

Die Tragödie „Rhodope“ (1913) von Nikolaos Poriotis und das griechische Volkslied

WALTER PUCHNER (Athen)

Die Strukturaffinitäten zwischen Ballade und Drama sind in der internationalen Bibliographie des Öfteren festgehalten worden¹ und gelten, ohne wesentliche Modifikationen, auch für die griechischen Verhältnisse². Hier ist allerdings nicht nur das Phänomen festzustellen, dass Dramen eine Ballade zum Vorbild haben³, sondern auch umgekehrt, dass eine Ballade auf ein dramatisches Werk zurückgeht: dies ist der Fall bei den kretischen Balladen der „Erophile“ (um 1600)⁴, von der bis heute zehn Varianten aufgezeichnet worden sind⁵. Der Fall, dass ein Drama auf eine bestehende Volksballade zurückgeht, ist erstmals bei Spyridon VASILIADIS und seiner Tragödie „Galatia“ (1873) festzustellen⁶, dem katexochen romantischen Drama der Athener Schule, das eine weite Verbreitung genoss⁷, wo diese spezifische Quellenbenützung im Prolog eingehend erörtert wird⁸; doch diese Praktik weitet sich zu einer literarischen „Mode“ aus im Rahmen des sittenschildernden Provinzrealismus („Ethographie“) nach 1875 – im Drama mit einiger Verspätung: zuerst mit dem „Vampir“ („Βουρκόλακας Βουρκόλακας“) von Argyris EFTALIOTIS (1894), der ziemlich genau

- 1 Z.B. W. SCHEPPING: „Lied- und Musikforschung“, in: R. W. Brednich (Hg.): *Grundriß der Volkskunde. Einführung in die Forschungsfelder der Europäischen Ethnologie*, Berlin 1988, S. 399–422 (mit der älteren Bibliographie). Vgl. auch R. W. BREDNICH, L. RÖHRICH, W. SUPPAN: *Handbuch des Volksliedes*, 2 vols, München 1973–75.
- 2 W. PUCHNER: „Η παραλογή και το δράμα“, *Λαογραφία* 35, 1987–89, S. 129–145 und im Band: *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, Athen 1992, S. 307–330.
- 3 Γ. Πεφάνης: „Η δραματοποίηση των παραλογών“, *Θέματα Λογοτεχνίας* 8, 1998, S. 92–109.
- 4 W. PUCHNER: „Η ‚Ερωφίλη‘ στη δημόδη παράδοση της Κρήτης. Δραματουργικές παρατηρήσεις στις κρητικές παραλλαγές της τραγωδίας του Χορτάστη“, *Αριάδνη* 1, Rethymno 1983, S. 173–235 (sowie im Band: *Ελληνική Θεατρολογία*, Athen 1988, S. 127–190).
- 5 Die letzten drei sind veröffentlicht von Θ. Δετοράκης: „Δημόδεις κρητικές παραλλαγές της ‚Ερωφίλης‘“, *Κρητικά Χρονικά* 26, 1986, S. 262–278. Vgl. auch W. PUCHNER: „Die kretische Ballade der ‚Erophile‘“, in: *Studien zum griechischen Volkslied*, Wien 1996, S. 49–64.
- 6 Mit der gesamten älteren Bibliographie jetzt M. Δημάκη: *Σ. Ν. Βασιλειάδης. Η ζωή και το έργο του*, Diss. Athen 1999, S. 583–629.
- 7 Zu Wiederauflagen und Übersetzungen vgl.: Γ. Λαδογιάννη: *Αρχές του νεοελληνικού θεάτρου. Βιβλιογραφία των έντυπων εκδόσεων 1637–1879*, Athen 1996, Nr. 507. Zur Bibliographie vgl. auch M. Μαντουβάλου: „Σπυρίδων Βασιλειάδης. Ανακομδή της μνήμης του στη γενέτειρα Πάτρα (100 χρόνια από το θάνατό του)“, *Παρνασσός* 17, 1975, S. 378–397.
- 8 Es handelt sich um die Ballade von der „Ungetreuen Frau“ (oder „Die geliebten Brüder und die böse Frau“ in der Liedsammlung von Νικ. Πολίτης: *Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού*, Athen 1914, S. 110, Nr. 80), die mit dem Pygmalion-Mythos verbunden wird.

der Ballade vom „Toten Bruder“ folgt⁹, welche Ballade auch weiterhin zu den in der neugriechischen Dramatik gerne benützten Vorbildern zählt¹⁰, wie auch die „Ballade von der Arta-Brücke“¹¹. In ähnlicher Weise bevorzugt die Dramatik auch die Ballade von „Mavrianos und seiner Schwester“: 1880 wird das Stück „Andronikos oder die Wette des Königs“ von Konstantinos XENOS gegeben¹², der übrigens auch die „Cymbeline“ von SHAKESPEARE übersetzt hat, die den gleichen Stoff behandelt¹³, und 1913 veröffentlicht Nikolaos PORIOTIS seine „Rhodope“ (sie kommt in der Zeitschrift „Thymele“ 1933 noch einmal zum Abdruck)¹⁴, 1921 veröffentlicht Galatia KAZANTZAKIS (die erste Frau von Nikos KAZANTZAKIS) die Erstfassung des Theaterstücks „Der Fürst, Mavrianos und seine Schwester“ (1959 dann die zweite Fassung mit geändertem Schluss)¹⁵, und 1944 veröffentlicht Jorgos THEOTOKAS „Das Spiel der Verrücktheit und der Vernunft“ („Το παιχνίδι της τρέλας και της φρονιμάδας“), das die Ballade zwar zur Vorlage hat, aber eigentlich eine politische Satire darstellt¹⁶. Das Stück von Xenos ist nur bruchstückhaft erhalten¹⁷, und somit stellt die Tragödie von Poriotis die erste Dramatisierung dieses Balladenstoffes dar¹⁸.

Die Quellen dieser im griechischen Raum weitverbreiteten Ballade¹⁹ sind nicht gesichert. Wenn man der älteren Theorie von Stilpon KYRIAKIDIS bezüglich der antiken Herkunft der Balladenstoffe einige Berechtigung zuschreiben will²⁰ und die thematische Verwandtschaft vieler Balladenstoffe mit antiken Mythen in Rechnung stellen will²¹, so kämen im Allgemeinen der Theseus-Stoff oder der Zyklus von Zeus als Liebhaber in Frage²², spezieller der Ixion-Mythos²³, vielleicht auch der Lucretia-

9 Γ. Πεφάνης: „Η δραματοποίηση των παραλογών. Τρεις περιπτώσεις: Εφταλιώτης, Παπαντωνίου, Αλιθέρης“, *Θέματα Λογοτεχνίας* 8, 1998, S. 92–109.

10 PUCHNER, „Η παραλογή και το δράμα“, *op.cit.*, S. 317ff.

11 PUCHNER, *op.cit.*, S. 318–330.

12 Γ. Πεφάνης: „Η δραματοποίηση των παραλογών Β' (Του Μαυριανού και της αδερφής του). Τέσσερις περιπτώσεις: Κ. Γ. Ξένος, Ν. Ποριώτης, Γ. Καζαντζάκη, Γ. Θεοτοκάς“, *Πόρφυρας* 88, 1998, S. 250–274, bes. S. 253ff. (mit der einschlägigen Bibliographie).

13 E. FRENZEL: *Motive der Weltliteratur*, 2. Aufl., Stuttgart 1980, S. 248.

14 *Η Θυμέλη*, 3–4, Okt.–Dez. 1933, S. 115–153. Herausgeber der Zeitschrift ist Poriotis selbst.

15 Beschreibung bei Πεφάνης, *op.cit.*, S. 257ff.

16 Πεφάνης, *op.cit.*, S. 261ff. (mit der einschlägigen Bibliographie).

17 Die dritte Szene des zweiten Aktes ist in der Zeitung „Εφημερίς“ (26.8.1880) abgedruckt. Vgl. Γ. Σιδέρης: *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου*, vol. 1, Athen 1990, S. 82.

18 In der einschlägigen Nummer der Zeitschrift „Thymele“ veröffentlicht PORIOTIS auch reichhaltiges Material zu Rezeption des Stückes: Rezensionen, Briefe, Ratschläge, Analysen usw. (*op.cit.*, S. 154–191).

19 Bereits in der Zwischenkriegszeit waren 47 griechische Versionen bekannt (*Deutsche Volkslieder. Balladen*, Leipzig 1939, S. 49–56). Leider gibt es noch kein Typenverzeichnis der griechischen Balladen, auf das man verweisen könnte. Von einer Auflistung der Varianten sehe ich ab, da dies für die Dramenanalyse belanglos ist.

20 Στ. Κυριακίδης: *Το Δημοτικό Τραγούδι. Συναγωγή μελετών*, ed. Α. Κυριακίδου-Νέστορος, Athen 1978, S. 169–207 und ders.: „Zur neugriechischen Ballade“, *Südost-Forschungen* 19, 1960, S. 325–343.

21 Πεφάνης, *op.cit.*, S. 268, Anm. 3.

22 Πεφάνης, *op.cit.*, S. 250.

Stoff²⁴ oder Don Juan²⁵. Doch bleibt dies Spekulation, da das Motiv der ungerechten Verleumdung der tugendhaften Frau ein ungeheuer weit verbreitetes Motiv in der mündlichen Tradition vieler Völker ist: Politis hatte schon auf sizilianische Märchen verwiesen, die dieselbe Motivkombination wie die griechische Ballade aufweisen²⁶. Im Übrigen steht das Liedthema in verschiedenen Motivkomplexen: die Prahlerei des Mannes (Bruders) bezüglich seiner Frau (Schwester) – Schönheit, Ehrhaftigkeit usw. – hierher gehört auch der Kandaules-Mythos²⁷, der ebenfalls zu vielen literarischen Bearbeitungen geführt hat²⁸, – die Wette der Männer mit den fürchterlichen Konsequenzen für beide Seiten, die Substitution der tugendhaften Frau durch eine Sklavin, ein ebenfalls weitverbreitetes Wandermotiv in vielen Märchen. Die ungerechte Verleumdung der tugendhaften Frau ist übrigens auch ein in der mittelalterlichen Literatur weit verbreitetes Thema: von der Genoveva-Sage²⁹ bis zur Novelle 2/9 im „Decamerone“ von BOCCACCIO und der „Cymbeline“ von SHAKESPEARE³⁰, aber in Variationen und mit Modifikationen auch in unzähligen anderen Literaturwerken³¹.

In der internationalen vergleichenden Märchenforschung wurde dieser Balladenstoff dem Märchentyp AaTh 892 („The Children of the King“) zugerechnet³², der in

- 23 K. Ρωμαίος: „Ο Μανριανός και η αδερφή του“, *Η ποίηση ενός λαού*, Athen 1968, S. 98–114, bes. S. 110–113. Der undankbare Ixion schläft nicht mit Hera, sondern auf Veranlassung von Zeus mit einer untergeschobenen Nephele, die später den Kentauren gebiert (H. HUNGER: *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, 8. Aufl., Wien 1988, S. 251). Die Ähnlichkeit liegt freilich nur im Substitutionsmotiv beim Beischlaf.
- 24 S. S. BOURBOULIS: *Studies in the history of modern Greek story-motives*, Thessaloniki 1953 (dagegen Ρωμαίος, op.cit., S. 114).
- 25 Vorgeschlagen von Πεφάνης, op.cit., S. 251 u. 269, doch der Herzensbrecher ist nicht das Zentralmotiv, nicht einmal das auslösende Moment der Männerwette um die Ehrbarkeit der Schwester.
- 26 Πολίτης, *Εκλογαί*, op.cit., S. 111ff.
- 27 HUNGER, op.cit., S. 181ff. 1950 wurde eine bis dahin unbekanntes hellenistische Tragödie über Gyges und die Kandaules-Frau gefunden (D. L. PAGE: *A new Chapter in the History of Greek Tragedy*, Cambridge 1951; A. LESKY: „Das hellenistische Gyges-Drama“, *Hermes* 81, 1953, S. 1–10).
- 28 Die vielleicht bekannteste ist das Drama von Friedrich HEBBEL „Gyges und sein Ring“ (1856), aber auch «Le roi Candaule» von André GIDE (1901), und die „Γυναίκα του Κανδαύλη“ von Margarita LYMBERAKI. Théophile GAUTIER hat eine Novelle «Le roi Candaule» (1844) verfasst (vgl. E. FRENZEL: *Stoffe der Weltliteratur*, 3. Aufl., Stuttgart 1970, S. 269ff.). Es gibt auch eine Reihe von Opern im Zeitraum 1679–1705, die den Kandaules-Stoff zum Thema haben (HUNGER, op.cit., S. 182).
- 29 Mit umfangreicher Literatur E. FRENZEL: *Motive der Weltliteratur*, 2. Aufl., Stuttgart 1980, S. 239–254 („Die verleumdete Gattin“).
- 30 Er verbindet die BOCCACCIO-Novelle mit einer Geschichte aus den „Chronicles“ von R. HOLINSHED (1577).
- 31 FRENZEL, op.cit. Vgl. auch Γ. Ιωάννου: *Το δημοτικό τραγούδι. Παραλογές*, Athen 1975, S. 93.
- 32 „While the young prince is traveling, his sister is to govern the country, both their parents being dead. Staying in the service of another king, the boy is told lies about the conduct of this sister by a knight who by treachery has obtained proofs of his reports [K 2112.1]. The boy repudiate his sister, but she rights herself, her innocence becomes apparent, and the bad

innerem Zusammenhang mit dem Typ 882 ("The Wager on the Wife's Chastity") steht, überaus weit verbreitet (schon AARNE/THOMPSON geben allein 14 griechische Versionen an)³³, wo allerdings das zentrale Motiv der Substitution der tugendhaften Frau bei der Ehrprüfung durch eine Sklavin (Dienerin) fehlt (Motiv K 1223.5)³⁴. Hier werden die Körpermerkmale der Frau auf andere Weise in Erfahrung gebracht, oder der Mann bringt die Beweisstücke (Ring usw.) seiner Liebesnacht durch List in seinen Besitz. Von dem erweiterten Märchentypus (AaTh 882), der in ganz Europa und Asien bis zu den Philippinen verbreitet ist³⁵, sind bis heute 60 Varianten aufgezeichnet³⁶, von dem Subtyp (AaTh 892) gibt es nur 21 griechische Varianten³⁷. Auf eine mehr mediterrane als balkanische Verbreitung deutet die Tatsache, dass im bulgarischen Typenkatalog der Märchen dieser Typus vollkommen fehlt³⁸. In einer Version von der Insel Skyros („Η Αφροδίτη και ο Βασιλιάς“) schneidet der Liebhaber der Dienerin den Finger samt dem Ring ab³⁹. Die Beweisstücke der Liebesnacht sind gewöhnlich der abgeschnittene Zopf und der Ring⁴⁰. Es gibt eine Reihe von Kontaminationen⁴¹, manchmal fehlt auch das Motiv der Substitution oder Beweisstücke oder Körpermerkmale werden auf andere Weise in Besitz bzw. zur Kenntnis gebracht⁴². In einigen Varianten kommen auch Verspartien vor⁴³.

knight is punished ...” (A. AARNE, St. THOMPSON: *The Types of the Folktale*, Helsinki 1964, S. 306). Hier fehlt freilich die für die griechischen Versionen so charakteristische Substitution der tugendhaften Frau oder Schwester in der Liebesszene.

- 33 “A ship captain marries a poor girl. Makes a wager with a merchant on the chastity of his wife. Through treachery, the merchant secures a token of unfaithfulness (ring). The captain leaves home. The wife follows him in men's clothing. They reach home again and everything is explained” (AARNE/THOMPSON, op.cit., S. 299).
- 34 Dieses fehlt allerdings auch in einigen griechischen Varianten. Vgl. in der Folge.
- 35 D. RÖTH: *Kleines Typenverzeichnis der europäischen Zauber- und Novellenmärchen*, Hohengehren 1998, S. 173ff. mit Varianten und Bibliographie.
- 36 W. PUCHNER: „Der unveröffentlichte Zettelkasten eines Katalogs der griechischen Märchentypen nach dem System von AARNE/THOMPSON von Georgios A. MEGAS. Das Schicksal eines persönlichen Archivs und seine Editionsprobleme“, in: W. HEISSIG, R. SCHOTT (Hg.): *Die heutige Bedeutung oraler Traditionen. Ihre Archivierung, Publikation und Index-Erschließung / The Present-Day Importance of Orale Traditions. Their Preservation, Publication and Indexing*, Opladen-Wiesbaden 1998, S. 87–105, bes. S. 98.
- 37 PUCHNER, op.cit., S. 98.
- 38 L. DASKALOVA PERKOWSKI et al.: *Typenverzeichnis der bulgarischen Volksmärchen*, ed. K. Roth, Helsinki 1995. Für den Typ AaTh 882 werden 18 Versionen verzeichnet.
- 39 N. Α. Πέδδικα: *Σκύρος. Μνημεία του λόγου του λαού*, vol. 2, Athen 1943, Nr. 146, S. 195–198.
- 40 Oder auch der Ringfinger („Ο Γιακουμής“, Version aus Theben, Volkskundliches Seminar von G. A. MEGAS [in der Folge VS] Handschrift 1560, S. 28–30), Zopf und Ring (Theben, VS 236, S. 38ff.), geflochtener Zopf und Finger mit Ring („Η τιμή της βασιλοπούλας“, Vonitsa, VS 1510, S. 21–25, ähnlich VS 1162, S.1–2, Gortynia), viele Dinge und den Ringfinger („Η χρυσή γόβα“, VS 1677, S. 4–8, Andros).
- 41 Z.B. R. DAWKINS: *Forty-five stories of the Dodekanes*, Oxford 1950, Nr. 33, S. 334–349.
- 42 Z.B. durch eine Gans mit menschlicher Stimme („Η απάρθενη ρηγοπούλα“, *Πελοποννησιακή Πρωτοχρονιά* VI, 1962, S. 59), durch eine hässliche Sklavin („Ο Γιαννακός“, VS 54, S. 1–3, Rethymno).

Dieses Material scheint auszureichen, um die Hypothese aufzustellen, dass die Ballade von „Mavrianos und seiner Schwester“ zumindest teilweise ihre Wurzeln in der griechischen Oraltradition hat, wenn auch eine Verbindung mit der italienischen Novelle nicht unbedingt auszuschließen ist⁴⁴. Die Korrespondenzen zur antiken Mythologie in einigen Motiven sind naheliegend nach Maßgabe der Tatsache, dass sich auch diese aus märchenhaftem Material zusammensetzt. Wie komplex und undurchdringlich Fragen nach einer möglichen „Kontinuität“ solcher Themenkomplexe sein können, zeigt die Überlieferung des sogenannten Ödipus-Märchens⁴⁵, wo sichere Aussagen kaum zu treffen sind⁴⁶.

Poriotis gibt seiner Heldin freilich den Namen „Rhodope“ und verbindet das Stück derart mit dem Mythos der Rhodope, die eine Amazone im Dienste der Artemis war, sich in den jungen Jäger Euthynikos verliebte und von der Göttin zur Strafe in eine Quelle verwandelt wurde, dem Styx-Wasser, das in der Folge zur Keuschheitsprüfung der Jungfrauen verwendet wurde⁴⁷. Dazu tritt noch der Mythos der thrakischen Königskinder Haimos und Rhodope, die den Zeuskult nachahmten und vom Herrscher des Olymp zur Strafe in die gleichnamigen Berge verwandelt wurden. In der Kombination von Mythos und Volkslied folgt Poriotis im Wesentlichen Vasiliadis; das Anliegen der Epoche ist die Verfassung eines Nationaldramas, das der antiken Tragödie ebenbürtig an die Seite gestellt werden könnte⁴⁸. Die Atmosphäre des Stückes musste ähnlich erhaben sein, gebrochen freilich durch das Spektrum des Psychologismus und Ästhetizismus des „Theaters der Ideen“⁴⁹. Der Sprachstil ist stark von der extremen Volkssprache („demotike“) von Jannis PSYCHARIS beeinflusst,

43 Z.B. in der Version von „Κωνσταντής και η αδελφή του“ aus Koroni 16 Verse (Volkskundearchiv der Akademie Athen 892, Nr. 3, auch VA 1396, S. 19–20 Nr. 9, Andros), in einer kleinasiatischen Variante 25 Verse (VA 2891, S. 69–72).

44 Eine solche Übertragung konnte im Fall des Märchens von „Fiorentinos und Dolcetta“ (AaTh 313c) nachgewiesen werden (vgl. M. I. MANUSAKAS, W. PUCHNER: *Die vergessene Braut. Bruchstücke einer unbekannteren kretischen Komödie des 17. Jahrhunderts in den griechischen Märchenvarianten vom Typ AaTh 313c*, Wien 1984).

45 Vgl. W. PUCHNER: „Europäische Ödipusüberlieferung und griechisches Schicksalsmärchen“, *Balkan Studies* 26 (1985), S. 321–349, und ders.: „Βυζαντινός Οιδίπους και Μεσαιωνικός Ιούδας (AaTh 931)“, in: *Βυζαντινά θέματα της ελληνικής λαογραφίας*, Athen 1994, S. 96–128.

46 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 vols., Wien 1991, S. 87–98, 259–272 und ders.: „Zur Herkunft der mittelalterlichen Judaslegende“, *Fabula* 35 (1994), S. 305–309.

47 S. GRIMAL: *Λεξικό της ελληνικής και ρωμαϊκής μυθολογίας*, Thessaloniki 1991, S. 606. Vgl. N. EUGENIANOS: *Τα κατά Δρόσιαν και Χαρικλέα*, 3, 263ff. (*Erotici scriptores graeci*, vol. II, Lipsiae 1859, S. 468) und A. ΤΑΤΙΟΣ: *Τα κατά Λευκίππην και Κλειτοφώντα* 8, 12 (Γ. Γιατρομανωλάκης, Athen 1990, S. 544ff.).

48 Vgl. W. PUCHNER: *Ο Παλαμής και το θέατρο*, Athen 1995, S. 103ff., 186ff.

49 Zu diesem Epochenbegriff des neugriechischen Theaters 1895–1922 vgl. W. PUCHNER: „Modernism in Modern Greek theatre (1895–1922)“, *Κάμπος. Cambridge Papers in Modern Greek Literature* 6, 1998, S. 51–80.

nahe an der Stillage von Konstantinos CHRISTOMANOS⁵⁰, die ebenfalls keinen Nachfolger gefunden hat. Die poetische Bildsprache ist D'ANNUNZIO nachgefühlt⁵¹.

Nikolaos PORIOTIS (1870–1945) wird in den griechischen Literaturgeschichten gewöhnlich als Übersetzer geführt, vorwiegend theatralischer Werke von GOLDONI, SHAKESPEARE, WILDE, MAETERLINCK, D'ANNUNZIO und anderer Italiener, EURIPIDES und SOPHOKLES, sowie als Vollender der Ilias-Übersetzung von Argyris EFTALIOtis. Allein aus den Schriftstellernamen ist schon der Hang zum Ästhetizismus abzulesen⁵². Außer einigen Gedichtsammlungen hat er auch zwei Komödien verfasst, „Τα συναλλάγματα“ (1909) und „Ο ξένος“ (1920). Die „Rhodope“, seine einzige Tragödie, hatte allerdings große Breitenwirkung und durchaus positive Rezensionen⁵³. Das Stück wurde allerdings nicht auf dem Theater aufgeführt⁵⁴. In der Zwischenkriegszeit waren Sprache und Thema bereits überholt; daran änderte auch die Wiederveröffentlichung von 1933 nichts.

Bezüglich der verwendeten Liedausgabe ist Politis „Auswahl aus den Liedern des griechischen Volkes“ auszuschließen, nicht nur aus chronologischen Gründen (1914 erschienen): eher scheint Poriotis die Ausgabe von JEANNARAKI 1876 („Kretas Volkslieder“) benützt zu haben, denn diese endet folgendermaßen: „Και πάρε το μουλάρι μας να πάεις εις τα ξύλα, / να ψήσομε το φαγητό να πάρεις τη Μαρία“⁵⁵, d.h. der beschämte König wird gezwungen, die von ihm entehrte Magd zu heiraten – dies entspricht im Stück der Heirat mit Krino, dem unschuldigen Mädchen, das Rhodope dem König Demochares an ihrer Stelle unterschiebt und das dieser nach der Liebesnacht aus eigenen Stücken freiwillig freien will; dieses Motiv der Heirat mit der Sklavin fehlt in der Version von Politis.

Die Struktur der Ballade ist wie gewöhnlich simpel: ein Beziehungsdreieck zwischen König, Mavrianos und seiner Schwester, sowie die Magd „Marigaki“, die die Herrin in der Liebesnacht ersetzen muss. Die Erzähleinheiten sind häufig dialogisch gestaltet und durchaus dramenähnlich: Szene I Dialog und Wette der Männer (V. 4–9), Szene II Dialog der Abgesandten des Königs mit der Schwester des Mavrianos (V. 13–20), III Dialog mit den Dienerinnen und „Marigaki“, die einzig bereit ist die Aufgabe zu übernehmen (V. 25–33 auch mit narrativen Elementen), IV die Ereignisse der Nacht in Erzählform (V. 34–43), V der Dialog der beiden Männer nach der Ehr-

50 W. PUCHNER: *Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος ως δραματογράφος. Ο αισθητισμός και ο αισθησιασμός στο νεοελληνικό θέατρο των αρχών του αιώνα μας*, Athen 1997.

51 Zum vielfältigen Einfluss von D'ANNUNZIO auf das griechische Theater vgl. W. PUCHNER: „Σχέσεις του ελληνικού θεάτρου με το ιταλικό“, *Theatrum mundi. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Athen 2000, S.157–227, bes. S. 212–217.

52 Zum griechischen Ästhetizismus der Jahrhundertwende vgl. vor allem Απ. Σαχίνης: *Η πεζογραφία του αισθητισμού*, Athen 1981.

53 Vgl. z.B. Μ. Λυγίζος: *Το νεοελληνικό πλάϊ στο παγκόσμιο θέατρο*, 2 vols., Athen 1980, S. 259–264. Lygizos sieht auch einen Einfluss der „Salome“ von WILDE, der „Monna Vanna“ von MAETERLINCK und der „Francesca di Rimini“ von D'ANNUNZIO.

54 Die Truppe der Kyveli bereitete 1913 eine Vorstellung vor, die Proben wurden jedoch abgebrochen. PORIOTIS' Verssprache war von den Schauspielern nur schwierig zu memorieren (Λυγίζος, op.cit., S. 259).

55 Abgedruckt auch bei Ιωάννου, op.cit., S. 96, V. 75–76.

prüfung (V. 44–48), VI die Vorbereitungen der Schwester vor ihrem öffentlichen Auftritt (V. 49–56), VII das Finale mit allen drei Protagonisten und der Entdeckung der Wahrheit (V. 57–76)⁵⁶. Die Ballade eignet sich zur Dramatisierung, weil sie schon semidramatische Struktur besitzt, Dialoghaftigkeit und Spannung (von der Intrige der Schwester und der Substitution ist anfänglich nicht die Rede), Konflikte und verbale Zusammenstöße.

Was macht nun der Dramatiker Poriotis aus diesem Material? Seine ästhetischen Zielsetzungen sind unterschiedlich von denen des Volksliedes, beeinflusst von Ästhetizismus und Symbolismus, der Notwendigkeit einer suggestiven archaischen Atmosphäre, einer eindringlichen poetischen Bildsprache, effektvoller Ausstattung und gehobenem Deklamationsstil. Er löst die simple Dreier- (oder Vierer-)Konstellation auf, ohne sie jedoch völlig aufzugeben: der König ist Demochares, dem Mavrianos entspricht Haimos, der Areti (Schwester) die Rhodope (beide Geschwister sind königlicher Abstammung), der Sklavin Maria („Marigaki“) das Waisenmädchen Krino, aufgezogen im Amazonenpalast der Rhodope, eine Verkörperung der Unschuld und Schönheit; die Rolle der Abgesandten übernimmt Laertes (einst Stallknecht bei Rhodope, zusammen aufgewachsen, verliebt in sie, jetzt Abgesandter des Königs). Nach dem „shakespeareschen“ Rezept der mehrfachen Erosverwicklungen wird die Liebe des Demochares zu Krino nach ihrem nächtlichen Zusammensein eingeführt (er will sie heiraten und zur Königin machen), sowie eine heimliche Liebe des Haimos zu demselben jungen Waisenmädchen; das bedeutet, dass die beiden Männer neben ihrer Wette auch noch als rivalisierende Liebhaber aneinandergeraten. Die Vernetzung dieser Eros-Motive sieht demnach vor, dass die drei männlichen Hauptrollen des Stückes in die beiden weiblichen Hauptrollen verliebt sind; doch nur eine erwidert die Gefühle des einen.

Was Poriotis vor allem neu einführt, ist die weibliche Psychologie, vor allem in der nächtlichen Szene, wo Rhodope vor ihrem Palast den Ausgang des Beisammenseins des Königs mit der unterschobenen Magd abwartet; dieses Opfer der Eros-Deprivation fällt ihr schwer. Die tragische Ironie der Situation besteht darin, dass sie dadurch glaubt, die Königskrone erringen zu können, während sie sie gerade dadurch verliert (der König verliebt sich in Krino). So verliert sie Eros und Macht. Poriotis führt noch eine andere Gestalt ein, die im Gegensatz zu den Jungfrauen der Rhodope (die wie ein Chor fungieren)⁵⁷ auch Hetärendienste beim Heer verrichtet, die Tänzerin Manto, erosexfahren und auch schon Mutter. Ihre Gestalt ist mit mehrfachen Symbolismen überfrachtet: auf der einen Seite vertritt sie den freien Eros (sie tanzt für die Soldaten), auf der anderen Seite tritt sie für die Liebe und Mutterschaft ein, im Gegensatz zur Amazonenwelt des Rhodope-Palasts; darüber hinaus fungiert sie als so etwas wie das „alter ego“ der Rhodope selbst, indem sie ihre tieferen Gefühle und Gedanken errät und interpretiert. Ihr ist aber auch die Rolle eines Shakespeareschen „fool“ auferlegt, der aus dem Abstand die Geschehnisse kommentiert, ein Sprachrohr des Dichters.

56 Eine ähnlich dramatische Gliederung hat schon ROMAIOS vorgeschlagen (op.cit., S. 98ff.) sowie PEFANIS für die Version von POLITIS (op.cit., S. 251ff.).

57 Mit den antikisierenden Namen Έρσα, Φίλα, Λύδη und Πρωτόη.

Ein anderes Erneuerungselement besteht in der Ermordung Krinos durch Rhodope nach der Liebesnacht, damit sie Demochares nicht zur Königin macht; so bringt sie den König und Haimos um ihre Geliebte und sich selbst um die Krone. Dass sie in einen Teich geworfen wird, mag auf den Mythos verweisen (Krino ist so etwas wie eine helle *alter pars* für ihre eigene Dunkelgestalt), vielleicht aber auch auf „Hamlet“, wo auch Ophelia ertrinkt und Hamlet (Demochares) und Laertes (Haimos) um sie trauern. Der Name Laertes ist hier allerdings auf den heimlichen Bewunderer der Rhodope übertragen⁵⁸, der Name Haimos allerdings verweist auf den Ursprungsmythos der thrakischen Berge⁵⁹, weniger auf den Verlobten der Antigone. Poriotis spielt absichtlich mit intertextuellen Hinweisen und Symbolismen, ohne sie in einen eindeutigen Zusammenhang zu bringen. Darin reiht sich auch die Tatsache ein, dass Manto auch die Tochter des Sehers Teiresias war, selbst eine Seherin⁶⁰. Demochares („Freude an der Öffentlichkeit“) und Krino („Lilie“, Unschuld) scheinen dagegen charakterliche Eigenschaften zu indizieren.

Das Substitutionsmotiv gewinnt im Gegensatz zur Ballade, wo es eindimensional als Mittel zur Ehrenrettung (Schwester) und Lebensrettung (Mavrianos) eingesetzt wird, die allerdings zur Absetzung des Königs und zum Machtwechsel führt, an Tiefe und Dialektik, indem die unglückliche Sklavin zum „alter ego“ der Rhodope erhoben wird, zur Gegenspielerin und gleichzeitig Lichtseite ihrer Dunkelgestalt, die den Eros erlebt, den der Machtwille Rhodope verweigert, die jedoch die Macht mit Hilfe des Eros erlangt und nicht durch die Wette der Männer. Indem Rhodope im Spiel um die Krone ihr besseres Selbst tötet, verliert sie auch diese; ohne Eros und Macht überlebt sie, während die, die beides zu erlangen imstande war, sterben muss. Rhodope steht am Ende da, wo sie begonnen hat, jedoch mit dem bitteren Geschmack der verpassten Chance und des verspielten Eros. Ihre *alter pars* ist nicht mehr. Indem sie sie tötet, begeht sie eine Alt Selbstverstümmelung: ihr Tod bringt sie um die erstrebte Krone. Welche dieser Doppelfigur hat letztlich mit dem König geschlafen und welche nicht?

Psychologismus des fin de siècle, das Interesse für die Tiefen der weibliche Psyche, das Gleitende der Identitäten, was ist „Ich“ und was ist „Du“, die Metamorphose von einer Person in eine andere, wirkliche oder fantastische, das Karnevalsmotiv „die Königin Sklavin“ und „die Sklavin Königin“, all das führt zu einer Ambivalenz, zu einer Doppelperson Rhodope/Krino, die das absolut Antithetische vollbringt: sie ergibt sich und verweigert sich dem König, gewinnt und verliert die Macht, wird getötet und überlebt, stirbt und lebt, mit dem Eros und ohne ihn. Diese Ambivalenz der Antithesen erstreckt sich noch auf andere Motive: Eros/Thanatos, Betrug/Wahrheit, Substitution/Authentizität, Erfolg/Misserfolg, Klugheit/Torheit, Rache/Verzeihung, Schlächter/Opfer usw. In dieser archaischen und märchenhaften Welt ist die berechnende Vernunft fehl am Platz, die Intrigen wenden sich gegen die Intriganten, was zählt sind nur authentische und echte Dinge, Eros und Tod. Die Herrschermacht ist instabil und gefährlich: mit einer einzigen Wette ist sie zu verlie-

58 Eine mythologische Anspielung dürfte nicht vorliegen, denn Laertes ist der Vater von Odysseus, der sich während der Abwesenheit seines Sohnes und den Feiern der Freier um Penelope auf seine Felder zurückgezogen hat.

59 GRIMAL, op.cit., S. 58.

60 GRIMAL, op.cit., S. 425.

ren. Die Welt der Männer, mit Ausnahme des greisen Ratgebers Amyntas, ist ruhmversessen und stupide.

Diese Betrachtung führt noch zu einem anderen Charakteristikum des Stückes: die Gegenüberstellung der Welt der Männer und der Frauen⁶¹, Patriarchalität und Matriarchat. Den Gegensatz überbrückt der Eros und der Kampf um die Macht; doch dieser wird auch innerhalb jeder der beiden Seiten ausgetragen. Unter diesen Gesichtspunkten ist das Werk symmetrisch. Der tatsächliche Exponent der Welt der Männer ist Amyntas, vorläufiger Vertreter nur Demochares, und angezweifelter Haimos. Die letztgenannten zeichnen sich durch Misogynismus aus, aber auch durch den Eros⁶². Frauenehre ist Männersache. Die tatsächliche Vertreterin der Frauenwelt ist Manto; als Hetäre und Tänzerin weiß sie, dass die wahre Macht der Eros darstellt, nicht die Krone. Das wissen die Amazonen nicht. Die vorläufigen Vertreter, Rhodope und Krino gehören anfänglich dieser Zone des Nicht-Lebens an. Auch hier ist der Brückenschlag zum anderen Geschlecht antithetisch: Männerhass und Eros. Es gehört zu den Paradoxen des Stückes, dass die Amazonenehre der Rhodope eigentlich ein maskuliner Wert ist, der im Matriarchat keinen Platz hat: Manto ist Mutter (von einem Vater ist keine Rede) und Eros-Dienerin. Rhodope verweigert sich dem Eros (König, Laertes), um die Macht zu erlangen. Jedoch der Eros ist die Macht: sie erringt Krino, indem sie sich dem König ergibt. Der Eros verwandelt auch den König: er trauert weniger seiner Krone nach als seiner Liebe; und da er die Macht wieder erringt, die Liebe aber verliert, ist er ein Gewandelter, ein Monarch, der durch die Liebe hindurchgegangen ist, der um die wahre Macht (des Eros) weiß. In diesen symbolisierenden Gleichungen ist Rhodope die große Verliererin: indem sie in den Eros nicht eingeweiht ist, kann sie die Macht gar nicht erringen. Das Gesetz des Matriarchats stürzt die Exponentin der Männerwelt, gerade in dem Augenblick, wo sie meint, die Macht zu erringen: weil sie zum Feind des Eros geworden ist. Die Einsetzung des Matriarchats wird nicht vollzogen, weil die wahre Macht die Liebe ist: der gewandelte König ist ein besserer Vertreter des Matriarchats als die machtbesessene Rhodope, die eigentlich das Spiel der Männer spielt. Somit führt das Ende zu einer Synthese der ewigen Geschlechterkämpfe um Eros und Macht: der Eros ist die Macht, Herrschen ohne Liebe ist reine Tyrannei. Das Männliche ohne das Weibliche kann die Weisheit nicht erringen, das Weibliche ohne das Männliche bleibt frucht- und ziellos. Das Stück scheint ein ganzes Geflecht von solchen Ambivalenzen und Antithesen zu sein, die letztlich in einer Synthese aufgehen.

Auf der Ebene der Symbolismen, die eine erhöhte Komplexität aufweisen und nicht so leicht zu entschlüsseln sind (das scheint der Dichter auch absichtlich so angelegt zu haben), ist die Ballade von „Mavrianos und seiner Schwester“ zu einer Allegorie um die Macht des Eros und Recht und Unrecht der Herrschergewalt verwan-

61 Diese äußert sich auch in der Liste der „dramatis personae“, die je nach dem Geschlecht in zwei Spalten geteilt ist: links die Männer und rechts die Frauen (*Θυμέλη*, op.cit., S. 115).

62 Im Eingangsdilog der beiden Männer, der zur Wette führt, zweifeln beide, ob es überhaupt so etwas wie weibliche Ehre gibt. Der König zweifelt sogar an seiner eigenen Mutter, mit dem bekannten Motiv des „pater incertus“. – Haimos ist später bereit, seine Schwester mit dem Schwert zu durchbohren, weil sie, wie er glaubt, den König empfangen wird; ihr Tod ist ein Akt der Wiederherstellung seiner Ehre.

delt, indem der ideologische Kern des Volksliedes weiter entwickelt wird: auch dort verliert der König die Macht, wenn auch das Eros-Motiv keine gewichtige Rolle spielt, doch die Gegenspieler sind nach der kritischen Nacht die gleichen, während sie bei Poriotis verwandelt sind. Die Allmacht des Eros hat auch den Ausgang der Ballade verwandelt: wer sich ihm entgegenstellt, der ist der Verlierer. Der ist für die Krone ungeeignet. Liebe ist die Voraussetzung für die richtige Macht. Liebe ist Macht. Die wirkliche Macht.

Nun sind solche „Lehren“ allerdings nicht *expressis verbis* ausgedrückt und aus der schwülstigen Jugendstil-Demotike mit ihren gesuchten Ausdrücken, der lastenden Atmosphäre, den psychologisierenden Seelenporträts, den eindrucksvollen Bühnenbildern und Bühnenhandlungen (Rhodope zweifellos als große Protagonistinnen-Rolle) nicht so leicht herauszulesen. Poriotis ist an Didaktik nichts gelegen. Die Symbolismen vernetzen sich zu keinen lesbaren Schemata, bleiben oft unverbunden, ambivalent, nicht eindeutig interpretierbar, und verweisen den Leser eher in eine geheimnisvolle nebulöse „Tiefe“, nach der Mode der Symbolisten, wo ihn der Dichter dann auch allein hilflos herumtappen lässt. Poriotis ist mehr an der Hervorbringung von Impressionen gelegen, der Schaffung einer archaisch erhabenen Atmosphäre, mit archetypischen Konflikten, gekleidet allerdings in das Sprachgewand einer gesuchten Verskunst und eines erlesenen modernen Bilderstils und eines ungewöhnlichen demotizistischen Sprachdukus.