

Satirische Dialoge in dramatischer Form aus dem Phanar und den transdanubischen Fürstentümern 1690–1820. Eine sekundäre Textgruppe des vorrevolutionären griechischen Theaters

WALTER PUCHNER (Athen)

Mit der Lokalisierung, Edition und Analyse einer Reihe von satirischen Dialogtexten aus dem Umraum des Ökumenischen Patriarchats, dem Phanar und den transdanubischen Fürstentümern in den letzten beiden Jahrzehnten zeichnet sich eine spezifische Tradition griechischer Dialogsatiren in dramatischer Form ab, die einen Zeitraum von mehr als hundert Jahren abdecken und entweder tendenziöse Pamphlete gegen konkrete Personen darstellen, Kleriker oder Phanarioten (bzw. anderen gesellschaftlich hoch stehenden Persönlichkeiten), oder allgemeinere Sittenspiegel bilden, die die Amoralität bestimmter Gesellschaftsschichten geißeln bzw. die Nachäffung westlicher Sitten und Lebensformen aufs Korn nehmen. In manchen Texten verbinden oder vereinen sich diese Zielsetzungen. Charakteristisch dafür ist die Tatsache, dass diese Texte aus einem einheitlichen kulturellen und geographischen Raum stammen: der Bosphorus-Metropole des Osmanischen Reiches bzw. der Moldauwalachei, konkreter aus Bukarest, während einer dieser Texte möglicherweise aus Philippopol/Plovdiv stammen dürfte. Diese zentralbalkanische Herkunft sowie der Zeitraum der Entstehung (1692–1820) spiegelt sich auch im intensiven Gebrauch türkischen und rumänischen Vokabulars wider, sowie im griechischen gelehrt-volkssprachlichen Misch-Idiom der Phanarioten, in dem die gesamte griechische Literaturproduktion aus Konstantinopel vor 1821 verfasst ist.

Ein gemeinsames Kennzeichen besteht ferner in der Tatsache, dass diese Dialogsatiren zwar die dramatische Form benutzen, aber nur für die bloße Lektüre, nicht für eine wirkliche Theateraufführung geschrieben sind. Dies lässt sich aus einer simplen Analyse des szenischen Raums und der Handhabung der Bühnenzeit ablesen, sowie aus der vielfachen Unklarheit, welche Bühnenpersonen zu welchem Zeitpunkt auf der Bühne anwesend sind (Auftritte und Abgänge sind mangelhaft signalisiert); in all diesen Fällen handelt es sich um unabdingbare Strukturelemente und stehende Konventionen der dramatischen Gattung, die weitgehend unterdefiniert und oft ungeklärt bleiben, wie dies auch von anderen Dialogwerken her bekannt ist, die bloß für die Lektüre oder höchstens für Deklamation und Solovortrag geschrieben sind¹. Die Absenz jeglicher Theatererfahrung, wie sie die willkürliche oder nachlässige Handhabung von Bühnenraum und Bühnenzeit indiziert, indem die *versimilitudo* und *vraisemblance* der Bühnenhandlung arg strapaziert wird, verbindet diese dramenartigen Dialoge nicht so sehr mit den griechischen und französischen Theateraufführungen in Konstantinopel im 17. Jh. (PUCHNER 1999a: 41–64), sondern bringt sie mehr in

¹ Einen solchen Fall bilden z.B. die „Mimiamben“ des Herodas (PUCHNER 1993 gegen MASTROMARCO 1984, der diese Dialogtexte für eine Theateraufführung geschrieben hielt).

Zusammenhang mit der Tradition der Hymnenparodien seit byzantinischer Zeit (MITSAKIS 1983: 93–166) und den viel gelesenen und häufig edierten satirischen Messparodien wie die „Messe des Bartlosen“ (EIDENEIER 1977)². Unter diesem Aspekt ist die Unterscheidung klerikaler und „weltlicher“ Satiren nicht besonders zielführend, auch wenn sich der satirische Gebrauch des Kirchengriechischen auf die erste Kategorie beschränkt. In jedem Fall bleibt jedoch die systematische Anwendung von äußerlichen Merkmalen der dramatischen Gattung bemerkenswert: der Katalog der *dramatis personae* am Werkanfang, die Anschreibung der Sprechpersonen und ihrer Namen vor jedem Sprechpart, die Unterteilung in Akte und Szenen usw., und das in einer Zeit, wo sich die griechische Dramenproduktion auf die Ionischen Inseln beschränkte (PUCHNER 1999b), während Dramenübersetzungen aus dem Französischen und Italienischen im phanariotischen Bereich nicht vor 1740 nachzuweisen sind (SPATHIS 1986). Die originale Dramenproduktion aus der Feder der orthodoxen Priesterschaft beschränkte sich auf die Insel Chios (MANUSAKAS/PUCHNER 2000); von den namentlich bekannten Autoren unterhielt jedoch nur Gabriel PROSOPAS eine direkte Verbindung zum Ökumenischen Patriarchat³. Der Inhalt dieser Werke war freilich für den Schulgebrauch nicht geeignet (und dies war die ausschließliche Funktion der chiotischen und kykladischen religiösen Dramatik im 17. und 18. Jh.) (vgl. PUCHNER 1999c und ergänzend VARZELIOTI 2005), und wie aus der handschriftlichen Form zu erschließen ist (keine der Dialogsatiren vor 1800 ist in druckschriftlicher Fassung erhalten), waren diese Satiren für die Lektüre in einem bestimmten Kreis von Klerikern und Phanarioten bestimmt, wenn auch in manchen Fällen dieser beschränkte Funktionsradius überschritten worden sein dürfte und manche Texte eine gewisse Publizität erlangt zu haben scheinen, wie dies mehrfach erhaltene handschriftliche Kopien indizieren⁴. Dialogform und dramenartige Struktur für satirische Texte waren auch bei populären Lesestoffen und „Volksbüchern“ sehr beliebt, wie die erfolgreiche Editionsgeschichte des griechischen „Bertoldo“ nahelegt, der umfangreiche Dialogpartien in lebhaften und flüssigen, durchaus spielbaren und bühengerechten Wechselgesprächen aufweist (PUCHNER 2005a)⁵. Solche populären Lesestoffe stellen auch einen der ersten Kontakte der breiten Unterschichten während der Türkenherrschaft mit „Theater“ dar. Ebenso verfügt der barocke Versroman des „Erotokritos“ (erste Ausgabe 1713) – beliebte Volkslektüre noch im 19. Jh., so beliebt, dass Dionsios FOTINOS 1818 das Verlangen verspürt, eine „phanariotische“

² EIDENEIER dachte an einen persönlichen Angriff auf einen namhaften Kleriker, neuere Ansichten schlagen den katholischen Priester als Spottobjekt vor (s. ZACHARIADOU 2000: 257–268) bzw. den sefardischen Juden (s. KARANASTASIS 2003).

³ Er führte den orthodoxen Titel eines Priesters und Predigers des Hl. Evangeliums der Großen Kirche und wurde zu Beginn des Jahrzehnts 1660 vom Patriarchen Parthenios als Lehrer im orthodoxen Seminar des Hl. Viktor auf Chios eingesetzt und als solcher auch ausreichend bezahlt (MANUSAKAS/PUCHNER 2000: 36ff.).

⁴ Konkret bis zu vier Exemplaren. Dies entspricht der Anzahl der nachweisbaren Abschriften der beliebten kretischen Tragödie „Erophile“ aus dem 17. Jh. (vgl. PUCHNER 1991a: 129–158, bes. S. 129ff. und in der griechischen Ausgabe, Heraklion 1997: 157–193, bes. S. 157ff.).

⁵ Zu Übersetzungen und Ausgaben des italienischen Volksbuches auf der Balkanhalbinsel vgl. SKOWRONSKI/MARINESCU 1992.

Version in griechischer Mischsprache mit Liedeinschüben zu verfassen (ALEXIOU 1988: λοτ' ff.), – über ausgedehnte Dialogpartien sowie die außertextlich namentliche Indizierung der Sprechpersonen in Dialogpassagen ganz wie im Drama⁶.

All das erklärt freilich noch nicht ausreichend das Auftreten der dramatischen Form ohne wesentlichen Bezug zur szenischen Aufführung, wie sie für diese satirischen Pamphlete höherer klerikaler Kreise in Bukarest und Konstantinopel charakteristisch ist; gegen Ende des 18. Jh.s dürften auch die Phanarioten in Istanbul und die Bojaren in der Moldauwalachei diesen Usus übernommen haben. Zu diesem Zeitpunkt scheint diese Tradition ausreichend stabilisiert zu sein, denn um 1800 verzweigt sie sich und nimmt nun nicht mehr nur konkrete Persönlichkeiten aufs Korn, sondern ganze Gesellschaftsschichten (die Bojaren der Lokalaristokratie) sowie spezifische Berufe (die Ärzte von Bukarest), und wird von gegen VOLTAIRE gerichteten Pamphleten und der antiaufklärerischen Kampagne der orthodoxen Kirche verwendet; weiterhin taucht die dramatische Dialogform auch in mythologischen Satiren von literarischer Qualität mit feiner Ironie auf, sowie in grobkörnigen Humoresken über die schädlichen Auswirkungen der *littérature sentimentale* als Modeerscheinung in der Provinzgesellschaft. Es ist auch bezeichnend, dass diese Tradition der satirischen Dialogtexte in dramatischer Form auch nach der Griechischen Revolution von 1821 nicht sofort verschwunden ist, sondern im Dramenwerk bedeutender griechischer Schriftstellerpersönlichkeiten aus Konstantinopel weiterhin nachweisbar bleibt, mit ähnlichen oder ganz den gleichen Charakteristika sowie den gravierenden Abweichungen vom ästhetischen Vorbild der klassizistischen Dramaturgie, d.h. der ungenügenden Definierung von elementaren Konventionen und Strukturen von Dramenwerken, die für die Bühne geschrieben sind: lose Handlungsführung, übergroße Länge, mäanderhafte Dialoge, übermäßig schleppende Rhythmen in der Handlungsentwicklung, Vernachlässigung der dramaturgischen Größen und der Handlungsökonomie zugunsten der satirischer Details usw., – und das alles zu einer Zeit, wo sich der Klassizismus in der griechischen Theaterpraxis bereits überall durchgesetzt hat. Aus dieser Optik heraus handelt es sich tatsächlich um eine separate Tradition, die sich parallel zur neugriechischen Dramatik entwickelt und über ein *corpus* von „dramatischen“ und dramenartigen Texten verfügt, in dem ähnlich wie bei der patriotischen Dramatik des 19. Jh.s das Hauptaugenmerk nicht auf die dramaturgische Vollkommenheit und die *verisimilitudo* des Bühnenkosmos gerichtet ist, sondern auf ein essentiell außerdramatisches und außertheatralisches Ziel jenseits aller Ästhetik: die Satire (PUCHNER 2000). Dieses außertextliche Telos ist jedoch das charakteristische Kennzeichen jeglicher Satire im Allgemeinen, und noch gravierender der Parodie, wo die Komik der überzeichneten Mimesis der intimen Kenntnis der parodierten Person entspringt bzw. dem Textgenre, das lächerlich gemacht wird. Andernfalls können die Mechanismen der Erzeugung des Lachens nicht in Gang gesetzt werden und die Strategien des Lächerlich-Machens bleiben ohne die gewünschte Wirkung⁷.

⁶ Zur prozentuellen Auflistung der Dialogpartien in den fünf Teilen des Versromans vgl. HOLTON 1988.

⁷ Für die griechische Komödie des 19. Jh.s vgl. PUCHNER 2002a.

Diese satirischen Dialogtexte, von denen einige erst in den allerletzten Jahren bekannt geworden sind, sind in chronologischer Abfolge folgende:

„Το αχούρι“ [Der Stall, 1692], verfasst vom Hieromonachos NEOPHYTOS, Abt des Klosters vom Hl. Sabbas in Bukarest, Pamphlet gegen einen gewissen Kyrillos, in 392 „politischen“ Versen (15silbern mit Paarreim). Neben dem lächerlich gemachten Kyrillos erscheint auch die Personifikation des „Stalles“, in den dieser wegen seiner Missetaten eingesperrt wurde, der Teufel sowie andere Kleriker und Amtsträger der Walachei; die dialogische Verssatire ist seit 1881 bekannt, doch hat sich kein einziger Philologe näher mit ihr beschäftigt (LEGRAND 1881: 150–165)⁸, trotz dieser sehr frühen Erscheinung eines dramenartigen Textes in klerikalen Kreisen der Orthodoxie⁹.

„Έργα και καμώματα του μαρτού ψευδοασκητού Αυξεντίου του εν τω Κατιρλίω και των ασεβεστάτων και αθέων εκείνου μαθητών, οπαδών και διδασκάλων ή Αυξεντιανός μετανοημένος“ [Werke und Machenschaften des üblen Pseudo-Asketen Auxentios in Katirli und seiner unwürdigen und gottlosen Schüler, Anhänger und Lehrer, oder Der reuevolle Anhänger von Auxentios], ein überlanger fünftakteriger dramatischer Text in Prosa, noch unveröffentlicht, in vier Handschriften erhalten, aus der Feder eines unbekannten Klerikers (manche Spekulation führen den Patriarchen Kallinikos oder Ananias von Antiparos an) (SKOUVARAS 1970: 139–142), ein Text der am 30. September 1752 vollendet wurde und von dem wir eine detaillierte Inhaltsangabe besitzen (VIVILAKIS 2002). In dieser übermäßig umfangreichen „Komödie“ erscheinen neben dem Pseudo-Asketen Auxentios als Sprechpersonen der Bischof von Aleppo, Mavroudis, Misail und Kyrillos sowie eine Fülle von Lahmen, Blinden, Dämonenbesessenen und anderen bezahlten Schwindlern, die die Wunder des „Schmutzmönches“ bezeugen, der um die Mitte des 18. Jh.s auf der Propontis-Insel nahe Konstantinopel sein Unwesen trieb und zum Zentrum eines Lokalkults bei der orthodoxen Bevölkerung Istanbuls wurde. Eine kritische Ausgabe des Textes aus den vier Handschriften bereitet Joseph VIVILAKIS vor.

„Κωμωδία αληθών συμβάντων εν Κωνσταντινουπόλει τω ‘αψνε’ έτει“ [Komödie wahrhafter Vorfälle in Konstantinopel im Jahr 1755], ein satirischer Dialogtext von 408 paarreimigen Fünfzehnsilbern über dieselbe klerikale Zwistigkeit mit den Wiedertäufern, die um 1750 in Konstantinopel den orthodoxen Klerus in zwei Lager spaltete; den Text hat Evangelos SKOUVARAS 1970 ediert (SKOUVARAS 1970: 182–193). Es treten in etwa die gleichen Personen wie in der vorigen „Komödie“ auf¹⁰. Der unbekannte Autor beruft sich auf „die Alten“, die die Ungereimtheiten der Zeit auf die Komödienbühne gebracht hätten und in einer einleitenden Notiz erklärt er, warum er die Namen der satirisierten Personen nicht geändert habe¹¹.

„Αλεξανδροβόδας ο ασυνείδητος“ [Der gewissenlose Voda Alexander] aus der Feder des Fürsten Georgios N. SOUTSOS (1785), eine dreiaktige Prosakomödie über den Dragoman der Hohen Pforte Alexandros MAVROKORDATOS, der später nach

⁸ Kurzgehaltene einführende Notizen in die Ausgabe in LEGRAND 1887: LXXIII–LXXVI.

⁹ Es handelt sich um den ersten erhaltenen Text in dramatischer Form aus dem Bereich der transdanubischen Fürstentümer.

¹⁰ Im Katalog der *dramatis personae* sind sie sogleich als Schwindler, Betrüger, Pseudo-Asketen, Volksverführer usw. charakterisiert (SKOUVARAS 1970: 182).

¹¹ Offenbar beruft er sich auf ARISTOPHANES (SKOUVARAS 1970: 182).

Russland überwechselte und im Zeitraum von 1785–86 den Fürstenthron der Moldau innehatte. Der Text, der in vier Handschriften zirkulierte, wurde 1995 von Dimitris SPATHIS in einer kommentierten Ausgabe vorgestellt (SPATHIS 1995)¹², wo alle szenischen Charaktere als existierende historische Persönlichkeiten identifiziert werden und der spezifische Lokalkontext der Epoche herausgearbeitet wird. Seine umfangreiche Begleitstudie, „Die Phanariotische Gesellschaft und die Satire“ (ebd.: 207–430), stellt einen wesentlichen Fortschritt der Forschung auf diesem Sektor dar und gibt zum ersten Mal einen Überblick über diese separate Tradition satirischer Dialogtexte aus dem phanariotischen Bereich in Konstantinopel und den transdanubischen Fürstentümern. Seither sind freilich einige wesentliche Texte hinzugekommen, wie etwa der folgende.

„Το σαγανάκι της τρέλλας“ [Die Windbö des Wahnsinns], unvollendete Prosasatire (wahrscheinlich dreiaktig bricht sie in der Mitte des zweiten Aktes ab, führt in der Handschrift verschiedene Titel), ein mitleidloses Pamphlet gegen den Fürsten der Walachei Nikolaos MAVROGENIS (1786–1790), Dragoman der osmanischen Flotte in der Ägäis und erklärter Feind der Phanarioten; eine Satire, die aus textimmanenten Gründen im Mai oder Juni 1786 verfasst worden sein muss, aber noch in keiner befriedigenden Ausgabe vorliegt. Der Text wurde von seiner Editorin, Lia Brad CHISACOF, Rigas VELESTINLIS zugeschrieben. Er wurde zum ersten Mal 1998 mit rumänischer Übersetzung ediert (CHISACOF 1998), in verbesserter Form (im monotonischen Akzentsystem und mit rumänischer Übersetzung) 2003 (CHISACOF 2003: 213–302, rumänische Übersetzung S. 303–376), doch keine dieser Editionen darf als endgültige betrachtet werden, denn der Text wimmelt von türkischen und rumänischen Idiomatismen, die Erklärung erheischen, von Fehllesungen und Übertragungsfehlern, inkonsistenter Orthographie usw. Für die Autorschaft von Rigas wurden bisher schwerwiegende Vorbehalte angemeldet (EVANGELATOS 2000: 289–292, SPATHIS 1999, PUCHNER 2000b: 56–65, PUCHNER 2002c, Einleitung der Neuauflage: VELESTINLIS 67–91). Es scheint sich um den ersten Entwurf einer ausgedehnten Satire zu handeln, ähnlich dem „Gewissenlosen Voda Alexander“, doch weit skizzenhafter und chaotischer.

„Ο χαρακτήρ της Βλαχίας“ [Der Charakter der Walachei], einaktige Satire eines unbekannten Autors, möglicherweise Klerikers, aufgrund textimmanenter Indizien um 1800 zu datieren. Der Text ist schon von PAPACOSTEA-DANIELOPOLU (1977: 83ff.) beschrieben worden und wurde von Giorgos VALETAS 1979 und 1994 ediert (VALETAS 1979, 1994), noch einmal von CHISACOF 2003 (CHISACOF 2003). Der Vergleich mit der Originalhandschrift, die im Zuge eines Forschungsaufenthaltes in Rumänien aufgespürt wurde (IOANNIDIS/PUCHNER 2005), führt freilich zu dem Ergebnis, dass keine dieser Ausgaben wirklich zureichend oder auch nur befriedigend ist; eine neue Edition dieses interessanten Textes, der die haltlose Großmannssucht der Bojaren satirisiert, ihre ökonomische Unfähigkeit, die hoffnungslose Verschuldung, ihre Raffgier, sobald sie einen Staatsposten zugewiesen bekommen, ihre Putz-

¹² Der Text wurde auch ins Rumänische übersetzt in der Anthologie phanariotischer Literatur von CHISACOF 2003: 159–212. Zur Edition von SPATHIS vgl. meine Kritik in PUCHNER 1998.

sucht und Modemanie, befindet sich in Vorbereitung (ausführliche Analyse in PUCHNER 2006a).

In den dramatischen Allegorien des Georgios SOUTSOS, die er 1805 in Venedig unter dem Titel „Πονήματά τινα δραματικά“ [Dramatische Werke] veröffentlicht¹³, „Το άσυλον του φθόνου“ [Das Asyl des Neides], „Αυλικός ο πεφωτισμένος“ [Der aufgeklärte Höfling], „Η πατρίς των τρελών“ [Die Heimat der Verrückten] und „Ο κατηχούμενος ή το κοσμογονικόν θέατρον“ [Der von der Katechese Belehrte oder Das kosmogonische Theater], kehrt sich die Satire gegen schädliche Charaktereigenschaften, die in den Werken allegorisch personifiziert auftreten: im ersten ist es der Neid mit seiner Mutter Sünde¹⁴, im zweiten herrscht am phanariotischen Hof der Schein (in der Maske der Tugend), die Profitgier (als Freundschaft) und der Ehrgeiz (als Ehrenhaftigkeit), im dritten wird der geizige „Geldfreund“ (Χρηματοφίλος) satirisiert, der zügellose Ποταμόρροτος, die hoffärtige Καλλιμαύχια und andere „Verrückte“¹⁵, während das vierte Stück eine Art philosophischen Dialogs darstellt. Diese Dialogtexte wurden zum ersten Mal von Dimitris Spathis 1995 analysiert (SPATHIS 1995: 263–278).

„Επάνοδος, ήτοι Το φανάρι του Διογένους“ [Die Wiederkehr, oder die Laterne des Diogenes], Moralsatire in 1005 paarreimigen Fünfzehnsilbern und anderen Versformen, gegen Voltaire, den Atheismus und die Ideen der Französischen Revolution gerichtet, gegen die Korruptivität und Zügellosigkeit der Phanarioten und der westlichen Welt, in zwei Akten (vermutlich fehlt ein dritter Akt), aus der Feder eines Klerikers (die Satire wurde Agapios HAPIPIS zugeschrieben [DIMARAS 1953, 1992], doch ist diese Zuweisung mit vielen Hypothesen und Ungewissheiten belastet, vgl. PUCHNER 2005b); aus textimmanenten Indizien ist mit Vorsicht der Schluss zu ziehen, dass die Niederschrift der Satire um das Jahr 1809 stattgefunden haben muss, während das Werk 1816 anonym und ohne Verlagsort in Druck ging¹⁶. Es handelt sich, sprachlich und stilistisch, um eine grobe, allerdings in ihrer Art faszinierende Satire gegen den „Fortschritt“, der aus Europa kommt, in der Form einer *imago mundi*, in der der antike Philosoph eine Reise auf die Oberwelt unternimmt, um mit seiner Laterne einen „Menschen“ zu finden; die Reise führt ihn zuerst nach Paris, dann nach Spanien und zuletzt nach London. Es handelt sich um eine im 19. Jh. viel gelesene Satire, die sechsmal ediert wurde und von der mindestens drei Handschriften

¹³ Πονήματά τινα δραματικά συντεθέντα παρά του Γεωργίου, υιού του Νικολάου Σούτζου, ποτέ Μεγάλου Διερμηνευτού της κραταιάς των Οθωμανών Βασιλείας..., Ενετίησιν 1805 (ILIOU 1997: 155f., Nr. 1805.86, LADOGIANNI 1996, Nr. 129). Zwei der vier Werke, „Το άσυλον του φθόνου“ und „Αυλικός ο πεφωτισμένος“ werden in Konstantinopel 1842 und 1867 wiedergedruckt. Keines dieser Stücke fand allerdings den Weg auf die Bühne.

¹⁴ Den Prolog hält der Neid im Werk „Drama über den Blindgeborenen“ von Gabriel PROSOPAS aus dem 17. Jh. (MANUSAKAS/PUCHNER 2000: 253–294). Das Werk von SOUTSOS steht allerdings in Beziehung zu „L’asilo d’amore“ von Pietro METASTASIO (SPATHIS 1995: 266ff.).

¹⁵ Das Stück ist nach der Komödie „Arcifanfaro re dei matti“ von GOLDONI konzipiert (vgl. SPATHIS 1995: 274ff.).

¹⁶ ILIOU 1997, Nr. 1816.34, S. 456. Die verwendeten Drucklettern verweisen jedenfalls auf Konstantinopel.

erhalten sind¹⁷. Erst die Auffindung der *editio princeps* in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien hat die endgültige Edition dieser Satire ermöglicht, deren Text in den Nachdrucken z.T. gravierende Abänderungen und Emendationen erfahren hat (Neuere Textausgabe bei PUCHNER 2004a: 157–203).

„Κωμωδία του μήλου της έριδος“ [Die Komödie des Zankapfels], dreiaktige, mit feinem Humor geschriebene mythologische Satire in 856 paarreimigen Fünfzehnsilbern über das Urteil des Paris, welche der drei Olympischen Göttinnen der Goldene Apfel der Schönheit zuzuweisen sei, aus der Feder eines anonymen Phanarioten, verfasst höchstwahrscheinlich vor 1820. Die erste Ausgabe, die bisher verschollen war, Konstantinopel 1826, konnte im Archiv des Griechischen Literarischen und Historischen Archivs (E.L.I.A.) aufgefunden werden, und hat zu einer jüngsten Neuausgabe des Textes geführt (PUCHNER 2004a: 103–155). In Nachdrucken der Erstausgabe wird auch diese Satire AGAPIOS zugeschrieben (und zwar als im Jahre 1815 verfasst), eine Hypothese, die allerdings auf unüberwindbare Hindernisse stößt (PUCHNER 2004b). Spätere Nachdrucke, besorgt von Klerikern, führen zu weit reichenden Eingriffen, denn der Text wurde nun nicht als fein gesponnene Satire verstanden, sondern als Schulbuch für den Unterricht in griechischer Mythologie¹⁸.

„Τα αγγούρια του Γενεράλη“ [Die Gurken des Generals], eine kurze grobe Prosasatire in drei Akten aus der Feder eines anonymen Autors, schon von PAPACOSTEADANIELOPOLU beschrieben, von Giorgos VALETAS 1979 und 1994 und von Lia Brad CHISACOF 2003 (mit rumänischer Übersetzung) unter dem Titel „Der General Gikas“ herausgegeben (VALETAS 1979, 1994, CHISACOF 2003: 429–448, rumänische Übersetzung S. 449–464). Diese Editionen sind jedoch in vieler Hinsicht nicht befriedigend (wie oben beschrieben), und eine neue Ausgabe unter dem Titel „Die Gurken des Generals“ befindet sich in Ausarbeitung. Hier wird der gesamten oberen Gesellschaftsschicht von Bukarest der Zerrspiegel ihrer Schwächen vorgehalten, die sich mit nichts anderem beschäftigt als vor- und außerehelichen Liebschaften, der Mode und der Psychopathologie der *littérature sentimentale* (PUCHNER 2006a). Die kurze Satire verwendet ohne Schwierigkeiten die Strukturkonventionen des Dramas, ähnelt aber mehr einem ersten Entwurf einer umfangreicheren elaborierten Satire. Textimmanente Hinweise lassen darauf schließen, dass das Stück 1818 verfasst worden sein muss.

„Κωμωδία νέα της Βλαχίας“ [Neue Komödie der Walachei], eine dreiaktige Prosasatire gegen die Ärzte von Bukarest, in der auch Voltaire und der Mesmerismus (Magnetismus und Hypnose) aufs Korn genommen wird (TAMBAKI 2004), und die „Skelette“ der am Ungeschick und Unwissen der Ärzte Verstorbenen im Hades einen Prozess anstrengen, den Zeus mit Hilfe von Asklepios und Hippokrates selbst durchführt; den Ärzten werden die Diplome abgenommen (PUCHNER 2004c: 89ff.). Der Text ist mit vielen Fehllesungen, orthographischen Inkonsistenzen und Missver-

¹⁷ 1816 ohne Druckort, Konstantinopel 1836, Hermupolis auf Syra 1839, Konstantinopel 1846 (als Autor wird der Archimandrit AGAPIOS aus Kos in Philippopel genannt), Athen 1863 (AGAPIOS), Patras 1882 (als Autor figuriert hier Kosmas FLAMIANOS).

¹⁸ Wien 1826 (einem gewissen Panagiotis DEDE zugeschrieben), Athen 1861 (AGAPIOS als Autor), Alexandria 1868.

ständnissen von CHISACOF 2003 ediert worden; eine neue endgültige Edition ist in Vorbereitung. Das Werk ist im April 1820 verfasst worden.

Diese elf Texte bilden eine konsistente Tradition satirischer Dialogtexte in dramenartiger Form, die sich um die Wende des 18. zum 19. Jh. weitgehend den Konventionen und Techniken eines regelrechten Theaterstücks annähern. Diese Tradition gehört im Wesentlichen dem griechischen vorrevolutionären Theater an, scheint jedoch auch weiterhin einen gewissen Einfluss ausgeübt zu haben auf Dramatiker, die aus Konstantinopel stammen (bewusst vermeide ich hier den Terminus „Phanarioten“)¹⁹. Konzeptlosigkeit der Handlung und Vernachlässigung der dramaturgischen Ökonomie zugunsten der Ausgestaltung satirischer Details finden wir auch in vielen Komödien der nachrevolutionären Epoche (HATZIPANTAZIS 2004): z.B. in „Άσωτος“ [Der Ausschweifende, 1830] und den anderen Komödien von Alexandros SOUTSOS²⁰, den beiden Fassungen der Komödie „Babylonia“ (1836, 1840)²¹, in der „Ερωτηματική οικογένεια“ [Die fragwürdige Familie] und dem „Εφημεριδοφόρος“ [Der Zeitung Fürchtende] von Iak. Rizos NEROULOS (1837)²², in der Dialektkomödie „Μισέ Κωζής“ [Mr. Kozis, 1848] eines Anonymus aus Konstantinopel (analysiert in PUCHNER 2002a: 289–305, HATZIPANTAZIS 2004: 46ff.), aber auch in „Του Κουτρούλη ο γάμος“ [Die Heirat des Koutroulis, 1845] von Alexandros Rizos RANGAVIS²³, in den Komödien von Michael HOURMOUZIS, beginnend mit den „Dialogen“, aber besonders auffallend in den Spätkomödien „Μαλακώφ“ [Malakof, 1865] und „Οψίπλουτος“ [Der Spätreiche, 1878], mit dysproportionalem Umfang und fast ohne wirklicher Bühnenhandlung (PUCHNER 2006b: 189–205). Die Herkunft all dieser Theaterautoren aus Konstantinopel ist bezeichnend²⁴.

Die Wurzeln dieser Tradition dramenartiger Satiren sind schwieriger auszuforschen. Doch gibt es gewisse Indizien: vor dem „Gewissenlosen Voda Alexander“ (1785) sind ausschließlich nur klerikale Satiren in dialogischer Form nachzuweisen, in denen die fehlende Theatererfahrung im unpräzisen Umgang mit den Konventionen der Dramaturgie leicht erkennbar ist²⁵. Was war es allerdings, das den Abt Neophytos

¹⁹ Zur Diskussion um die Existenz oder Nichtexistenz einer eigenen „phanariotischen“ Literatur nach der Griechischen Revolution vgl. PUCHNER 2002a: 49–53 (mit der einschlägigen Bibliographie); siehe auch RITSATOU 2004: 467–476.

²⁰ Siehe DELVEROUDI 1997.

²¹ Besonders in der zweiten Fassung. Vgl. EVANGELATOS 1972.

²² LADOGIANNI 1996, Nr. 139 und 140. Kurze Analyse bei PUCHNER 2002b: 54, 134ff.

²³ RITSATOU 2004: 180–203.

²⁴ Persönliche Satiren könnte man freilich auch aus der heptanesischen Tradition der Dramatik der Ionischen Inseln anführen, beginnend mit der „Κωμωδία των ψευτογιατρών“ [Komödie der Pseudo-Ärzte, 1745] von Savogias ROUSMELIS, fortgesetzt mit dem „Χάσις“ [Chasis, 1790] von Demetrios GOUZELIS und ausklingend im 19. Jh. mit einer Handschrift aus Kefalonia, die die Satire „Άνθιμος Μαζαράκης διακωμωδούμενος“ [Der verspottete Anthimos Mazarakis, zwischen 1831 und 1836] enthält (jetzt ediert von Chr. STAMATOPOULOU-VASILAKOU: „Άνθιμος Μαζαράκης διακωμωδούμενος. Ένα άγνωστο ληξουριώτικο θεατρικό χειρόγραφο“. *Κεφαλληνιακά Χρονικά* 9, 2003. 191–241).

²⁵ Ähnliches ist auch gegen Ende der „Τραγωδία του Μενεάνδρου βασιλέως της Σικελίας“ [Tragödie des Meneander, Königs von Sizilien] festzustellen, einer phanariotischen dramatischen Bearbeitung des lateinischen Romans „Argenia“ von John BARCLAY (1622), zuerst von

im Kloster des Hl. Sabbas in Bukarest 1692 bewog, sein Pamphlet gegen den ominösen Kyrillos, der einen gleichnamigen Protosynkellos Neophytos unmenschlich behandelt hat und von den Bojaren mit Einkerkierung (im „Stall“) bestraft wird, während Neophytos seine Leiden detailliert dem Ökumenischen Patriarchen Dionysios vorträgt, in dialogischer und pseudodramatischer Form abzufassen²⁶? Was veranlasst einen Kleriker, in seiner Satire, in der der Teufel selbst auftritt und sich rühmt, den bösen Kyrillos als Schüler zu haben, dramenartigen Dialog zu verwenden? Offenbar stützt sich der anderwärts unbekannte Hegumenos (Abt) auf eine bestehende Tradition, die Tradition der erbaulichen und moraldidaktischen Lektüre, die seit dem byzantinischen Jahrtausend besteht, und wo Dialoge zwischen Leib und Seele anzutreffen sind, wie in der „Dioptra“ von Philippos MONOTROPOS (BECK 1959: 642ff.) und ähnlichen Werken (HUNGER 1977/78: 146ff.), zwischen dem Fremden und der Wahrheit, wie in dem umfangreichen autobiographischen Poem von Leonardos DELAPORTAS (MANUSAKAS 1995), in nachbyzantinischen religiösen Alphabetarien zwischen Mensch und Charos (KAKOULIDI 1964), ebenso wie in dem umfangreichen kretischen religiösen Gedicht „Altes und Neues Testament“ (KAKLAMANIS/MAVROMATIS 2004), und selbst noch im „Weiberspiegel“ (1766) von Kaisarios DAPONTE sind ausgedehnte Dialogpassagen zwischen Chariton und Seele anzutreffen, die sogar den Rahmen dieser labyrinthischen Schachtelerzählung bilden²⁷. Der Gebrauch der Dialogform für die Abhandlung eines Themas stellte eine fest etablierte Tradition im ekklesialen Schrifttum dar, wie übrigens auch der Gebrauch der Satire in der Parahymnographie und den Parodien wie die „Messe des Bartlosen“ (EIDENEIER 1977). Der geistliche Verfasser des dialogischen Versgedichts kombiniert beide Überlieferungsstränge des ekklesiastischen und paraekklesiastischen Schrifttums.

Dass der Autor sein Werk wohl schwerlich als ein Theaterstück aufgefasst hat, wird in einer simplen Analyse sofort deutlich²⁸: der eingesperrte Bösewicht Kyrillos befindet sich im Zwiegespräch mit dem „Stall“, einer Personifikation des Gefängnisses, in das er für seine Übeltaten geworfen wurde²⁹, im Wesentlichen eine Exposition in Form eines Selbstgespräches, in dem Kyrillos seine Taten bereut und sich selbst wegen seines Geizes anklagt, der die Wurzel für all seine Schandtaten bildet, wobei er das Wort direkt an die „Archonten“ richtet (V. 103). In der Folge wird er in einen Dialog mit Diabolos verwickelt (V. 107–136). Dann ist ein Ortswechsel anzusetzen,

PAPACOSTEA-DANIELOPOLU beschrieben (1977: 188) und in der Folge von CHISACOF herausgegeben (2003: 517–604, rumänische Übersetzung S. 605–670; hier fehlt übrigens die Studie von KECHAGIOGLOU 1997), wo sich das Drama gegen Ende in Form von ausgedehnten Bühnenanweisungen in eine Erzählung verwandelt.

²⁶ Es handelt sich offenbar um den Patriarchen DIONYSIOS IV Mouselimis, der fünfmal den Patriarchenthron bestiegen hat: 8.10.1671–14.8.1673, 29.7.1676–2.8.1679, 30.7.1682–10.3.1684, Ende März 1686–12.10.1687 und Aug. 1693–April 1694. Eine letzte Amtszeit fällt bereits außerhalb des Datierungszeitraums der Satire (vgl. PODSKALSKY 1988: 400).

²⁷ Zur Analyse vgl. das Kap. 2 „Μορφές της θεατρικής έκφρασης στο 18^ο αιώνα. Απαγγελία και διάλογος“, in der Studie von PUCHNER 1995: 179–203, bes. S. 199ff.

²⁸ Soweit mir bekannt ist, gibt es zu diesem Poem bisher keine solche Analyse.

²⁹ V. 49–106. Nach der Verszählung von LEGRAND beginnt das Gedicht mit Vers 49 (LEGRAND 1881: 150).

denn „Neophytos, der Unglückliche und Geschlagene, beginnt mit Beschwerde, Welt und Schicksal anzuklagen“ und wendet sich „an seinen Alten“, der bereits verstorben ist und ihm aus dem Grab antwortet (V. 151–184). An einem gewissen Punkt des Dialogs richtet er das Wort auch an Germanos von Nyssa, dem Bruder des bösen Kyrillos (V. 185ff.). Plötzlich erscheint jedoch wieder der Teufel, der „Halbbruder des Kyrillos“ (V. 203ff.), und ebenso überraschend richtet Germanos, nachdem er dem Teufel geantwortet hat (V. 207–208), das Wort an Kyrillos (V. 209ff.), so als ob dieser die ganze Zeit auf der „Bühne“ anwesend gewesen wäre. Der Alte, ebenfalls mit dem Namen Neophytos, rügt den jungen Neophytos wegen seiner Trunksucht, und dieser gibt zu, dass die Betrunkenen „σκανδαλανακατόματα“ und „εχθοροδιαβολοπεισμάτα“ verübten (V. 237–238). Hierauf bringen walachische Würdenträger die Nachricht (V. 251ff.), dass der Patriarch Dionysios den gepeinigten Mönch vorlade (V. 259ff.), und Neophytos ergeht sich in Lobpreisungen des Patriarchen (V. 267ff.). Sodann ist wieder ein Ortswechsel anzunehmen, denn der Geistliche Athanasios Psaltis begrüßt den gepeinigten Mönch offenbar schon im Phanar: er habe die Angelegenheit der Übeltaten des Kyrillos dem Patriarchen vorgetragen. Es kommen noch der Kämmerer und andere hinzu; endlich erscheint man vor dem Patriarchen (V. 315ff.), dem Neophytos im Dialog seine Misshandlungen durch Kyrillos vorträgt, und das Werk endet mit einem Enkomion auf den Patriarchen (V. 373ff.) aus dem Mund des leidgeprüften Mönches³⁰.

Allein aus dieser detaillierten Inhaltsangabe ist neben der mangelhaften Definition von Bühnenraum und Bühnenzeit, von An- oder Abwesenheit von Bühnenpersonen, ein anderes Charakteristikum dieser satirischen Dialoggedichte abzulesen: die Historizität der Hauptpersonen, häufig auch der Nebenpersonen. Eine wesentlich außertextliche Zweckbestimmung reguliert die Ästhetik und Dramaturgie dieser Gattung: Hauptziel der Satire ist die Lächerlichmachung authentischer Personen und Ereignisse. Das bedeutet aber konsequenterweise, dass diese Texte für gewöhnlich wichtige historische Dokumente darstellen, nicht nur in sprachlicher sondern auch in faktischer Hinsicht. Dies gilt auch für die beiden Klerikersatiren aus der Mitte des 18. Jh.s, die sich mit dem Pseudo-Asketen AUXENTIOS, dem Patriarchen KYRILLOS V. und der Frage des Anabaptismus, des Wiedertäuferturns, auseinandersetzen. Diese Thematik hat zu einer ganzen Reihe von Texten, poetischen, satirischen, dialogischen usw., zu ekklesialen Parodien und Reimen geführt, die zu einem großen Teil Evangelos Skouvaras herausgegeben hat (SKOUVARAS 1970). Von den beiden erhaltenen

³⁰ V. 373–392. Im Jahr der Abfassung des Dialoggedichts 1692 war Patriarch nicht DIONYSIOS IV Mouselimis, sondern KALLINIKOS II. Akarnan (seine zweite Amtszeit erstreckte sich vom 7.3.1689 bis zum Aug. 1693). Dionysios hatte seine vierte Amtszeit am 12.10.1687 beendet, während seine fünfte Amtszeit erst im August 1693 begann. Somit bleibt zu untersuchen, welche Auswirkungen diese Tatsache auf das satirische Dialoggedicht hat, denn die auftretenden Personen sind historisch belegbar, wie LEGRAND versichert: der Metropolit Germanos von Nyssa war Schüler von Theophilos KORYDALEUS, der tote Alte Neophytos, ehem. Metropolit von Adrianopel und Bruder des Kyrillos, war der Patriarch NEOPHYTOS IV. Philaretos, der den Thron vom 27.11.1688 bis zum 7.3.1889 innehatte. Legrand verwirft die Spekulation von M. PARANIKAS, dass der verspottete Kyrillos Patriarch gewesen sei (LEGRAND 1887: LXXXIII–LXXXVI).

Dialogtexten hat er den kürzeren ediert, „Κωμωδία ἀληθῶν συμβάντων ἐν Κωνσταντινουπόλει τῷ ἁγνῷ ἔτει“ [Komödie wahrhafter Begebenheiten in Konstantinopel im Jahre 1755] in 408 „politischen“ Versen, während das unvergleichlich umfangreichere Dialogstück in fünf Teilen mit dem barocken Titel „Κωμωδία ἢ τοι Ἔργα καὶ καμώματα τοῦ μισοῦ ψευδασκητοῦ Αὐξεντίου τοῦ ἐν τῷ Κατιρλίῳ καὶ τῶν ἀσεβεστάτων καὶ ἀθέων ἐκείνου μαθητῶν, οπαδῶν καὶ διδασκάλων ἢ Αὐξεντιανὸς μετανοημένος“ [Komödie oder Werke und Machenschaften des üblen Pseudo-Asketen Auxentios in Katirli und seiner unwürdigen und gottlosen Schüler, Anhänger und Lehrer, oder Der reuige Anhänger des Auxentios] aus dem Jahr 1752³¹, bisher unveröffentlicht geblieben ist³². In dem späteren und kürzeren Dialogtext aus dem Jahre 1755 treten als Sprechpersonen unter den Mitarbeitern von Kyrillos V.³³, der 1750 das Wiedertäuferum für Katholiken und Armenier verkündete, die zur Orthodoxie übertreten wollten (ΜΑΚΡΑΙΟΣ 1872: 203ff.), Makarios, Dorotheos, Agapios, Misail und Kyrillos Phaneromenos. Es bleibt festzuhalten, dass der Pseudo-Asket Auxentios ab 1753 auf den Heiligen Berg Athos verbannt wurde (PASCHALIS 1932: 302–318, mit weiterer Bibliographie). Die umfangreiche zweite „Komödie“, im September 1752 vollendet, trifft demnach den Wundermönch noch in voller Tätigkeit an; sie muss wohl gleich nach der gewaltsamen Wiedereinsetzung von Kyrillos V. auf den Ökumenischen Patriarchenthron verfasst worden sein³⁴. Wenn diese Datierungen stimmen, muss das Werk wohl ein prophetisches Ende haben: Auxentios wird am Ende der „Komödie“ auf den Heiligen Berg ins Exil geschickt³⁵. Während das Thema des Wiedertäuferums im Zeitraum 1750–1757 eine theologische Hauptfrage der Zeit bildete, die eine geraume Bibliographie hinterlassen hat³⁶, werden in beiden „Komö-

³¹ Die Handschrift der Gennadios-Bibliothek in Athen trägt am Ende den Vermerk, dass die Satire am 30. September 1752 vollendet worden sei. An dieser Stelle sei meinem Kollegen Joseph VIVILAKIS herzlicher Dank für die Überlassung einer Photokopie einer ersten Textübertragung ausgesprochen.

³² Eine kritische Edition aus den vier erhaltenen Handschriften bereitet Joseph VIVILAKIS vor (Gennadios-Bibliothek, Griechisches Parlament Hs 29, Zagora Hs 105 und in einer Privatbibliothek).

³³ Dies waren Auxentios von Andros (SKOUVARAS 1970: 60ff.), Gennadios (chem. Bischof von Aleppo) (S. 61ff.), Makarios (S. 63ff.), Ionas (S. 68ff.), Misail (S. 71ff.), Dorotheos (S. 75ff.), Agapios (S. 76ff.), Christophoros aus Aitolien (S. 80ff.), Kyrillos Phaneromenos (S. 82ff.), während auf der Gegenseite Kallinikos III. agierte (der nachmalige Patriarch), Gerasimos von Herakleia, Nikolaos Kritias, Ananias von Antiparos und Pankratios.

³⁴ Diese fand zu Beginn des Septembers 1752 statt. Es handelt sich um seine zweite Amtszeit. Die erste lief vom 28.10.1748 bis zum März 1751. Auf dem Patriarchenthron folgte PAISIOS II. von Anfang Juni 1751 bis Anfang September 1752, worauf KYRILLOS V. von Anfang September 1752 bis zum 16.1.1757 folgte. Seine Nachfolge trat KALLINIKOS III. an (16.1.1757–26.3.1757). Zum historischen Kontext vgl. VIVILAKIS 2002: 69ff.). Zum Nachfolger von Kyrillos vgl. CHRYSOVERIS 1995.

³⁵ Es kann freilich nicht ausgeschlossen werden, dass dies Anfang September 1752 schon feststand, denn in der Satire ist festgehalten, dass Kyrillos nach seiner Wiedereinsetzung den Wundermönch und seine dubiosen Machenschaften nicht mehr nötig hat.

³⁶ Das Wiedertäuferum wurde auch von ernsthaften Theologen verteidigt, wie etwa Eustratios ARGENTIS (*Εγχειρίδιον περί βαπτίσματος...*, Konstantinopel 1756), aber vorwiegend von fa-

dien“ vor allem die Methoden Kyrillos' V. gegeißelt, mit Hilfe des Wunderschwinds von Auxentios seine Wiedereinsetzung zu betreiben und sich an der Macht zu halten, ein lukratives Unternehmen, das sich auf die Leichtgläubigkeit und Wundersucht der christlichen Bevölkerung der Bosphorus-Metropole stützte, und eine Betrugsaffäre, in die viele Geistliche verwickelt waren.

Beide Dialogsatiren stehen thematisch und dramaturgisch in engem Zusammenhang: es sind nicht nur dieselben Personen, die auftreten und handeln, es ist nicht nur das *business* mit dem Wundergeschäft und die gewaltsame Absetzung und Exilierung widerspenstiger Bischöfe, nicht nur die Intrigen von Kyrillos V., seine Wiedereinsetzung zu erzwingen und sich die Macht zu sichern, das Kommen und Gehen der Gläubigen-Massen, die anrühenden Dialoge der am Schwindel beteiligten Kleriker, das reichhaltige Schimpfvokabular der Geistlichen in ihren Privatgesprächen, der organisierte Betrug mit den „Wundern“ des Asketen, die Anklagen ihrer Gegner usw., die die zweite Komödie aus dem Jahre 1755 als eine kurze Fortsetzung und wesentliche Wiederholung der ersten aus dem Jahre 1752 erscheinen lassen³⁷, sondern auch unter dem Aspekt der Dramaturgie lassen sich dieselben Schwächen und Eigenarten in der Definierung von Bühnenraum und Bühnenzeit feststellen, die unmotivierten Brüche und Verwerfungen in der Bühnenhandlung, die gleiche willkürliche und dysfunktionale Szenenunterteilung in Textpassagen, wo sich die Handlung bruchlos fortsetzt, wo zeitliche Sprünge ohne weitere Information übergangen werden, Auftritte und Abgänge von Bühnenpersonen unklar bleiben, wann sie genau stattzufinden haben usw. Die Komödie von 1755 gibt sich als dreiaktig aus, ihr Umfang erreicht aber nicht einmal den eines einzigen Aktes der Komödie von 1752, die ein wahres Bergwerk von sprachlichen und faktischen Einzelementen darstellt, ein wertvolles Zeitdokument über die geistige Atmosphäre und psychologische Mentali-

natischen Mönchpredigern, wie CHRISTOPHOROS von Arta (*Βιβλίον καλούμενον ραντισμού στηλίτευσις...*, Konstantinopel 1756). Zu dem gesamten Themenkomplex vgl. in Auswahl: T. K. WARE: *Eustratius Argenti, A study of the Greek Church under Turkish Rule*, Oxford 1964, S. 65–107, PODSKALSKY 1988: 332ff., M. PARANIKAS: „Περί του κατά την ιη' εκατοναετηρίδα αναφανέντος ζητήματος του αναβαπτισμού“, *Ο εν Κ/πόλει Ελληνικός Φιλολογικός Σύλλογος* 10 (1975/76), S. 33–41, A. E. LAVRIOTIS: „Περί του κατά την ιη' εκατοναετηρίδα ζητήματος του αναβαπτισμού“, *Εκκλησιαστική Αλήθεια* 20 (1900), S. 420–424, Chr. PAPADOPOULOS: „Περί του βαπτίσματος των ετεροδόξων“, *Εκκλησιαστικός Φάρος* 14 (1915), S. 469–483, T. A. GRITSOPOULOS: „Ο πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως Κύριλλος Ε' ο Καρακάλλος“, *Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών* 29 (1959), S. 367–389, bes. S. 377–382, Th. H. PAPADOPOULOS: *Studies and documents relating to the History of the Greek Church and People under Turkish Domination*, Brussels 1952 (New York 1973), S. 159–264, G. D. METALLINOS: „Ομολογώ ἐν βάπτισμα...“, *Ερμηνεία και εφαρμογή του Ζ' Κανόνος της Β' Οικουμενικής Συνόδου υπό των Κολλυβάδων και του Κωνσταντίνου Οικονόμου*. Athen 1983, A. WITTIG: „Zur Auseinandersetzung um die (Wieder)-Taufe“, *Ostkirchliche Studien* 34 (1985), S. 20–32, D. WENDEBOURG: „Taufe und Oikonomia. Zur Frage der Wiedertaufe in der orthodoxen Kirche“, in: *Kirchengemeinschaft: Anspruch – Wirklichkeit*, FS G. Kretschmar, Stuttgart 1986, S. 93–116, bes. S. 105–110 usw. Weitere Bibliographie bei PODSKALSKY 1988: 35, Anm. 96.

³⁷ In der zweiten Komödie sind Personen und Situationen angeführt, falsche Wunder und andere Tatsachen, die ausführlich in der ersten Komödie dargestellt worden sind.

tät der christlichen Gläubigen in Konstantinopel des 18. Jh.s, die Massenhysterie um den Wundermönch und ungebildeten Propheten, die von gewissenlosen Geistlichen rücksichtslos ausgenützt wird.

Nichtsdestotrotz verwendet die Komödie von 1755 auch manche theatralische Konventionen, die eine gewisse Vertrautheit mit den Prinzipien der klassizistischen Dramaturgie nahe legen: z.B. endet Makarios seinen Monolog in der Szene I/1 mit der Ankündigung der auftretenden Personen³⁸. Diese sind Dorotheos und Agapios, Anhänger des Patriarchen (I/2). Agapios zieht sich in sein „Kämmerchen“ zurück und Misail tritt auf und erinnert sie an ihre Erfolge auf Katirli (I/3, in der Komödie von 1752); auch er zieht sich zurück und Kyrillos Phaneromenos tritt auf (angekündigt in V. 71). Im Titel von Szene I/4 ist ein „Chor“ angekündigt, doch die Masse der Gläubigen erscheint nicht vor Vers 78; Makarios verkündigt ihnen das Wiedertauferum. Im Titel der Szene I/5, wo der Patriarch selbst auftritt, ist wieder ein „Chor“ angeführt, doch handelt es sich nicht um dieselben Leute, denn erst im V. 106 sieht sie der Patriarch kommen, einen „albanischen“ Dialekt sprechend³⁹, und warnt sie, zu seiner Verteidigung bereit zu sein. Im II. Akt erscheint der „Feind des Auxentios“ zusammen mit Dorotheos und Babakas (II/1)⁴⁰. Sein Abgang ist nur durch einen neuen Szenentitel markiert, wo der „Interesselose“ (Adiaphoros) angekündigt wird, während der Auxentios-Feind weiterspricht. In Szene II/3 treten Misail, Dorotheos und Makarios hinzu, während der Auxentios-Feind abgegangen sein muß. Bleibt die Frage, ob Dorotheos in der kurzen Szene II/2 auf der Bühne geblieben ist oder nicht: nach dem Inhalt des Dialogs scheint dies unwahrscheinlich, aber warum soll er die Bühne für so kurze Zeit unbegründet verlassen haben? Alle drei bringen die Nachricht von der Gefangennahme der Bischöfe und ihrer Exilierung. Der „Interesselose“ kommentiert diese Ereignisse in einem *aside* (V. 196–197), eine dramatische Technik der Informationsvergabe, die der anonyme Kleriker der Komödie von 1755 aus der Lektüre der viel gelesenen „Erophile“ der Kretischen Theaters übernommen haben mag⁴¹. Wie dem folgenden szenischen Titel zu entnehmen ist, haben Dorotheos und der „Interesselose“ die Bühne verlassen, und zu Misail und Makarios tritt der Patriarch hinzu. Die beiden Geistlichen treten in eine heftige Auseinandersetzung⁴², die Ankunft der Menge unterbricht sie jedoch, die der Patriarch ankündigt (V. 224/225). Zusammen mit dem „Chor“ treten auch türkische Amtsträger auf, die dem Patriarchen Unterstützung versichern sowie auch die Menge. Der III. Akt setzt wieder mit den Aktionen der Gegenpartei ein: Szene III/1 zeigt den „Reuigen Anhänger des

³⁸ Zu dieser Konvention im griechischen Theater des 17. Jh.s vgl. PUCHNER 1991b: 65–108.

³⁹ Es handelt sich vielleicht um die historisch frühesten Elemente eines albanisch-griechischen Bühnendialekts, der bei den Leuten aus Ioannina in den „Korakistika“ von I. Rizos NEROULOS (1813) seinen ersten prägnanten Ausdruck findet (PUCHNER 2002a: 226ff.). Im Katalog der *dramatis personae* ist dieser Chor als „Chor barbarischer Anhänger“ angeführt.

⁴⁰ V. 144/145 spricht auch Agapios, der im Szenentitel nicht angeführt wurde und in der ganzen Szene auch nicht mehr das Wort ergreift.

⁴¹ Zu ähnlichen Techniken und Konventionen der Bühnenkommunikation und Zuschauerinformation vgl. PUCHNER 1991c: 109–153, bes. S. 115ff.

⁴² Solche Szenen sind sehr häufig in der Komödie von 1752.

Auxentios“⁴³ mit dem Auxentios-Feind; beide kommentieren auf negative Weise die Machenschaften der ekklesialen Hierarchie. Am Ende kündigt der Auxentios-Feind das Kommen von Misail und Makarios an, während er selbst offenbar die „Bühne“ verlässt. Sie geraten in Konflikt mit dem „Reuigen Anhänger des Auxentios“ (III/2), verlassen die „Bühne“, wie aus dem folgenden Szenentitel zu erschließen ist, der die türkischen Amtsträger ankündigt (III/3), die jedoch zuerst einen Privatdialog abwickeln, den der andere nicht hören darf, bis sie ihr Wort an ihn richten (V. 327–339). Sie überlegen sich, welche der beiden Parteien sie unterstützen sollen. Der „Reuige Anhänger des Auxentios“ kommt nicht dazu, sein Wort an sie zu vollenden, da er schon gezwungen ist, die Ankunft des Bischofs von Aleppo und den „Pförtner“ anzukündigen (V. 349). Auf der Bühne verbleibt offenbar einer der türkischen Amtsträger (szenischer Teil von III/4), die Versammlung beim Patriarchen wird angekündigt. Dies findet in der Szene III/5 statt; die Menge erklärt sich bereit, für den Patriarchen, wenn es sein muss, ihr Leben zu lassen. – Das Stück bedarf freilich einer detaillierteren Analyse, doch diese ist nicht ohne den Text der Komödie von 1752 durchzuführen. Trotzdem ist die Unterdefinierung des Bühnenraums deutlich abzulesen, die Verdichtung der Bühnenzeit, die dem Zufall überlassen wird, Auftritte und Abgänge werden nicht motiviert und sind nur durch szenische Titel markiert, die jedoch unvollständig und fehlerhaft sind. Die Sprecherindikationen sind nicht konsequent durchgeführt. Der anonyme Autor des Dialogs erscheint nicht uneingeweiht in die Techniken der klassizistischen Dramaturgie, aber sein Hauptziel ist keineswegs, ein regelrechtes Drama zu verfassen.

Noch viel schwieriger ist es, die Komödie von 1752 im Detail zu analysieren; dies aufgrund ihres Umfangs und der labyrinthischen Handlung, die einen detaillierten Kommentar benötigt, da sie offenbar auf historischer Faktizität aufbaut. Doch ist es vor allem die dramenartige Form, die hier in Frage steht. Im Vergleich mit dem „Gewissenlosen Voda Alexander“ dreißig Jahre später stellt man bei diesem eine deutlichere Definition des *stage business* fest, sowie einen gewissen Einfluss der klassizistischen Dramaturgie in den Nachfolge von MOLIERE, die sich in einer kalkulierteren dramatischen Ökonomie manifestiert, in einem „natürlicheren“ Dialog sowie in einer logischeren Unterteilung in Akte und Szenen. „Die Windbö des Wahnsinns“ stellt unter diesem Gesichtspunkt einen Rückschritt dar, wenn es sich auch wahrscheinlich um einen bloßen Entwurf handelt. Dieselbe dramaturgische Improvisiertheit ist bei den gesellschaftlichen Satiren zwischen 1800 und 1820 festzustellen, mit Ausnahme vielleicht der mythologischen Satire um das Urteil des Paris, das die Konventionen der Klassizistik mit Leichtigkeit handhabt.

All diese Dialogsatiren bedürfen einer tief schürfenderen Analyse und eingehenderen Beschäftigung, denn in ihnen manifestiert sich eine andere Wurzel des neugriechischen Theaters zu Beginn des 19. Jh.s, die weder mit der Kretischen noch mit der Heptanesischen oder der Ägäischen Dramaturgie in Zusammenhang steht; in ihrer klerikalen Herkunft auch nicht mit den Übersetzungen der klassizistischen Dramaturgie der phanariotischen Literatur des 18. Jh.s. Ihr Wurzelbereich liegt in der byzantinischen und nachbyzantinischen Tradition der moraldidaktischen und erbau-

⁴³ Seine Gestalt und seine Bezeichnung verweisen direkt auf die Komödie von 1752.

chen Dialoge bzw. der Satire konkreter Persönlichkeiten, und ist eventuell mit dem Gebrauch von Theaterdialog in den populären Lesestoffen zu parallelisieren, sei diese moralisierender Natur wie der „Weiberspiegel“ von Kaisarios DAPONTE, oder satirischer Natur wie „Bertoldo“ und „Bertoldino“. Diese Tradition hat sich niemals vollständig in die zwischen 1750 und 1850 vorherrschenden dramatischen Konventionen integriert, hat allerdings ihrerseits einen nicht unbedeutenden Einfluss auf die Dramenproduktion, vor allem die Komödie, ausgeübt, sobald sich diese auf die Satire konkreter Persönlichkeiten und Situationen einlässt, vor allem bei jenen Dramatikern, die aus Konstantinopel stammten. Somit bleibt die vorläufige Hypothese zu formulieren, dass dieser Tatbestand keinen Zufall bildet, sondern mit der eigenständigen Tradition von Dialogsatiren in dramatischer Form in Konstantinopel und den transdanubischen Fürstentümern in Zusammenhang zu bringen ist. Diese dramenartigen Texte bilden von sich aus einen Gegenstand intensiverer Erforschung im Rahmen des vorrevolutionären griechischen Theaters. Diese bescheidene Studie mag dazu einen kleinen Beitrag geleistet haben.

Literatur

- ALEXIOU, St. (ed.) (1988): *Βιτσέντσος Κορνάρος, „Ερωτόκριτος“*. Athen, S. λστ ff.
- BECK, H.-G. (1959): *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich*. München.
- CHISACOF (1998) = Ρουμανική Ακαδημία, Ινστιτούτο Μελετών Νοτιο-Ανατολικής Ευρώπης: *Πήγας, Ανέκδοτα έργα, έκδοση, μετάφραση και επίλογος Lia Brad Chisacof*. / Academia Română, Institutul de Studii Sud-Est Europene: *Rigas, Scrieri inedite*, ediție, traducere și postfața Lia Brad Chisacof. Bukarest.
- CHISACOF, Lia Brad (2003): *Antologie de literatură greacă di Principatele Române. Proza și teatrul, secolele XVIII–XIX*. București.
- CHRYSOVERIS, A. D. (1995): *Ο πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως Καλλίνικος ο Γ' ο εκ Ζαγοράς (1757). Ο βίος, η δράση και το συγγραφικό έργο του*. Zagora.
- DELVEROUDI, K.-Th. (1997): *Ο Αλέξανδρος Σούτσος, η πολιτική και το θέατρο*. Athen.
- DIMARAS, K. Th. (1953): „Βιογραφικά του Αγαπίου Χαπίτη“. In: *Προσφορά εις Στίλωνα Π. Κυριακίδη*. Thessaloniki. 168–182.
- DIMARAS, K. Th. (1992): „Βιογραφικά του Αγαπίου Χαπίτη“, in *Ιστορικά Φροντίσματα I. Ο Διαφωτισμός και το κορύφωμά του*. Athen. 103–112, 276–279.
- EIDENEIER, H. (1977): *Spanos. Ein byzantinische Satire in der Form einer Parodie*. Einleitung, kritischer Text, Kommentar und Glossar besorgt von Hans Eideneier, Berlin/New York (griechische Ausgabe Athen 1990).
- EVANGELATOS, Sp. A. (1972): *Δ. Κ. Βυζάντιος, Η Βαβυλωνία, α' και β' έκδοση*. Athen.
- EVANGELATOS, Sp. A. (2000): Rezension. *Parabasis* 3. 288–292.
- HATZIPANTAZIS, Th. (2004): *Η Ελληνική Κομωδία και τα πρότυπά της στο 19^ο αιώνα*. Heraklion, Creta.
- HOLTON, D. (1988): „Πώς οργανώνεται ο *Ερωτόκριτος*“. *Cretan Studies* 1. 157–167.
- HUNGER, H. (1977/78): *Die hochsprachige profane Literatur der Byzantiner*, Bd. 2. Wien.
- ILIOU, Ph. (1997): *Ελληνική βιβλιογραφία των 19^{ου} αιώνα. Βιβλία – φυλλάδια. Τόμος πρώτος 1801–1818*. Athen.
- IOANNIDIS, Gr.; PUCHNER, W. (2005): „Πορίσματα ερευνητικής αποστολής της ελληνικής θεατρολογίας σε αρχεία ρουμανικών πόλεων“. *Parabasis* 6. 96–106.

- KAKLAMANIS, St.; MAVROMATIS, G. K. (ed.) (2004): *Παλαιά και Νέα Διαθήκη, ανώνυμο κρητικό ποίημα (τέλη 15^{ου}–αρχές 16^{ου} αι.)*. Κριτική έκδοση Νικολάου Μ. Παναγιωτάκη. Venezia.
- KAKOULIDI, E. D. (1964): *Νεοελληνικά θρησκευτικά αλφαβητάρια*. Thessaloniki.
- KARANASTASIS, T. A. (2003): *Ακολουθία του Ανοσίου Τραγογένη Σπανού. Χαρακτήρας και χρονολόγηση, μια ερμηνευτική προσέγγιση*. Thessaloniki.
- KECHAGIOGLOU, G. (1997): „Το πρότυπο της νεοελληνικής μετάφρασης της *Αργενίδος* του Ιωάννου Βαρκλαίου (John Barclay, *Argenis*) και τα πρώτα ελληνικά μυθιστορήματα του Μπαρόκ: πρόδρομη ανακοίνωση“. *Ελληνικά* 47/1. 133–143.
- LADOGIANNI, G. (1996): *Αρχές του νεοελληνικού θεάτρου. Βιβλιογραφία των έντυπων εκδόσεων 1637–1879*. Athen.
- LEGRAND, É. (1881): *Bibliothèque grecque vulgaire*, vol. 2. Paris.
- MAKRAIOS, S. (1872): „Υπόμνημα εκκλησιαστικής ιστορίας (1750–1800)“. In: K. SATHAS: *Μεσαιωνική Βιβλιοθήκη*, Bd. III. Venedig. 203–223.
- MANUSAKAS, M. I. (1995): *Λεονάρδου Ντελλαπόρτα ποιήματα (1403/1411)*. Έκδοση κριτική, εισαγωγή, σχόλια και ευρετήρια. Athen.
- MANUSAKAS, M. I.; PUCHNER, W. (2000): *Ανέκδοτα σιχουργήματα του θρησκευτικού θεάτρου του 17^{ου} αιώνα, έργα των ορθόδοξων Χίων κληρικών Μιχ. Βεστάρχη, Γρηγ. Κονταράτου, Γαβρ. Προσοψά*. Έκδοση κριτική με εισαγωγή, σχόλια και ευρετήρια. Athen.
- MASTROMARCO, G. (1984): *The public of Herondas*. Amsterdam.
- MITSAKIS, K. (1983): „Βυζαντινή και Νεοελληνική Παραϋμνογραφία“. In: *Το εμψυχούν ύδωρ. Μελέτες μεσαιωνικής και νεοελληνικής φιλολογίας*. Athen. 93–166.
- PAPACOSTEA-DANIELOPOLU, C. (1977): „La satire sociale-politique dans la littérature dramatique en langue grecque des Principautés (1784–1930)“. *Revue des Études Sud-Est Européennes* 15. 75–92.
- PASCHALIS, D. M. (1932): „Ο εκ της νήσου Άνδρου Αυξέντιος ασκητής, ο αποκληθείς όσιος“. *Θεολογία* 1Α'. 302–318.
- PODSKALSKY, G. (1988): *Griechische Theologie in der Zeit der Türkenherrschaft 1453–1821*. München.
- PUCHNER, W. (1991a): „Tragedy“. In: D. HOLTON (ed.): *Literature and society in Renaissance Crete*. Cambridge.
- PUCHNER, W. (1991b): „Έξοδοι και είσοδοι στην Κρητική και Επτανησιακή δραματουργία“. In: ders., *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*. Athen. 65–108.
- PUCHNER, W. (1991c): „Ζητήματα επικοινωνίας στο Κρητικό και Επτανησιακό θέατρο. Η εξέλιξη δύο δραματουργικών συμβάσεων“. In: ders., *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*. 109–153.
- PUCHNER, W. (1993): „Zur Raumkonzeption der Mimiamben des Herodas“. *Wiener Studien* 106. 9–34.
- PUCHNER, W. (1995): „Μεθοδολογικοί προβληματισμοί και ιστορικές πηγές για το ελληνικό θέατρο του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα. Προοπτικές και διαστάσεις, περιπτώσεις και παραδείγματα“. In: *Δραματουργικές αναζητήσεις*. Athen. 179–203.
- PUCHNER, W. (1998): Rezension. In: *Parabasis. Scientific Bulletin of the Department of Theatre Studies at the University of Athens* 2. 213–217.
- PUCHNER, W. (1999a): „Griechische (und französische) Theateraufführungen in Konstantinopel 1600–1900. Ergänzungen zur türkischen Theatergeschichte“. *Südost-Forschungen* 58. 41–64.
- PUCHNER, W. (1999b): „Θέση και ιδιαιτερότητα της Επτανησιακής δραματουργίας στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου“. In: *Φαινόμενα και Νοούμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*. Athen. 221–240.

- PUCHNER, W. (1999c): *Griechisches Schuldrama und religiöses Barocktheater im ägäischen Raum zur Zeit der Türkenherrschaft (1580–1750)*. Wien (= Österreichische Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Denkschriften 277).
- PUCHNER, W. (2000a): „Η επανάσταση του 1821 στην ελληνική δραματολογία“. In: *Διάλογοι και διαλογισμοί. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*. Athen. 145–238.
- PUCHNER, W. (2000b): „Μελέτες για το θεατρικό έργο του Ρήγα Βελεστινλή: *Τα Ολύμπια*“. In: *Είδωλα και ομοιώματα. Πέντε θεατρολογικά μελετήματα*. Athen. 27–68.
- PUCHNER, W. (2002a): *Η γλωσσική σάτιρα στην ελληνική κωμωδία του 19^{ου} αιώνα. Γλωσσο-κεντρικές στρατηγικές του γέλιου από τα „Κορακιστικά“ ως τον Καραγκιόζη*. Athen.
- PUCHNER, W. (2002b): „Η προσέγγιση της αρχαίας τραγωδίας από τη φαναριώτικη δραματολογία: οι αρχαιόθεμες και αρχαιόμυθες τραγωδίες του Ιακ. Ρίζου Νερούλου (1813–1814) και η πρόσληψή τους“. In: *Αναγνώσεις και ερμηνεύματα. Πέντε θεατρολογικά μελετήματα*. Athen. 41–139.
- PUCHNER, W. (2002c): „Νέο θεατρικό έργο του Ρήγα Βελεστινλή: Κριτικές παρατηρήσεις σε μια προσωρινή έκδοση“. *Parabasis* 4. 295–309.
- PUCHNER, W. (2004a): *Μυθολογικές και φιλοσοφικές σάτιρες στο ελληνικό προεπαναστατικό θέατρο (αρχές 19^{ου} αιώνα). Κωμωδία του μήλου της έριδος, Επάνοδος, ήτοι Το φανάρι του Διογένους. Φιλολογική έκδοση*. Athen.
- PUCHNER, W. (2004b): „Ασχολίαστη μυθολογική σάτιρα του προεπαναστατικού θεάτρου: *Κωμωδία του Μήλου της Έριδος*“. *Πόρφυρας ΚΔ*, Heft 110 (Korfu, Jan.–März 2004). 519–559.
- PUCHNER, W. (2004c): *Η μορφή του γιατρού στο νεοελληνικό θέατρο. Μια δραματολογική αναδρομή*. Athen.
- PUCHNER, W. (2005a): „Λαϊκά αναγνώσματα και θεατρικότητα. Η περίπτωση του Μπερτόλ-δου“. In: *Πορείες και σταθμοί. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*. Athen. 178–202.
- PUCHNER, W. (2005b): „Φιλοσοφική και μισογυνική σάτιρα στο ελληνικό προεπαναστατικό θέατρο. Επάνοδος, ήτοι Το φανάρι του Διογένους“. *Parabasis* 6. 307–334 (mit der gesamten älteren Bibliographie).
- PUCHNER, W. (2006a): „Δύο θεατρικές σάτιρες από το προεπαναστατικό Βουκουρέστι: Τα αγγούρια του Γενεράλη, Ο χαρακτήρ της Βλαχίας. Προδρομική μελέτη“. *Parabasis* 7. 238–284.
- PUCHNER, W. (2006b): „Οι όψιμες κωμωδίες του Μ. Χουρμούζη“. In: *Σταθμίσεις και ζυγίσματα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*. Athen. 189–205.
- RITSATOU, K. (2004): *Η συμβολή του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή στην ανάπτυξη του νεοελληνικού θεάτρου*. Rethymno.
- SKOUVARAS, E. (1970): „Στηλιτευτικά κείμενα του ΙΗ' αιώνας (κατά των αναβαπτιστών)“. *Byzantinisch-Neugriechische Jahrbücher* 20. 50–227.
- SKOWRONSKI, M.; MARINESCU, M. (1992): *Die „Volksbücher“ Bertoldo und Syntipas in Südost-europa. Ein Beitrag zur Kulturvermittlung in Griechenland und Bulgarien vom 17. bis 20. Jahrhundert*. Frankfurt/M. etc.
- SPATHIS, D. (1986): *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*. Thessaloniki.
- SPATHIS, D. (1995): Γεώργιος Ν. Σούτσος, *Αλεξανδροβόδας ο ασυνείδητος. Κωμωδία συντε-θείσα εν έτει 'αψπε': 1785. Σχολιασμένη έκδοση και συνοδευτική μελέτη: „Φαναριώτικη κοινωνία και σάτιρα“*. Athen.
- SPATHIS, D. (1999): „Στο εργαστήριο της φαναριώτικης σάτιρας“. *Τα Ιστορικά* 31. 486–496.
- TAMBAKI, A. (1988): *Ο Μολιέρος στη φαναριώτικη παιδεία. Τρεις χειρόγραφες μεταφράσεις*. Athen.
- TAMBAKI, A. (2004): „Στην χορεία των αντιφιλοσόφων: Σάτιρα και κριτική της επιστήμης στα χρόνια του Διαφωτισμού“. In: *Μνήμη Άλκη Αγγέλου. Τα άφθονα σχήματα του πα-ρελθόντος*. Thessaloniki. 437–450.

- VALETAS, G. (1979): „Δύο ανέκδοτα προδρομικά έργα του νεοελληνικού θεάτρου“. *Αίμος* III, 5–6. 27–64.
- VALETAS, G. (1994): „Δύο ανέκδοτα προδρομικά έργα του νεοελληνικού θεάτρου“, *Αιολικά Γράμματα* 24/4 (138) (Γενάρη-Απρίλης 1994). 17–48.
- VARZELIOTI, G.; PUCHNER, W. (2005): „Νέες ειδήσεις για (παρα)θεατρικές εκδηλώσεις των καθολικών ταγμάτων στον αγαιοπελαγίτικο χώρο την εποχή της Αντιμεταρρύθμισης. Παραλειπόμενα για σχολικές παραστάσεις και παραστατικές λιτανείες“. *Parabasis. Scientific Bulletin of the Department of Theatre Studies at the University of Athens* 6. 17–42.
- VELESTINIS = Ρήγα Βελεστινλή: *Τα Ολύμπια. Μετάφραση του λιμπρέτου του Πιέτρο Μεταστάσιου Βιέννη 1797*. Athen.
- VIVILAKIS, I. (2002): „Αυξέντιος μετανοημένος, μια πολιτική κωμωδία του 18^{ου} αιώνα“. *Πρακτικά Α' Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου: „Το ελληνικό θέατρο από τον 17^ο στον 20^ο αιώνα“, 17–20 Δεκεμβρίου 1998*. Athen 2002. 69–80.
- ZACHARIADOU, E. A. (2000): „Η Ακολουθία του Σπανού: σάτιρα κατά του λατινικού κλήρου“. In: *Ενθύμησις Νικολάου Μ. Παναγιωτάκη*. Heraklion.