

WALTER PUCHNER

REIMSTUDIEN ZUM KRETISCHEN THEATER

Zu den Reimformen der dramatischen Werke des «Kretischen Theaters»¹ liegen bisher nur verstreute empirische Beobachtungen zu Einzelwerken vor. Bei der Untersuchung der kretischen Balladen mit dem Thema «Erophile» ist der Verf. zu der Überzeugung gekommen, daß Chortatsis sehr bewußt und mit großem Geschick den Paarreim zur Hervorbringung besonderer dramaturgischer Effekte benützt² und daß es vielfach gerade jene dramaturgisch hervorgehobenen Reimformen sind, die mühelos in die orale Tradition übernommen werden³. Die Akustik des Reimhörens bildet vielleicht die wesentlichste mnemotechnische Hilfe beim Merken und Erinnern des dramatischen Textes von Chortatsis⁴.

Die Veröffentlichung einer Computer-Studie von Dia Philippides zur «Θυσία τοῦ Ἀβραάμ» wirft, neben der Konkordanztabelle, die sie bietet, auch eine Reihe von interessanten methodischen Fragen und Auswertungsprobleme zur Reimthematik auf⁵, so z.B. die Phonetik der Homoiokatelexie, die kniffligen Fragen um die «πλούσια ρίμα» nach Stavru⁶, die zweifachen Paarreime und die Reimwiederholung, die nachweislich als dramaturgisch bewußtes Mittel eingesetzt wird. Hier tun sich weiterer Forschung neue Horizonte auf, die Analyse der Verstechnik der dramatischen Dichtung des 17. Jahrhunderts in Griechenland wird um einen methodischen Zugang bereichert.

Vorliegende Studiennotizen wollen einen dieser Fragebereiche herausgreifen und in verschiedene kritische Überlegungen miteinbeziehen. Es handelt sich um die Lexikalk der Reimformen der Kretischen Dramaturgie und um die Frage, wieweit sich,

1. Als letzte Forschungsübersicht dieses vehement sich entwickelnden Forschungszweiges darf meine Zusammenfassung beim Byzantinistenkongreß in Wien 1981 gelten (W.Puchner, Forschungsperspektiven zur mittelgriechischen Theatergeschichte, *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 32/6 <Wien 1982> S. 213-228).

2. W. Puchner, Ἡ «Ἐρωφίλη» στὴ δημώδη παράδοση τῆς Κρήτης. Δραματοουργικὲς παρατηρήσεις στὶς κρητικὲς παραλογὲς τῆς τραγωδίας τοῦ Χορτάτσι, Ἀριάδνη Α' (Rethymno 1983) S. 173-235.

3. Vgl. auch W.Puchner, Die griechische Spätrenaissancetragödie «Erophile» in der kretischen Balladentradition. 11η Συνάντηση γιὰ τὰ προβλήματα τοῦ Εὐρωπαϊκοῦ Δημοτικοῦ Τραγουδιοῦ, Ioannina 1981, S. 37-66, sowie W.Puchner, Romanische Renaissance – und Barockmotive in schriftlicher und mündlicher Tradition Südosteuropas, *Europäische Volksliteratur*, FSF. Karlinger. Wien 1980, 119-150, bes. S. 140-144.

4. Dazu ausführlich Puchner, Ἡ «Ἐρωφίλη», *op. cit.*

5. Dia Philippides, *The Sacrifice of Abraham in the Computer*, Athens 1986, bes. S. 208ff.

6. Th.Stavru, *Νεοελληνικὴ Μετρικὴ*, 2. Aufl., Thessaloniki 1974.

quantitativ und qualitativ, vorzugsweise benutzte Wortkombinationen ausfindig machen lassen. Die Untersuchung geht dabei von der Annahme aus, daß es zeit- bzw. sprachbezogene Kombinationen geben muß, die mehr oder weniger in allen in Frage stehenden dramatischen Werken gleichermaßen häufig vorkommen, daß es daneben auch etwa gattungsspezifische Kombinationen geben könnte, daß sich eventuell dichterspezifische Reimpaare ausmachen ließen, es umgekehrt aber auch Wortpaare geben möchte, die gänzlich stückspezifisch sind (Namensformen zum Beispiel). Zuerst wurde die Frequenz der mehrfach wiederkehrenden Wortpaare in allen Stücken des Kretischen Theaters (den «Ζήνων» miteinbezogen) festgehalten, wobei die Wortfolge auch umkehrbar sein kann (z.B. κᾶμω/γάμο oder γάμο/κᾶμω werden gleichwertig behandelt). Als Textgrundlage wurden die jeweiligen kritischen Ausgaben benutzt (für die Θυσία die Ausgabe von Tsantsanoglu, nach Philippides, die allerdings in der Verszählung mit der Megas-Ausgabe nicht übereinstimmt); nur im Falle der «Erophile» in der Xanthudidis-Ausgabe sowie bei der «Zenon» - Ausgabe von Konstantinos Sathas sind stillschweigend einige orthographische Korrekturen vorgenommen worden.

Der zweite Teil der Untersuchung versucht eine qualitative Kontext-Analyse einiger Reimpaare vorzunehmen, um zu zeigen, wie bestimmte Kombinationen durch Wiederholung symbolisch vertieft werden und im Zuschauer/Zuhörer gewisse Situationen und Gefühle evozieren. In einigen Fällen verdichtet sich das Wortpaar zu einer Sinnformel, die den Gehalt einer dramatischen Situation prägnant und epigrammatisch ausdrückt. Es ist kein Zufall, daß sich solche «Sprachformeln», die der Merkfähigkeit der Rezipienten entgegenkommen, an emotionellen Höhepunkten, am Szenenbeginn oder Szenenende befinden. Es wird sich zeigen lassen, daß in der geschickten und kalkulierten Anwendung auch dieser dramaturgischen Technik Chortatsis seinen kretischen Dichterkollegen um einiges voraus ist⁷.

Die Reimmöglichkeiten einer Sprache bringen es mit sich, daß gewisse Kombinationen fast unausweichlich immer wieder auftauchen. Auf das Problem, wieviel gleichlautende Silben ein Wortpaar aufweisen muß, um als Reim zu gelten, auf fehlerhafte Homoikatalexien, ihre Häufigkeit und ihre Ursache, sei hier nicht eingegangen. Auch von einer vollständigen Auflistung aller Reimpaare in drei- bis zwölfmaliger Wiederholung in allen Stücken der kretischen Dramaturgie sei hier abgesehen, obwohl sich die Untersuchung natürlich auf solche Aufstellungen stützt. Es geht hier vielmehr darum, charakteristische und prägnante Beispiele für jede Reimkategorie zu finden:

7. Dies ist das Ergebnis verschiedener Untersuchungen zur Anwendung verschiedener konventioneller Techniken der klassizistischen Dramaturgie durch Chortatsis. Zur Analyse solcher dramaturgischen Techniken zur gesamten kretischen Dramatik neben der schon angeführten Literatur W. Puchner, Prinzipien der Personenführung im griechischen Drama von 1590 bis 1750, *Anzeiger der phil. - hist. Klasse der Österr. Akademie der Wiss.* 118 (Wien 1981) S. 107-128, Ders., Lauschszenen und simultane Bühnenpräsenz im Kretischen Theater, *Zeitschrift für Balkanologie* XIX/1 (Berlin 1983) S. 66-87, Ders., Monolog und Dialog in der mittelgriechischen Dramatik. Quantitative Untersuchungen zur klassizistischen Dramaturgie, *Zeitschrift für Balkanologie* XXII/2 (Berlin 1986) S. 196-221.

1) zeit- und sprachspezifisch, 2) gattungsspezifisch, 3) dichterspezifisch, 4) stückspezifisch. Keines der ausstehenden philologischen Probleme wird dadurch wesentlich weitergebracht, wohl lassen sich aber Fakten festhalten, die als Indiz für die eine oder Streitfrage dienen könnten.

1) Epochenmäßig konventionalisierte und in der Phonetik des Griechischen verankerte Reimformen, die in allen Stücken einigermaßen häufig vorkommen, sind etwa die Reimkomplexe ἄλλη/πάλι (Eroph. fünfmal, Rod. zweimal, Katz. siebenmal), μεγάλη/ἄλλη (Eroph. 16mal, Rod. dreimal, Fort. 15mal, Pan. viermal, Katz. fünfmal), μεγάλη/ἄλλοι (Eroph. dreimal, A 553 auch μεγάλου/ἄλλοι, Rod. einmal), μεγάλη/πάλι (Eroph. achtmal, Rod. zweimal, Pan. fünfmal, Stath. viermal, Katz. siebenmal), oder auch μεγάλο/ἄλλο (Eroph. 11mal, Rod. zehnmal, Katz. fünfmal, Pan. dreimal, Stath. dreimal, Fort. fünfmal), und χάρη/πάρει (Eroph. viermal, Rod. einmal, Pan. zehnmal)⁸, oder ἔχω/κατέχω (Eroph. viermal, Rod. dreimal, Katz. neunmal, Stath. zweimal, Fort. siebenmal, Thys. neunmal)⁹, ἔχεις/κατέχεις (Eroph. einmal, Rod. einmal, Katz. sechsmal, Stath. dreimal, Fort. viermal), ἔχει/κατέχει (Eroph. zweimal, Rod. einmal, Katz. sechsmal, Stath. zweimal, Fort. zweimal) und auch der Komplex τώρα/χώρα (Eroph. zehnmal, Rod. dreimal, Katz. sechsmal), ὦρα/χώρα (Eroph. einmal, Rod. achtmal)¹⁰ usw. Dahingegen bezieht sich μεγάλη/κάλλη, fünfmal in der «Panoria», auf die Schönheit der κυρὰ Φροσύνη (im «Zenon» dreimal μεγάλοσ/κάλλος). Eine Häufung solcher konventioneller Reimformen ohne besondere Aussagekraft ist vor allem in der Komödie festzustellen. Der «Zenon» gibt einen Variante des Reimkomplexes um μεγάλη, nämlich gleich achtmal μεγάλη/κεφάλι. Schon an diesen beiden Beispielen läßt sich ablesen, daß die Reimgestaltung ein wichtiges Indiz für dichter- und stückspezifische Präferenzen darstellt.

Einen eigenartigen Spezialfall stellt das in eine komplizierte Syntax eingeschobene und endgestellte κρίνω dar, das meist mit ἐκείνο reimt. Chortatsis gebraucht in der Eroph. mehrfach diese Form: A 211, A 274, B27, B 105, B 273, C 356, D 348, D 449, D 615, im Reim mit αὐτεῖνο A 442, D 358, E 244. In den kretischen Balladen zur «Erophile» ist dieses eingeschobene κρίνω, das im Vortrag nur durch die Betonung der Pausen richtig verstanden wird, zu einem Hauptwort κρίνος geworden¹¹ (aus diesem Mißverständnis rührt möglicherweise auch der Titel des heptanesischen Volksstückes «Κρίνος» her, das dem Handlungsang der Tragödie des Chortatsis in vielem sehr ähnlich ist). Dieses endgestellte κρίνω scheint nicht dichterspezifisch zu sein: im Katz. nur dreimal nachgewiesen (A 138, A 349, B 264), in der Pan. überhaupt nicht. Aber

8. «Zenon» bringt eine stückspezifische Variante: Ἄρη/πάρη fünfmal. Dies hängt nicht nur mit den kriegerischen Ereignissen des Werkes zusammen, sondern auch mit dem Erscheinen des Kriegsgottes im Prolog. In den Intermedien der Eroph. ist das Reimpaar χάρη/πάρη insgesamt viermal anzutreffen.

9. Auch in der späteren Κωμωδία τῶν Ψευτογιατρῶν von Savojas Rasmus (1745) ist dieses Reimpaar insgesamt fünfmal aufzufinden, sowie zweimal κατέχω/ἔχω und zweimal ἔχει/κατέχει.

10. Interessanterweise begegnet einem dieser Reim gleich sechsmal in der Εὐγένεια von Teodoro Montesele (1646).

11. Vgl. W.Puchner, 'Η «Ἐρωφίλη», *op. cit.*, S. 184ff.

es findet sich in anderen Stücken des kretischen Theaters: in der Thys. (1134), im Zen. (D 266), im Stath. (A 297, B 148, Intermedium A 34), im Fort. (insgesamt viermal), aber mit besonderer Frequenz im Rod. (A 445, A 693, B 143, B 307, B 459, C 121, C 519, D 489, E 419 *κατακρίνω*, im Reim mit *αὔτεινο* E 449). Dieses syntaktisch artifizielle endgestellte *κρίνω* mit dem dazugehörigen Reim scheint stückspezifisch der «Erophile» anzugehören, hat jedoch einen bedeutenden Einfluß auf das übrige Kretische Theater, im spezifischen auf Troilos, ausgeübt. Für die Tatsache, daß die «Erophile» des Chortatsis in vielem eine Art archetypisches Vorbild für das neugriechische Theater darstellt, dessen Einfluß weitverzweigt ist, werden noch weitere Indizien beizubringen sein.

2) Gattungsspezifische Reimpaare scheinen im Komplex *νά ᾿χη/μάχη* (Eroph. zweimal), Rod. dreimal, Zen. viermal), *μάχης/νά ᾿χεις* (Rod. einmal, C 361 auch *λάχεις/μάχης*), *νά ᾿χη/λάχη* (Eroph. D 533) und *λάχει/μάχη* (Rod. dreimal) vorzuliegen, die nur in der Tragödie auftauchen. Ein ähnliches Pendant läßt sich aus dem Bereich der Komödie beistellen: der Reim *τορνέσα/μέσα* ist mit Abstand der häufigste im Katz. (zwölfmal), und läßt sich auch im Fort. (immerhin dreimal) finden, der ja in vielem die Komödie von Chortatsis nachahmt. Geld, Münzen, Geiz und Zahlungsgeschäfte gehören zu den Requisiten der Komödienwelt. Gattungsspezifisch ist auch der Reim *πούρι/μούρη* aus dem Stath. (dreimal), der dem Vokabular anderer Dramengattungen nicht angemessen ist.

3) Philologisch vielleicht am interessantesten ist die Frage, ob es dichterspezifische Präferenzen in der Reimgestaltung gibt, da hierbei einige offene Autorschaftsfragen tangiert werden. Die Frage ist freilich zum Teil mit der nach den stückspezifischen Präferenzen identisch, da die bekannten Dramatiker außer Chortatsis jeweils nur ein Theaterstück verfaßt haben. Demnach bezieht sich die Fragestellung in der Hauptsache auf Chortatsis und seine Autorschaft, zur *Θυσία* und der vermuteten Autorschaft von Cornaro (Dia Philippides will als nächstes den «Erotokritos» computermäßig auswerten und hofft, von daher Anhaltspunkte für die strittige Frage der Autorschaft der *Θυσία* zu gewinnen) lassen sich keine Anhaltspunkte beibringen, da die Reimstruktur des «Erotokritos» nicht Gegenstand vorliegender Untersuchung ist.

Für die vermutete Autorschaft der vier Intermedien der «Erophile», die ebenfalls Chortatsis zugeschrieben werden, ergibt sich ein relativer Anhaltspunkt: der eher seltene Reim *ἀγκάλη/μεγάλη*, in Eroph. B 119, B 153, D 73, findet sich gleich fünfmal in den Intermedien: A 53, A 95, A 173, B 109, B 139 (im dritten und vierten Intermedium herrscht der Reim *μεγάλη/πάλι* vor). Eine ähnliche Verbindung zwischen den Intermedien und der Tragödie stellt der Reim *ὁμάδι / ᾿Αδη* (A 7, B 59) her mit seinen Varianten *ὁμάδι / βράδυ* (A 47, A 183, B 1, B 23, B 85) und *ὁμάδι / σημάδι* (D 39). Dieser Reim *ὁμάδι / ᾿Αδη* stellt so etwas wie ein Leitmotiv der «Erophile» dar, wo sich die Liebenden vereinigt wiederfinden im Tode: Pr 57, A 369, B 113, B 480/2, C 321, D 419, E 309, E 315, E 521, E 577, E 648 (*ὁμάδι / βράδυ* D 673, *ὁμάδι / σημάδι* D 697, E 155). Es handelt sich tatsächlich um eine Art Lieblingsreim des Chortatsis: er findet sich dreimal im Katz. (in den Intermedien des Katz. übrigens gleich siebenmal), und sechsmal in der Pan., zusammen mit dreimal *ὁμάδι / βράδυ* und den heiteren bukolischen Varianten *ὁμάδι / κουράδι* viermal und *ὁμάδι / λιβάδι* dreimal. Der Reiz dieses Formelreimes, der gleich auch den Sinn des Distichons komprimiert wiedergibt, hat im

kretischen Theater noch weitergewirkt: zweimal kommt er in der *Θυσία* vor, dreimal im Fort., ja sogar in der *Εὐγένεια* von Montselese dreimal (und *σημάδι* / *Ἄδη* auch dreimal). Auch Troïlos gebraucht den Reim gern, variiert allerdings bewußt mehr: *ὀμάδι* / *Ἄδη* Rod. C 383, D 217, E 405, E 429, *ὀμάδι* / *ῥοάδν* A 285, *ὀμάδι* / *σημάδι* A 621, C 423, E 93, *σκονάδι* / *ὀμάδι* Widm. 19, *σκονάδι* / *ἀμάδι* B 437, *ἀμάδι* / *λιβάδι* C 497, *ὀμάδι* / *λιβάδι* A 219, B 489, *ἀμάδι* / *σημάδι* C 69, C 533, D 379 (auch *Ἄδη* / *ῥοάδν* Pr 83). Auch in anderen Reimen zeigt sich Troïlos von der «Erophile» beeinflusst, so z.B. in den Reimen, die auf Hochzeit, Mord und Selbstmord hindeuten: *χέρα* / *θυγατέρα* (Eroph. D 629, E 387, E 571), *χέρα* / *ἡμέρα* (E 47), *ἡμέρα* / *θυγατέρα* (Pr. 101, B 9, D 177, E 267, E 333, E 551); im «*Βασιλεὺς ὁ Ροδολίνος*» zeigen sich diese Einflüsse jedoch wieder variiert: *χέρα* / *θυγατέρα* (B 395, C 397, D 497), *θυγατέρα* / (*ἡμέρα* (B 231, C 556, D 197 *μοναχοθυγατέρα*, D 419, E 123), auch *θυγατέρα* / *ἔφερα* (D 9) und *ἡμέρα* / *χέρα* (A 667, D 211, E 571), aber auch *χέρια* / *μαχαίρια* (Pr 87), *χέρι* / *μαχαίρι* (B 215) und *χέρι* / *ταίρι* (D 321, E 217).

Ein Lieblingsreim des Chortatsis, der gehäuft eigentlich nur in seinen Werken vorkommt, ist *ἄζάπη* / *ἄγάπη*, von arab. *azap*, dem Elenden: Eroph. A 347, B 329, D 766, Pan. A 85, B 479, C 381, C 515, D 177, Katz. A 49, A 65. Auch das am Szenenanfang des Königsmonologs der «Erophile» so sehr hervorgehobene *ἀλήθεια* / *παραμύθια* (Eroph. D 611) ist im Katz. schon vierfach anzutreffen. Über die kunstvolle dramaturgische Placierung und Steigerung von *κάμω* / *γάμο* und *ψυχή μου* / *κορμί μου* in der «Erophile», welche Reime ein bedeutendes Nachleben noch jenseits des Kretischen Theaters zu haben scheinen, wird noch ausführlicher zu sprechen sein. Davon gibt schon einen guten Eindruck das Reimmotiv der sprechenden Lippen *Ἐρωφίλη* / *χείλη*: in E 161 ist im Botenbericht zu hören, daß der zu Tode gepeinigte Panaretos noch mit ausgerissener Zunge den Namen seiner Geliebten geformt hätte, ein Motiv, das Erophile in ihrem Selbstmordmonolog E 459 in dieser Reimform noch einmal wiederholt (der Reim ist auch in fast alle kretische Balladenversionen eingegangen)¹². Der Reim kommt aber schon in D 413 vor, da Erophile mit dem Mädchenchor vor dem König vergeblich um das Leben ihres Geliebten bettelt und nun in ihrer Verzweiflung ihre gleichnamige verstorbene Mutter anruft: *ὦ μάνα μου γλυκώτατη, ὦ μάνα μ' Ἐρωφίλη, γιάντα δέν εἶσαι ζωντανή, μὲ πρικαμένα χεῖλη ν' ἀναστενάξης σήμερο...* und derart das Todesmotiv verbal vorbereitet.

Daneben gibt es auch gedankliche Leitmotive, die in den Reimen der Tragödie immer wieder auftauchen, die Hinfälligkeit der Reichtümer (*πλούτη* / *τούτη* Eroph. A 57, A 577, B 49, E 671, auch im Intermedium D 9, *πλούτη* / *τούτοι* D 559), auch in Rod. D 318, die Beschränktheit des Wissens (*τόση* / *γνώση* Eroph. A 271, C 117, D 443, D 457, D 491, *γνώση* / *δώση* A 39, B 254, *γνώση* / *τελειώση* Pr 34), auch in Rod. (*γνώση* / *δώσει* A 139, C 201, *γνώση* / *τόση* D 245), oder das makabre Vergänglichkeitsbild *χῶμα* - *στόμα* in Eroph. Pr 67, A 129 und im Rod. D 62. Auch idiotypische dichterische Inspirationen, wie z.B. *ἥλιο* / *σπήλιο* in Eroph. B 307, schlagen sich in den Reimformen nieder.

12. Puchner, 'H «Ἐρωφίλη», *op. cit.*, S. 207f.

Unter diesem Aspekt zeigt sich vor allem Troïlos als ziemlich unabhängige Dichterpersönlichkeit, die Reimpaare von großer Aussage und Bildkraft zusammenfügt. Dazu einige Beispiele: Χάρος / βάρος (Rod. B 362), Χάρος / θάρρος (C 199), κύρη / κακομοίρη (C 441), κακομοίρα / χήρα (D 201), und, ziemlich einzigartig im Kretischen Theater, συνήθη / ἤθη (A 379, A 699). Als Reimpaar zu νένα bildet er μένα A 507, A 695, D 347, ἐμένα C 529, D 538, μηδένα A 583, μ' ἔνα A 541, οἰμένα C 433, D 125, D 487, während Chortatsis in den analogen Szenen den Reimen mit νένα eher aus dem Wege geht.– Der Dichter der Θυσία bevorzugt einen Reimkomplex um θέλει / κοπέλι / μέλλει, der insgesamt 16mal in Kombinationen auftritt¹³. Aber auch der unbekannte Dichter des «Zenon» hat seine Handschrift in der Reimgebung hinterlassen: der zeithäufigste Reim, βλέπω / πρέπο, insgesamt sechsmal, kommt in der kretischen Dramatik sonst kaum vor, ebenso wie das eigentümliche δάσι / φᾶσι der Εὐγένα, insgesamt fünfmal, das den Kontext von Wald und wilden Tieren evoziert.

4) Stückspezifische Reimpräferenzen sind entweder an Namen oder charakteristische Situationen gebunden: χρεία / θυσία im Opfer Abrahams (fünfmal, allerdings einmal auch in Eroph.), χέρι / μαχαίρι ebenda (viermal, einmal auch in Rod.), Ἐρωφίλη / χεῖλη (siehe oben), aber auch Ἐρωφίλη / σκύλοι (Eroph. E 150), Κασσάντρα / ἄντρα (Katz. viermal), Πουλίσένα / ἔνα (Katz. siebenmal), Πουλίσένα / μένα (Katz. zehnmal), Σίλα / σκύλα (viermal im Intermedium um Glaukos und Skyla, Katz.), κορασίδα / Ἰδα (Pan. achtmal), κυνήγι / φύγει (Pan. viermal), Φροσύνη / ἐκείνη (Pan. zweimal), μάθει / Στάθη (Stath. zweimal, einmal auch μάθης / Στάθης), Φορτουνάτο / κάτω (Fort. dreimal), Μπερναμποῦτσο / Καποῦτσο (Fort. dreimal), φράρο / χάρο (Fort. zweimal, einmal auch φράρος / χάρος) usw. Besonders gelungene Reimbildungen treffen wir wieder bei Troïlos an: das endgestellte κορίνω verbindet er mit dem Titelhelden (Ροδολίνο B 69, C 195, D 123)¹⁴, Ροδολίνος aber auch mit θρηῖνος (A 549) und ἐκείνος (E 449), und im Akkusativ mit κείνο (E 501) und ἀφήνω (E 573), sein Freund Τρωσίλος wird mit φίλος verbunden (A 425, E 152), allerdings wenn Aretusa seinen Namen ausspricht, mit σκύλος (D 545). Solche Fälle dürfen ohne Übertreibung als originelle Reimbildungen mit direkter dramaturgischer Funktion angesprochen werden.

In der dramaturgischen Anwendung und Verwertung von Reimbildungen ist aber Chortatsis unübertroffener Meister. Dafür mögen hier drei Beispiele stehen: 1) das schon erwähnte ομάδαι / Ἄδη, 2) κάμω / γάμο und 3) ψυχή μου / κορμί μου. Es ist keineswegs Zufall, daß alle drei Beispiele aus der «Erophile» stammen. Die Tragödie des Dramatikers aus Rethymno ist nicht nur jenes seiner Stücke, an dem sich die unkonventionelle Anwendung konventioneller dramaturgischer Techniken am besten nachweisen läßt, sondern «Erophile» ist auch jenes Theaterstück, das die griechische Dramaturgie über ein Jahrhundert lang in vielfacher Weise beeinflußt hat, in manchen Zweigen, wie dem heptanesischen Theater, auch noch viel länger. Die feinere Kon-

13. Philippides, *op. cit.*, S. 209.

14. Diese gelungene Kombination wird auch von Nikolaos Fiorenza in sein Widmungsgedicht gleich zu Beginn übernommen (Vers 1 und 3): Τοῦ σοφωτάτου καὶ λογιωτάτου διδασκάλου κυρίου ἐν ἱερεῦσι Νικολάου τοῦ Φιορέντζα πρὸς τὸν συντεθέντα.

textanalyse erlaubt die Nachzeichnung der symbolischen Vertiefung dieser Reimformen durch ihre Wiederholung, sei es in gleichen und affinen Situationen, oder sei es in äußerlich und auf den ersten Blick gänzlich verschiedenen, deren wesentliche Zusammengehörigkeit aber durch die spezifische Reimverwendung dem Zuschauer / Zuhörer suggeriert wird.

1) «Zusammen» / «im Hades» bildet ein Leitmotiv der «Erophile»: das Einssein der Liebenden noch im Tod. Den düsteren Grundton schlägt schon Charos in seinem Prolog an: Pr 57, hier ist das Motiv noch nicht mit den Protagonisten verbunden, «zusammen» begraben würden sich alle die unsterblichen Namen der Geschichte «im Hades» finden. Memento mori und vanitas vanitatis. Noch ist das eigentliche Motiv nicht angeschlagen. Es folgt A 369: Panaretos erzählt seinem Freund die Vorgeschichte ihrer Verbindung und gibt sein Liebesgeständnis an Aretusa gleich nach der giostra wieder. Zum erstenmal ist die Unverbrüchlichkeit der Liebesbindung beim Namen genannt. Der Eros, in seiner absoluten Steigerung, löst sich vom Leben und wird synonym mit Thanatos. In B 113 ist es Erophile, die ihrer Amme die Liebschaft gesteht, ihre heftigen Gefühle und düsteren Vorgefühle dartut. Der Reim ist hier im Kontext nicht an das Eros / Thanatos - Motiv gebunden, doch der aufmerksame Zuschauer / Zuhörer hat den Klang bereits im Ohr, zusammen mit den Assoziationen, die das Leitmotiv suggeriert. B 480/2 im Chorlied kommt ὁμάδι / Ἄδη als Kreuzreim zum Klingen, wieder unabhängig von seiner eigentlichen Bedeutung. Die Wiederholung in scheinbar fremdem Kontext bereitet im Unterbewußtsein ein dramatisches Mittel vor, das dann erst gegen Stückende mit unvermittelter Wucht durchbricht. Auch in C 321 ist es die «umbra» des ermordeten Königbruders, die von dem Paarreim Gebrauch macht. Er kommt freilich gerade aus dem Hades; das Ambiente des Reimes wird um eine neue Nuance bereichert, ohne noch seine dramaturgischen Zweck, der im ersten Akt deutlich definiert wurde, zu verraten. Auch D 419 bringt noch nicht den Durchbruch. Erophile bittet vor dem König um das Leben des Panaretos und ruft in ihrer Verzweiflung ihre Mutter im Hades an. In derselben Rhesis ist Ἐρωφίλη / χεῖλη (siehe oben) zum erstenmal gebraucht, noch ohne Beziehung zum Motiv der ausgerissenen Zunge. Im fünften Akt taucht der Reim nicht weniger als fünfmal auf. Die ersten beiden Male wird er von der Amme gesprochen, als sich die beiden auf den Weg zum König machen, wo die gräßliche Kästchen-Szene sich ereignet wird: die Amme versucht die von düsteren Vorahnungen geplagte Königstochter zu beruhigen, zusammen würden sie im Hades sein (E 309). Hier ist also das Motiv der Bindung über den Tod hinaus schon angeschlagen, bezieht sich allerdings nicht auf das Liebespaar. Noch in der gleichen Situation erfolgt die nächste Nennung, E 315, wobei den ersten Teil des Reimes die Amme spricht (sie würde vor der θυγατέρα noch im Hades sein), den zweiten Teil spricht, als Halbvers, der König, der die beiden belauscht, um ihre Absichten zu erfahren (᾿Ω πῶς συγκλαῖσι ὁμάδι)¹⁵. E 521, das vorletzte Distichon des Selbstmordmonologs der Heldin, greift dann das im ersten Akt angeschlagene Grundmotiv wieder auf und führt es zu Ende: ob Hölle oder Himmel, zusammen würden sie im Hades sein.

15. Zur Analyse dieser interessanten Szene vergleiche auch W. Puchner, Scenic space in Cretan theatre, *Μαντατοφόρος* 21 (Amsterdam 1983) S. 43-57, bes. S. 45f.

Hier endet eigentlich der Spannungsbogen, der mit A 369, dem Liebesschwur über den Tod hinaus, damals von Panaretos getan, begonnen hatte. Die Wiederholungen der Zwischenglieder haben die Sprachformel immer wieder ins Gedächtnis gerufen, ohne aber weiter auf den grundlegenden Sinn, die Eros/Thanatos - Identität, einzugehen. Dadurch erfolgt eine sukzessive Spannungsladung, die nun mit dem Freitod der Hauptheldin zum Durchbruch kommt. Doch Chortatsis läßt dieses an einen einfachen Reim gebundene Spannungspotential noch zweifach ausklingen: Nena führt das Motiv in ihrem Threnos an (E 577), Erophile habe auch die Freuden getötet und mit sich in den Hades genommen. Und noch einmal gebraucht der Dramaturg die nun stark emotionsgeladene Formel, auf dem letzten Höhepunkt der Tragödie, dem Racheakt der Frauen am mitleidlosen König: E 648 ist der Racheschrei des Chores, alle zusammen den Unhold in den Hades fahren zu lassen. Damit gibt Chortatsis der Reimformel, deren Spannungspotential nun erschöpft ist, wieder eine neue Wendung, die aber zugleich auf die Didaktik des Stückes zurückverweist: niemand darf ungestraft die Erosbindungen durchtrennen. Eine auch nur annähernd ähnliche und derart komplexe Reimhandhabung, eng mit dem Handlungsgang verknüpft, in Wiederholung und Steigerung, Hinauszögerung und endlichem Durchbruch einen ganzen Spannungsbogen vom ersten bis in den fünften Akt aufrecht erhaltend, findet sich in keinem anderen Stück der kretischen Dramaturgie und steht auch ziemlich einzigartig in der neugriechischen Theatergeschichte da.

2) Weniger Wiederholungen, aber ähnliche Prägnanz weist das zweite Beispiel auf. Die letzte Szene des vierten Aktes – Panaretos wird in Ketten vor den rachedurstigen König geführt – hebt mit einem sarkastischen Zweizeiler an, der die ganze Bitterkeit des sich betrogen fühlenden Königs in sich schließt: Καλῶς τὸν ἄξιο μου γαμπρό, καλῶς τονε, νὰ κάμω / καθῶς τυχαίνει σήμερο τὸν ὄμορφόν του γάμο (D 647). Die Hochzeit wird freilich eine Todeshochzeit sein, das Hochzeitsgeschenk des Königs, Kopf, Hände und Herz des Panaretos. Dieses prägnante Distichon mit seinem zweideutigen Reim hat eine bedeutende Wirkungsgeschichte. Man findet es nicht nur im kretischen Theater: Rod. A 399 (κάμει / γάμοι auch E 127), im Katz. dreimal und im Fort. gleich siebenmal, sondern auch im späteren heptanesischen Theater des 18. Jahrhunderts: in der Ἰφιγένεια des Petros Katsaitis (1720) gleich an einer ganzen Reihe von Stellen (Iphig. Pr 163, A 105, D 211, E 341, D 365, Epilog 5)¹⁶, aber auch in der Κωμωδία τῶν Ψευτογιατρῶν von Savoias Rasmelis (1745) zweimal. Und noch in der volkstümlichen «Homilie» von Κρίνος spricht der König denselben Reim. Freilich ist hier der Sarkasmus der Doppeldeutigkeit verlorengegangen, ein Phänomen, das sich schon bei den volkstümlichen Balladen der Erophile feststellen ließ¹⁷. Von dem bedeutenden Nachleben dieses Distichons im Volksmund zeugen auch zwei Sprichwörter von der Insel Naxos: Καλῶς τονε τὸν ἀπατὰ τὸ ἄξιο παλλικάρι, / ποὺ ἄμ' ἀκούση σαματά, κρύβεται σ' τὸ πιθάρι, und verkürzt: Καλῶς τονε τὸν ἀπατὰ, /

16. Vgl. W. Puchner, 'Ο Πέτρος Κατσαίτης καὶ τὸ Κρητικὸ Θέατρο, *Παρασσός* 25 (1983) S. 670-710, bes. S. 678f.

17. Vgl. Puchner, 'Η «Ἐρωφίλη», *op. cit.*, S. 193ff.

τὸ φαρφουμένο μαστραπά (für einen unerwünschten Besucher)¹⁸, die zwar nicht mehr den Reim bewahrt haben, wohl aber die Versstruktur und den ironischen Inhalt. Diese Breitenwirkung des Distichons wird auch durch eine Beobachtung der Publikumsreaktionen gestützt, die Alexis Solomos gemacht hat, der feststellte, daß die Zuschauer zu Beginn dieser mit Spannung geladenen Szene bei der ironischen Begrüßungsformel des Königs jedesmal in Lachen ausbrechen¹⁹. Nun ist diese außergewöhnliche Wirkung eines einzelnen szeneneleitenden Distichons dramaturgisch von langer Hand vorbereitet. Erstmals taucht es in A 401 auf, als Panaretos Karpophoros von seiner heimlichen «Hochzeit» mit Erophile berichtet. Hier ist das Grundthema der verborgenen Beziehung («Hochzeit») angeschlagen. Zum Spannungsbogen setzt es in A 545 an, als der König dem Berater von seinem Entschluß berichtet, seine Tochter an einen der beiden königlichen Brautwerber zu verheiraten. Nun muß die heimliche Bindung ans Tageslicht treten²⁰. Auch hier ist schon die Ironie der Differenz zwischen Schein und Sein angelegt: der König wiegt sich in Vorfreude und Glück über die bevorstehende Hochzeit. Dies teilt er gerade im Eingangsdistichon des sechsten Szene des zweiten Aktes (B 365) dem unglücklichen Panaretos mit, der Erophile bei dieser heiklen Entscheidung helfen soll: Τόσα μὲ σφίγγει ἡ πεθυμιὰ κ' ἢ ὄρεξι νὰ κάωω / τοῦτ' ἀπὸ μένα τὸν πολλὰ πεθυμημένο γάμο. Für Panaretos ist es eine Szene intensiver tragischer Ironie, für den König ein Gipfelpunkt des irrigen glücklichen Scheins: seine Tochter ist ja schon «verheiratet». Seiner maßlosen Enttäuschung wird er in der nächsten Begegnung mit Panaretos, diesmal in Ketten, Luft machen, genau mit dem gleichen Reim, auch wieder am Anfang der Szene (D 647). Doch noch schiebt Chortatsis diesen Umschlag hinaus: in der großen Liebesszene spricht Panaretos wieder die Reimformel aus (C 99), aus seiner Sicht handelt es nicht um τὸν πολλὰ πεθυμημένο γάμο, sondern um τὸν πρῖκαμένο γάμο, wobei er heimlich fürchtet, Erophile möchte der offiziellen Werbung, die er ihr zu eröffnen hat, nachgeben. Solcherart mehrfach nuanciert vorbereitet hallt uns dann die sarkastischen Begrüßungsformel des Königs zu Beginn der letzten Szene des vierten Aktes in den Ohren: es ist das letzte Mal, daß wir Panaretos lebendig sehen. Seine Hochzeit ist eine Todeshochzeit.

3) Auch die dritte, symbolisch überhöhte und emotionell stark affizierende Reimformel, ψυχὴ μου / κορμὶ μου, die psychosomatische Einheit des Menschen, ja spezifisch der Frau betonend (nur Erophile spricht diesen Reim), gewagt im Jahrhundert der Gegenreformation, deckt die dem ganzen Stück zugrundeliegende Verbindung von Liebe und Tod auf. Das Reimpaar ist dem Theater der Zeit nicht unbekannt: zweimal im Katz. (ψὴ μου / κορμὶ μου sogar dreimal), dreimal im Zenon (ζωὴ μου / κορμὶ μου zweimal), zweimal im Fort. (einmal mit ψὴ μου), einmal im Rod. (E 249), doch ist sein Vorkommen nach Häufigkeit, dramaturgischer Bedeutung und symbolischer Verschichtung mit der «Erophile» nicht zu vergleichen. Der Reim von der Einheit von Seele und Leib kommt insgesamt fünfmal vor, jedesmal von Erophile selbst gesprochen.

18. T. M. Zevgoli, *Λαογραφικὰ σημεῖωματα*, Bd. 1-3, Athen 1950-56, Bd. 3, S. 50., Nr. 648 und 649.

19. A. Solomos, *Τὸ Κρητικὸ Θέατρο*, Athen 1973, S. 212, Anm. 46.

20. Zu diesem Spannungsbogen Puchner, 'H «'Ερωφίλη», *op. cit.*, S. 229ff.

Zuerst am Höhepunkt der Liebesszene, da die Königstochter in schlichtem Gefühl eine rhetorische Schönheitspreisung des Panaretos zurückweist: μά, γῆ ὁμορφῆ ἴμαι γῆ ἄσκημη, ψυχὴ μου, / γιὰ σένα ἐγγενήθηκε ἔς τὸν κόσμον τὸ κορμὶ μου (C 149). Dieses Liebesgeständnis aus dem Mund der Königstochter – viele Jahre werden vergehen, bis wir in der neugriechischen Dramaturgie ähnliche Worte aus dem Munde einer Frau hören²¹ – beseitigt die letzten Zweifel des Panaretos an der Aufrichtigkeit ihrer Neigung. Das Paar ist für die äußerste Prüfung bereit. Dieser Ansatzpunkt eines starken Spannungsbogens, der erst mit dem Tod der Liebenden enden wird, ist auch in die orale Tradition eingegangen²². Die Wiederholungen des Reimes greifen das Grundmotiv vorerst nicht auf: Verzögerung und Bereicherung des semantischen Ambiente. All dies fällt bereits in den fünften Akt. Zu Beginn der Kästchen-Szene, als die beiden Frauen aufbrechen, um zum König zu gehen, gebraucht Erophile das Reimpaar, um ihrer seelischen Furcht, die sich in körperlichem Zittern äußert, Ausdruck zu geben (E 271 ψὴ μου / κορμὶ μου). Dann taucht der Reim im Selbstmordmonolog auf: ... ψυχὴ μου, / γιὰ σένα μόνον θάνατον ἐπήγε τὸ κορμὶ μου (E 465). Hier wird in Antithese auf das Liebesgeständnis zurückgegriffen: für den dieser Körper geboren war, für den, und nur für den, wird er auch sterben (Anspielung auf den bevorstehenden Freitod). Die Dialektik des absoluten Ἔρος umfaßt Leben und Tod gleichermaßen. Der letzte Aufschrei der schon Hand an sich Legenden, Freitod und Hingabe gleichermaßen vereinigend, wird wieder von derselben Reimformel gebildet: Πανάρατε, Πανάρατε, Πανάρατε, ψυχὴ μου, / βούθηθα μου τοὶ θαριόμοιρος καὶ δέξου τὸ κορμὶ μου (E 523)²³. Die letzte Vereinigung, von der es keine Trennung mehr gibt, ist vollzogen. Wieder das Motiv der Todeshochzeit. Den makabren Ausklang dieses Reimgebrauchs bildet E 645, wo der Schatten des Königsbruders aus der Falltüre erscheint, um Leib und Seele des Untäters in Empfang zu nehmen und in den Hades zu führen. Auch die Negativhandlung endet mit diesem bezeichnenden Reimpaar.

Die Reim ist jener Teil eines Verstextes, der dem Vergessen am längsten widerstrebt. Chortatsis setzt Formel – und Schlüsselreime an dramaturgische Höhepunkte, baut in Wiederholungen ein vielschichtiges semantisches und emotionelles Ambiente auf und stützt tragende Spannungsbögen der ganzen Stückarchitektur auf solche Reime, die, gekürzt und zugleich vieldeutig, den Sinn des Distichons widerspiegeln. Daß

21. An dieser Stelle sei auch eine etwas befremdliche Charakteristik zurückgewiesen, die G.Morgan vorgebracht hat: «It is arguable that the real hero of the play is the king, the father torn between his love for his daughter and his psychopathic rage for the dishonour she has brought to him. The nominal heroine is a colourless person whose character has no variety, no richness of texture to capture anything but our most sentimental sympathy» (G.Morgan, *Cretan Poetry: Sources and Inspiration*, *Κρητικά Χρονικά* 14 <1960> S. 405-425, bes. S. 411).

22. Vgl. Puchner, 'H «Ἐρωφίλη», *op. cit.*, S. 191ff.

23. Es ist nicht uninteressant, daß in der noch unedierten Birmingham-Handschrift, einer Kopie des Foskolos, der letzte Halbvers ausgespart ist, das Distichon mit dem Hilfeschrei endet, und der Pause, die der Zuschauer/Zuhörer jedoch von alleine mit dem noch im gleichen Monolog gehörten einprägsamen Reim für sich ergänzt. Die Dramatik und Realistik der Selbstmordszene wird durch dieses Auslassen einer Reimhälfte, die von den Rezipienten jedoch gut erinnert ist, noch gesteigert.

ein syntaktisch schwieriges Werk der Hochliteratur, noch dazu ein Theaterstück, (mit den Unsicherheiten der Sprechpersonen und der Dialogabfolge), wie die «Erophile», überhaupt in die orale Literatur eingehen konnte, ist zu einem gewissen Teil sicher dieser elaborierten Technik der Reimverwendung, dieser sprachlichen Leitmotivik an den neuralgischen Punkten des Dramas, zu verdanken. Darüberhinaus hofft der Verf. mit den vorliegenden Notizen gezeigt zu haben, daß sich in der quantitativen und qualitativen Reimuntersuchung des Kretischen Theaters (aber auch der Kretischen Literatur allgemein) ein Forschungsgebiet auftut, das intensiverer Pflege bedarf, weil es nicht unbedeutenden Erkenntnisgewinn verspricht. Und niemand weiß dies besser, als der in diesem Band Geehrte.