Andreas Troilos* (Venedig 1647) nachgebildet ist<sup>45</sup>). *Prosopsas* benützt seine Vorlage jedoch bewußt und mit Geschick bringt er seine eigenen Abweichungen an, dort wo er sie für notwendig erachtet. Dasselbe gilt für den Prolog, den der „Neid“ spricht: er ist dem Charos-Prolog der „Erophile“ sowohl in der Struktur als auch in ganzen Verspartien nachgebildet, wobei der Dichter die Vorlage nur dort verläßt, wo es unbedingt erforderlich ist. Der Haupttext selbst folgt ziemlich eng dem spröden Bibeltext; *Prosopsas* erweist sich beim Umsetzen der Bibel-Koine des Johannes-Evangeliums in eine dialektal wenig gefärbte Volkssprache seiner Zeit, versifiziert im üblichen Fünfzehnsilber („politischen“ Vers), als fähiger Dichter und geschickter Dramaturg. Das Stück ist dreiaktig (956 Verse), doch sind zwischen die Akte Intermedien eingeschoben (das zweite hat durchaus Aktumfang), die einen Redewettstreit der Leibwächter des weisen Königs Darius bringen, wobei der Sieger, Serubabel, dem Perserkönig das Versprechen entlockt, Jerusalem wiederaufzubauen (3. und 4. Kap. des 1. Buches Esdra). Interessanterweise werden diese Intermedien als „Strophe des Dramas“ bezeichnet, welcher Terminus sich sonst nur noch bei *Petros Katsaitis* in seiner Tragödie „Thyest“ (1721) wiederfindet<sup>46</sup>). Am Aktende wird jeweils eine Bibelstelle psalmodiert. Am Ende erfolgt noch ein lehrhafter Epilog (wieder beeinflusst vom Charos-Prolog der „Erophile“). — War aus dem Text des vierten Stückes zu erkennen, daß es in der ersten Fastenwoche der Quadragesima aufgeführt wurde (der „Sonntag der Orthodoxie“, an dem der Sieg über die Ikonomachen gefeiert wird, der erste Sonntag der Quadragesima, ist in einer Schlußlitanei deutlich erwähnt), so ist hier eine Vorstellung am

<sup>45</sup>) Vgl. die Neuausgabe von M. Aposkiti. Athen 1987.

<sup>46</sup>) Dazu W. Puchner, Ὁ Πέτρος Κατσαίτης καὶ τὸ Κρητικὸ θέατρο, in: Εὐρωπαϊκὴ Θεατρολογία. Athen 1984, S. 183—222, bes. S. 191.

Sonntag des „Blindgeborenen“, dem fünften Sonntag nach Ostern, anzunehmen<sup>47)</sup>).

Die kritische Edition dieser chiotischen Stücke aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wird dadurch erschwert, daß aus dem Sammelkodex manche Seiten fehlen und in seinem ersten Teil im Zuge des Fotokopierens auf allen Recto-Blättern die marginal gestellten Sprecherindikationen fehlen<sup>48)</sup>. Vom ersten Stück des *Vestarchis* bis zu den Werken von *Kontaratos* und *Prosopas* ist deutlich eine zunehmende Theatererfahrung, besseres Beherrschen der dramaturgischen Technik, ja sogar zunehmende Tendenz zu Ausgewogenheit und Symmetrie zu erkennen, die auf einer bereits bestehenden Aufführungstradition gründen dürften<sup>49)</sup>.

Die Bedeutung dieser religiösen Theaterstücke liegt vor allem auch darin, daß sie von orthodoxen Geistlichen verfaßt sind, was für die griechisch-orthodoxe Kirche, mit Ausnahme etwa des Zypriotischen Passionszyklus<sup>50)</sup>, ein Unikum darstellt. Die Kirche steht den Schauspielen seit frühchristlicher und byzantinischer Zeit feindlich gegenüber<sup>51)</sup>; wenn sie also nun in den Katechese-Schulen des 17. Jahrhunderts eine Theateraktivität aus freien Stücken entfaltet, so kann dies nur unter dem Druck des katholischen Ordenstheaters, hauptsächlich der Jesuiten, geschehen sein. Insofern bilden diese orthodox-geistlichen Stücke aus dem Alten und Neuen Testament auch einen indirekten Beweis für die Ausbreitung und Intensität des religiösen Theaters der Gegenreformation in der Ägäis, wenn wir davon auch nur ein bruchstückhaftes Bild besitzen. Beide Entwicklungsstränge knüpfen an das Kretische Theater an, führen dramaturgisch jedoch zu gänzlich neuen Formen, die sich mit den Konventionen der klassizistischen Dramaturgie nicht mehr vereinen lassen. In fast allen Stücken bilden Kinder oder Jugendliche einen Teil der zum Teil

---

<sup>47)</sup> Dies ist auch der Feiertag der Blindenvereine. Vgl. D. Lukatos, *Συμπληρωματικά τοῦ χειμῶνα καὶ τῆς ἀνοιξῆς*. Athen 1985, S. 174.

<sup>48)</sup> Diese lassen sich jedoch fast in allen Fällen nach genauer Text- und Dialoganalyse ergänzen.

<sup>49)</sup> Eine solche Tendenz ist auch bei *Vestarchis* selbst vom ersten bis zum dritten Stück festzustellen, wenn sie auch nicht zu Ausgewogenheit führt, so doch zu Theatralität und einem spezifischen Eingehen auf die Publikums-wünsche (Schaueffekte, intensive Affektdramaturgie, komisches Intermedium zum Schluß).

<sup>50)</sup> Wobei es fraglich bleibt, ob der Zypriotische Passionszyklus in der erhaltenen Form jemals aufgeführt worden ist. Dazu ausführlich W. Puchner, *Θεατρολογικὲς παρατηρήσεις στὸν μεσαιωνικὸ „Κύκλο τῶν Παθῶν“ τῆς Κύπρου*, in: *Ἱστορικὰ νεοελληνικοῦ θεάτρου*. Athen 1984, S. 91—107 (Anm. S. 181—194).

<sup>51)</sup> Dazu ausführlich und mit der gesamten Literatur W. Puchner, *Τὸ βυζαντινὸ θέατρο*, in: *Εὐρωπαϊκὴ Θεατρολογία*. Athen 1984, S. 13—94, Anm. 397—416, Bibliographie 477—494 (sowie auch: Zum „Theater“ in Byzanz. Eine Zwischenbilanz, in: *Fest und Alltag in Byzanz*. Hrsg. von G. Prinzing und D. Simon. München 1990, S. 11—16, 169—179, Anmerkungen).

zahlreichen Rollen, thematisch geht es in zwei Stücken um ihre Standhaftigkeit und ihr Martyrium. Vor allem *Vestarchis* bringt auch zum Teil enzyklopädisches Wissen, sowohl was Altes und Neues Testament betrifft als auch die griechische Mythologie (gesehen aus einem negativen Blickwinkel). Bibel- und Homerzitate im Original weisen die Sprachkenntnisse der Schulen aus.

Mit dem Rückgang der katholischen Ordenstätigkeit im Laufe des 18. Jahrhunderts und dem Entstehen einer Reihe von neuen griechischen Schulen im weiteren Balkanraum und im östlichen Mittelmeer, aus dem Geiste der Aufklärung und unterstützt durch die Phanarioten<sup>52</sup>), dürfte diese Spieltätigkeit mit der Auflösung der Kollege und „Phrontisterien“ selbst erloschen sein. Nachweisbare Spuren hat dieses ägäische Schul- und Ordenstheater nicht hinterlassen. In den griechischen „Akademien“ von Bukarest und Jassy wird erst nach 1800 Theater gespielt, allerdings politisch-revolutionäres, auf Heptanesos (den Ionischen Inseln) dominiert die Oper und das Volkstheater. Spuren eines akzentuiert christlichen Weltbildes finden sich nur bei *Petros Katsaitis*<sup>53</sup>). Seine Werke sind jedoch mehr der kretischen Theatertradition verpflichtet.

Nach Maßgabe der „Ratio Studiorum“ der Jesuitenkollege muß dieses Theater in der Ägäis allerdings noch weiter verbreitet gewesen sein, als sich zu diesem Zeitpunkt nachweisen läßt. Insofern dürften die noch unveröffentlichten „relazioni“ in den Archiven von Rom und Paris noch manche Überraschung bereithalten.

---

<sup>52</sup>) Vgl. die Literatur bei W. Puchner, Hof-, Schul- und Nationaltheater.

<sup>53</sup>) Dazu W. Puchner, Ὁ Πέτρος Κατσαΐτης.