

Citation style

Henrich, Günther S. : recension de : Walter Puchner, Von Herodas zu Elytis. Studien zur griechischen Literaturtradition seit der Spätantike, Köln ; Wien ; Weimar : Böhlau Verlag, 2012, dans : Südost-Forschungen, 76 (2017), p. 505-511, <https://recensio-stag.lorax.syslab.com/r/7de5f6a1535940f681cec63c3ebedc4d>



copyright

This article may be downloaded and/or used within the private copying exemption. Any further use without permission of the rights owner shall be subject to legal licences (§§ 44a-63a UrhG / German Copyright Act).

⁶ Zu Beschreibung dieser wichtigen Handschrift, die neben den beiden Tiergeschichten auch den „Spaneas“ enthält, die „Erzählung über das berühmte Venedig“, das Kalender-Gedicht „Auf die Zwölf Monate“, das 3. und 4. Gedicht der „Ptochoprodromika“, den „Porikologos“, das „Lied auf Armuris“ und die „Schlacht von Varna“, vgl. Diether Roderich REINSCH, Kodikologisch-Prosopographisches zum Codex Seragliensis graecus 35, in: Ioannis VASSIS / Günther S. HENRICH / Diether Roderich REINSCH (Hgg.), Lesarten. Festschrift für Athanasios Kambylis zum 70. Geburtstag. Berlin, New York 1998, 248-258; und Diether Roderich REINSCH, Ο Νικόλαος Αγιομνήτης ως γραφέας και λογίων και δημωδών κειμένων, in: David HOLTON u. a. (Hgg.), Κωδικογράφοι, συλλέκτες, διασκευαστές και εκδότες. Heraklion 2005, 43-65.

⁷ In Schwarz-Weiß-Abbildungen bei NICHOLAS / BALOGLOU, An Entertaining Tale und PAPATHOMOPOULOS, Διογένους Παιδιόφραστος διήγησις των ζώων των τετραπόδων, die Abbildungen des „Pulologos“ sind hier überhaupt zum ersten Mal ediert.

⁸ Von dieser Handschrift hat Wieland Wagner die erste kritische Ausgabe der „Vierfüßlergeschichte“ vorgenommen (Carmina Graeca medii aevi, Leipzig 1874). Zur Beschreibung des berühmten Kodex Herbert HUNGER / Wolfgang LACKNER / Christian HANNICK, Katalog der griechischen Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek, Bd. 3, Teilb. 3: Codices theologici 291-337. Wien 1992, 145-157; P. VEJLESKOV, Codex Vindobonensis theologicus graecus 244, in: HOLTON u. a. (Hgg.), Κωδικογράφοι, 179-214.

⁹ Zur Beschreibung v. a. Helma WINTERWERB (Hg.), Πωρικολόγος. Köln 1992, 369-382.

Walter PUCHNER, Von Herodas zu Elytis. Studien zur griechischen Literaturtradition seit der Spätantike. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag 2012. 522 S., ISBN 978-3-205-78710-5, € 59,-

Der Herbert Hungers Andenken gewidmete Band umfasst zehn Kapitel, Vorwort, Schlusswort sowie Quellennachweis (d. h. die Liste der den Kapiteln entsprechenden Erstveröffentlichungen des Verfassers), Literaturverzeichnis, Personen-, Titel- und Ortsregister sowie (ein gemeinsames) Sach- und Begriffsregister. Es handelt sich nicht um originäre Aufsätze, sondern vorwiegend um aus dem Griechischen (bei Kapitel 3 dem Englischen) übersetzte und überarbeitete ältere Arbeiten Walter Puchners. Lediglich die Kapitel 2 und 10 beruhen auf deutschen Aufsätzen.

Ein Kapitel betrifft antike vorchristliche Literatur, 1.: „Die spätantiken Mimiamben des Herodas. Mimischer Solovortrag oder theatralische Aufführung?“ (15-40), zwei Kapitel das Mittelalter, 2.: „Christus patiens‘ und antike Tragödie. Vom Verlust des szenischen Verständnisses im byzantinischen Mittelalter“ (41-86) und 3.: „Der Zypriotische Passionszyklus und seine Probleme“ (87-156); eines die kretische Literatur, 4.: „Das griechische Volksbuch des ‚Bertoldo‘ (1646). Von der Dialoghaftigkeit eines populären Lesestoffes“ (157-178). Der Schwerpunkt des Bands liegt aber auf der im engeren Sinne neugriechischen Literatur, 5.:

„Germanograecia“ zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Die literarischen Übersetzungen von Konstantinos Kokkinakis und Ioannis Papadopoulos“ (179-224); 6.: „Frauendramatik zur Zeit der griechischen Revolution“ (225-273); 7.: „Die patriotische Dramatik im 19. Jahrhundert“ (275-293); 8.: „Griechische Sprachsatire im bürgerlichen Zeitalter“ (295-422; mit 127 Seiten das längste Kapitel); 9.: „Der Tod des Pallikaren“ von Kostis Palamas (1891). Studien zur griechischen Dorfnovelle“ (423-454); 10.: „Odysseas Elytis und der griechische Surrealismus in der Dichtung des 20. Jahrhunderts“ (455-471).

Die Kapitel des Buches sind also diachronisch geordnet, wobei die unglaubliche Sprach- und Stilvielfalt des (neueren) Griechischen fasziniert, die teilweise der chronologischen Anordnung widerstrebt. Die Themenauswahl ergibt sich daraus, dass es sich bei Puchner um einen Theaterwissenschaftler und Volkskundler handelt, den insbesondere Fragen der Dialoghaftigkeit, Spielbarkeit sowie Handhabung von Raum und Zeit umtreiben. Übersetzungsproblematik wird in den Kapiteln 5 und 6 besprochen, die heute meist unverstandene *Cento*-Technik in 2 und 3. Das Augenmerk in den Kapiteln 4 und 9 liegt auf Prosa, im 10. auf moderner Dichtung. Puchner versteht diesen Band als vorwiegend philologische Ergänzung seiner beiden Bände zur Theaterwissenschaft und Volkskunde Südosteuropas und des mediterranen Raums.¹

Betrachten wir die einzelnen Kapitel näher: Im 1. Kapitel argumentiert Puchner überzeugend gegen Giuseppe Mastromarco,² der die Mimiamben als für Theateraufführungen bestimmt ansah. Herodas' sieben ganz erhaltene Mimiamben werden von Puchner analysiert, wobei er betont, dass es in ihnen im Gegensatz zum eigentlichen Drama keinerlei Bühnenanweisungen gibt. Es handle sich um dialogische Milieustudien. Fazit: Es müsse der Annahme von Realisierung der Mimiamben durch „gestenbegleiteten [so zu lesen statt „begleitenden“] und stimm-modulierenden“ Lesevortrag der Vorzug gegenüber der einer mehrpersonigen Aufführung gegeben werden.

2. Kapitel: Bei dessen Thema geht es um eine dialogisierte Marienklage in *Cento*-Komposition, um den umfangreichsten je unternommenen Tragiker-*Cento*, dessen Verse hauptsächlich Euripides entlehnt sind. Puchner betont, dass der „Christus patiens“ mit einer Einortbühne nicht auskäme, da sechs Schauplätze gebraucht würden, und dass die Szenenübergänge häufig gleitend sind. Auch von angestrebter Zeiteinheit könne keine Rede sein. Der *Cento*-Dichter wende zwar Formkonventionen der antiken Tragödie an, gebe sich aber über deren bühnentechnische Konsequenzen keine Rechenschaft. Plausibel legt der Autor dar, dass die Berechtigung der Gattungszuordnung „Tragödie“ trotz der Nachahmung antiker Dramenstrukturen einzuschränken ist, da die klassischen Tragödien in ihrer Wesenheit als *Theater*-Stücke offenbar nicht mehr erkannt wurden. Dies weise aufs Mittelalter, da ja zur Zeit der Kirchenväter das Theater noch lebendig war. Er plädiert mit guten Argumenten (ikonographische Einzelheiten, penetrante Judasverfluchungen) für eine nachikonoklastische Entstehungszeit in Gelehrtenkreisen Konstantinopels.

3. Kapitel: Der sog. „Zyprische Passionszyklus“ (vor 1320) ist eine dialogische *Cento*-Kompilation von Bibelstellen eines unbekannten Autors. Wie sich aus den Anweisungen im Imperativ ergibt, war der Text für Aufführungen bestimmt, doch ist nach Puchner

so gut wie ausgeschlossen, dass es solche wirklich gegeben habe. Die Besonderheit des Zyklus besteht darin, dass die Zitationen nur in Incipits sozusagen angedeutet werden – Aufführungsorganisator(en) und Schauspieler hätten so bibelfest sein müssen, überall den vollen Text zu ergänzen. Es handelt sich um einen einzigartigen Fall in der byzantinischen Literatur, wozu Puchner bereits vor wenigen Jahren das Wesentliche gesagt hat.³

4. Kapitel: Ausgehend von Jan Mukařovskýs Begriff der Dialoghaftigkeit analysiert Puchner das frühneugriechische Volksbuch des Bertóldo(s) – die griechische Variante dieses Bauernschlauen sollte man mit -s schreiben –, wobei auch auf viele andere Schwänke sowie die Fortsetzung über den dummen Sohn Bertoldíno(s) und Übersetzungen des italienischen Stoffes eingegangen wird. Puchner weist darauf hin, dass die Figur ins Rumänische, Bulgarische, Serbokroatische und Türkische durch die griechische Gestalt vermittelt und dort z. T. mit einheimischen Schelmengestalten kontaminiert wurde. Es folgt eine Inhaltsangabe der griechischen Szenen nach der Ausgabe von A. Angélu, nützlich für Komparatisten mit geringen Griechischkenntnissen. Betont wird das starke Vorwiegen des Dialogs gegenüber den Erzählpassagen: Mehr als zwei Drittel beider griechischen Texte entfallen auf die Dialoge. Deren Tempo sei ähnlich hoch wie in der gleichzeitigen kretischen Komödie, dreimal so hoch wie in der Tragödie. Die „Theatralität“ erweise sich beim lauten Lesen.⁴

Das 5. Kapitel ist besonders für Germanisten von Interesse. Puchner geht den vier Kotzebue-Übersetzungen von Konstantinos Kokkinakis (sämtlich 1801) und den beiden Übersetzungen des Ioannis Sergiu Papadopoulos⁵ (1813/1814 von Kotzebues Einakter „Die Quäker“ und 1818 in Prosa von Goethes Versfassung der „Iphigenie in Tauris“) nach, die für kurze Zeit Breschen in die sonst ausschließlichen Übertragungen aus dem Französischen und Italienischen schlugen. Die Biographien der beiden Übersetzer werden rekonstruiert, wobei Puchner sich besonders um diejenige von Ioannis Papadopoulos (* ca. 1794, † schon 1819 an Tuberkulose) bemüht, den die Literaturgeschichten überhaupt nicht verzeichnen. Kokkinakis' (* 1775 oder 1781, † 1831) Übersetzung von Kotzebues „Menschenhass und Reue“ lag der ersten Theateraufführung (1803) auf griechischem Gebiet, im durch seine Färbergenossenschaft bekannten thessalischen Ambelakia, zugrunde. Ioannis Papadopoulos hatte an der Bukarester Griechischen Akademie Deutsch gelernt; dort entstand wahrscheinlich seine „Quäker“-Übersetzung. Er ging als Student nach Jena, und seine Übersetzung der „Iphigenie“, die er mit Goethe besprochen hat, zeigt Fortschritte im Deutschen. Willkommen sind Puchners Listen seltener griechischer Wörter aus Kokkinakis mit ihren deutschen Entsprechungen (190-194).⁶ Übrigens hat Puchner beide Übersetzungen des Papadopoulos herausgegeben.⁷

Das 6. Kapitel behandelt einen außerhalb Griechenlands noch unbekannten Bereich der griechischen Literatur des frühen 19. Jh.s: die von Frauen verfassten (Prosa-)Dramen. Puchner stellt die Bio- und Ergographien der drei entsprechenden Autorinnen ausführlich vor: von Mitio Sakellariu (1789 bis nach 1863), Elisavet Mutzan-Martinegu (1801-1832) und Evanthis Kaïri (1799 bis nach 1866). Alle standen zwar im Schatten kultivierter Männer (Gatten, Väter, Brüder, Lehrer), wandten sich jedoch expressis verbis an ein weibliches Lesepublikum. Sakellariu übersetzte die Goldoni-Komödien „Amor paterno“ und „La vedova

scaltra“, wobei sie – auch aus autobiographischem Anlass – auf das Motiv des für seine Ehefrau zu alten Mannes hinwies und ihrem Wunsch Ausdruck gab, dass die Lektüre jungen Damen als „Lehre“ für eine richtige Gattenwahl dienen solle. Vom äußerst umfangreichen Werk Mutzan-Martinegus ist nur eine Art Prosaparaphrase des „Geizigen“ von Molière erhalten und gedruckt, eine Abrechnung mit ihrem Vater. Die Handschriften aller wohl 21 übrigen Stücke (davon neun italienischer), die sich im Familienbesitz auf Zakynthos befanden, gingen 1953 durch das Erdbeben verloren. Ihr Sohn, bei dessen Geburt sie den Tod fand, hat allerdings 1881 ihre Autobiographie publiziert – nach Puchner die interessanteste griechische des gesamten 19. Jh.s –, welche der Einsamkeit und Verzweiflung einer nach dem Usus der Zeit im Hause ihrer großbürgerlichen Familie eingesperrten Tochter bewegenden Ausdruck verleiht. Für Katri bedeutete die Abfassung ihres einzigen Dramas „Nikiratos“ (1826) Befreiung von der Bedrückung über den Exodus Mesolongis. Sie führt sich selbst als Tochter des heroischen Kommandanten in die Tragödie ein. Ihr Stück war das früheste der griechischen „patriotischen Dramatik“ im 19. Jh.; Puchner leitet damit zum nächsten Kapitel über. Von den Werken der drei Dramatikerinnen ist nur „Nikiratos“ aufgeführt worden.

Im 7. Kapitel stellt Puchner die These auf, dass die griechische Dramatik des 19. Jh.s eine eigene Gattung hervorgebracht habe, eben das „patriotische“ Drama. Es sei aber darauf hingewiesen, dass etwa nach den Napoleonischen Kriegen in verschiedenen europäischen Literaturen ebenfalls patriotische Themen als Sujets fürs Theater gedient haben, wenn auch nicht in solcher Menge wie in Griechenland. Dort entnahm das frühe patriotische Drama seine Stoffe überwiegend dem Befreiungskampf von 1821, daneben antiken Thematiken. Später werden Aufstände in den osmanisch gebliebenen Gebieten thematisiert, besonders das Niederbrennen des kretischen Klosters Arkadi (1866). Puchner beschränkt sich in einem knappen Durchgang aufs patriotische Drama im engeren Sinne, kommentiert also nur Stücke über den Unabhängigkeitskampf. Er unterscheidet drei Phasen: 1) von der Revolution bis zum Ende der Herrschaft Ottos (1862), als sich die ersten professionellen Ensembles festigten und die Preisausschreiben der Universität für patriotische Literatur begannen; 2) von 1862 bis zur Niederlage im Griechisch-Türkischen Krieg von 1897 – der Irredentismus führte zu einer Flut von Historienstücken, die allerdings selten den Weg auf die Bühne fanden; sowie die 3. Phase, in der sich die Dimotikí durchsetzte, betrifft bereits das 20. Jh. Die frühe Phase wurde von Ionnais Za(m)belios mit seinen zwölf Tragödien geprägt, von denen die Hälfte Persönlichkeiten des Freiheitskampfes gewidmet war (Gesamtausgabe 1860). Besonders beliebt war Marko Botsaris' Person (bis zum Jahrhundertende zehn Werke über ihn). Puchner erwähnt, dass Panagiotis Sutsos in seinen romantischen Versdramen bereits die klassizistischen Konventionen verlässt, und weist auf das Phänomen derjenigen Dramatiker hin, die sich in der Revolution als Kämpfer ausgezeichnet hatten (Alkäos, Lassanis, Churmuzis u. a.), sowie auf Hermúpolis als erste „Theaterhauptstadt“ des Landes. Aus der 2. Phase mit ihren irredentistischen Themen, v. a. den kretischen Aufständen, führt Puchner kurz Werke u. a. von Ambelas, Moräitidis, K. Arvanitis, Antonusa Kamburaki, Stamatiadis, Ly(m)berios, Veakis, Triantafyllidis, A. Antoniadis, Vernardakis und Andrikopulos an.

Das umfangreiche 8. Kapitel machte eine Dreiteilung notwendig: 1. Abschnitt „Die Satire auf die Verwendung des Altgriechischen“ (299-348): Diese Gruppe von Sprachkomödien entstand aufgrund der griechischen Sprachfrage (sog. „Diglossie“) und beginnt 1813 mit den „Korakistika“ („Rabensprache“) von Iakovakis R(h)izos Nerulos. Dieser verspottet aus parodistischer Laune die μέση οδός des Korais (u. a. Anspielung des Titels auf dessen Namen). Puchner analysiert die Satire im Einzelnen und verfolgt ihre nachhaltige Wirkung auf Demotizisten wie Archaisten. Gestreift werden Sprachsatiren von Kanellos und Vilaras sowie die beliebte „Hochzeit des Kutrulis“, eine Parodie auf die Presse, und solche auf die Dichterwettbewerbe (Tertsetis, Stamatiadis). Ausführlicher geht Puchner auf den beliebten Einakter „Die Krämertochter“ von A. Vlachos (1871) ein, womit der Übergang von der Katharevusa zur Dimotiki in der Komödie beginnt. Er stellt die soziale Täuschungsfunktion der Katharevusa als Vehikel sozialen Aufstiegs heraus, wie sie besonders im bis heute gespielten „Schwindler“ von Misitzis zum Ausdruck kommt. Weiter werden Beispiele aus der *Belle Époque* gegeben, in denen der sprachliche Gegensatz Athen – Provinz eine große Rolle spielt. Schön die Interpretation von Psycharis' eigenartigem, nie aufgeführtem „Guanaco“ (1901), worin ein Athener Schulmeisterlein bemüht ist, die Sprache der feuerländischen Indianer (!) zu „verbessern“; ein Lama lernt (normal) sprechen und wird zum Menschen. Im Gegensatz zu dieser Satire hatte ihr Prolog „Für das rhomäische Theater“, ein Manifest, Dramen in der Volkssprache zu verfassen, Erfolg. 2. Abschnitt „Sprachenbabel“ (348-413): Hier steht die „Babylonia“ von Dimitrios Chatziaslanis (Vyzantios) im Mittelpunkt – während in den „Korakistika“ nur drei Szenen in Dialekten gehalten sind, sprechen bei Vyzantios alle Personen mehr oder weniger ausgeprägt dialektal, mit Ausnahme des Puristen, dessen „gelehrter“ Jargon aber mindestens ebenso viel Anlass zu Missverständnissen gibt. Obwohl zahlreiche echte idiomatische Elemente verwendet werden, weist Puchner nach, dass es sich bei Vyzantios' Dialekten um „Bühnenidiome“ handelt, die in seiner Nachfolge in vielen Werken mindestens bis Xenopulos Konjunktur hatten (der Rezensent, der ja hauptsächlich Sprachhistoriker ist, stimmt nicht mit allen gegebenen linguistischen Erklärungen überein, doch kann das hier nicht näher ausgeführt werden). Einem Ausblick aufs Schattentheater folgt der 3. Abschnitt, „Europäisierung und Modesprache“ (413-422), worin Parodien unmäßiger Verwendung „europäischer“ Fremdwörter, v. a. von Gallizismen, in Satiren der 2. Jh.-Hälfte interpretiert werden. Der Gebrauch französischer Brocken in der „guten Gesellschaft“, aber auch durch Hochstapler, war ja dadurch gefördert worden, dass das Französische unter König Otto Hofsprache wurde. Sozialkritische Betrachtung französischer Phrasen findet sich u. a. in Churmuzis' Werken, besonders im „Neureichen“ (Konstantinopel 1878). Auch „europäische“ Sitten, etwa Kleidermoden, werden verspottet.

Bei der Analyse des 9. Kapitels zielt Puchner auf eine Erweiterung der Kategorie „ethnographische (provinzrealistische) Erzählung“: Sie trage bereits die Dynamik der eigenen Überwindung in sich, indem sie von Anfang an das ausweglose ästhetische Dilemma des strengen Naturalismus in wissenschaftlichen Beschreibungen vermeide, die den Soziologen mehr interessierten als den Literaten. So sei es in Griechenland kaum wie sonst in Europa zu antinaturalistischen Bewegungen, besonders dem Expressionismus, gekommen,

man könne vielmehr von Koexistenz der Ethnographie mit frühem Symbolismus, sozialkritischen Tendenzwerken und simplifizierender Nietzsche-Rezeption sprechen. Palamas gibt in der Erzählung „Tod des Pallikaren“ (1891), worin ein junger Mann den Tod der Beinamputation vorzieht, aus bürgerlich-städtischer Sicht der modernen Medizin, welche, früh genug eingesetzt, den Helden hätte heilen können, erwartungsgemäß den Vorzug gegenüber der Rückständigkeit der Bewohner Mesolongis, die „praktischen Ärzten“ und Magierinnen die Behandlung überlassen, welche so zur Todesursache durch Wundbrand wird. Puchner interpretiert den Spannungsbogen der 21 Erzähleinheiten mit ihren kryptischen Voraussetzungen im Einzelnen (u. a. Technik der Falsifizierung von Lesererwartungen).

10. Kapitel: Tiefergehende Analysen von Odysseas Elytis' Dichtung sind auch in Griechenland selten, trotz der umfangreichen Sekundärliteratur. Das liege v. a. an seiner Sprache; nach eigener Aussage hat er sich ja „an den Sandstränden Homers“ mit nichts als Sprache beschäftigt. Diese erschließe sich aber keiner diskursiven Analyse. Puchner interpretiert knapp mehrere Gedichtsammlungen des Autors, wobei er die Vielfalt seiner Formenkonventionen betont (Metrik: freie Rhythmen, Strophenbau; Zahlenallegorese; „automatisches Schreiben“), dazu die Verschichtung der verschiedenen Sprachtraditionen und Elytis' ständigen Bezug auf die Ägäis. Genauer wird das Gedicht „Der närrische Granatapfelbaum“ untersucht: Puchner geht auf die Verknüpfung eigentlich nicht zusammengehöriger Bildteile und die Collagetechnik des Dichters ein sowie auf seine Lichtmetaphysik, wobei das großartige *Áxion estí*, von dem es die Vertonung durch Theodorakis und u. a. zwei deutsche Übersetzungen gibt, in den Vordergrund tritt. Zu Elytis' Neologismen: Er gehe „mit den Wörtern um wie ein Bildhauer mit seinem Material oder ein Maler mit seinen Farben.“ Abschließend wird auf Elytis' andere große Komposition, „Maria Nefeli“, Bezug genommen und sie als eine Art „neugriechischer *Politeia*“ bezeichnet. Seine Sprachfeste seien im Grunde unübersetzbar.

Gelegentliche Redundanzen waren in einem so umfangreichen, erhebliche Teile der griechischen literarischen Diachronie betreffenden Werk unvermeidbar. Dies gilt allerdings nur eingeschränkt für die nicht wenigen Druck- und anderen Flüchtigkeitsfehler.

Zusammenfassend sei konstatiert, dass Puchner, dessen Ansichten der Rezensent fast immer zustimmt, wieder einmal ein hochgelehrtes Buch gelungen ist. Auch diesmal ruft seine stupende Kenntnis der Sekundärliteratur und überhaupt seine enorme *εμπειρία* Bewunderung hervor. Der Nutzen des Bandes ist, v. a. für Komparatisten, beträchtlich.

Hamburg

Günther S. Henrich

¹ Walter PUCHNER, Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums. 2 Bde. Wien, Köln, Weimar 2006/2007, 27 Studien; DERS., Studien zur Volkskunde Südosteuropas und des mediterranen Raums. Wien, Köln, Weimar 2009, 24 Studien.

² Giuseppe MASTROMARCO, *The Public of Herondas*. Amsterdam 1984.

³ Walter PUCHNER, *The Crusader Kingdom of Cyprus. A Theatre Province of Medieval Europe?* Research Programme History of Greek Theatre and Drama from the Middle Ages to the Greek re-

volution of 1821. Athens 2006. Zu 91f. des jetzigen 3. Kapitels: Leiden [NL] ist nicht identisch mit Leuven/Louvain [B]; zu 127: M. Falieros gehört ins 15. Jh.

⁴ 173f., 177 sowie 240, 333, 418: esprit mit ungerechtfertigtem accent aigu.

⁵ Der Rezensent transkribiert (nach schon lateinischer Tradition) alt-, aber auch mittel- und neugriechisches ου ausschließlich als u: also nicht nur Musik oder Thukydides, sondern auch Armenopulos, Sergiu, Nerulos u. ä. Bei neugriechischen Namen hält er die Setzung eines Akzents für angezeigt.

⁶ Einige Ableitungen sind diskutabel: So ist z. B. γιουρίζω (Anm. 66) eher idiomatische Nebenform zu γυρίζω als Ableitung von γιουρούσι < türk. yürüyüş (vgl. etwa Insel Γιούρα < Γύρα, -ος). Κουτζκουτζ [-ts] dürfte franz. couche, nicht „slawisch“ sein, und das ebenfalls daher kommende dt. kusch[en] ist nicht nur wienerisch.

⁷ Io. Serg. PAPADOPULU, *Θεατρικές μεταφράσεις*. Athen 2004, 60-122.

Irina V. TRESORUKOVA, Karagiozis – grečeskij Petruška. Sovremennij grečeskij teatr tenej. Istoki, personazi, sjužeti, jazik [Karagkiozis – der hellenische Petruschka. Modernes griechisches Schattentheater. Wurzeln, Helden, Sujets, Sprache]. Moskva: Maks Press 2016. 200 S., 8 Abb., ISBN 978-5-317-05225-6, RUB 758,–

Bei dem hier anzuzeigenden Buch, das als eine fundierte Zusammenfassung der Karagiozis-Studien auf internationaler Ebene angesehen werden kann, handelt es sich um die russische Monographie von Irina Tresorukova, Associated Professor am Institut für Byzantinische und Neugriechische Studien an der Lomonossow-Universität in Moskau, die sich bereits mehrfach mit dem Thema auseinandergesetzt¹ und auch ihre Dissertation dieser Thematik gewidmet hat. Die Arbeit ist bibliographisch hervorragend belegt und geht auf eine Reihe von Fragestellungen ein, die nicht unbedingt im Zentrum der bisherigen Forschung gestanden haben, so die Formen des Witzes mit typologischen Vergleichen aus der gesamten griechischen Tradition oder ein internationaler Vergleich der Trickster-Figur in den mündlichen Erzählungen.

Das 1. Kapitel beschäftigt sich sachkundig mit dem antiken Puppentheater, der Idolhandhabung und dem marionettenartigen Kinderspielzeug und stellt die wenigen Nachrichten aus Quellen zusammen, die sich mit der Existenz eines Schattentheaters eventuell in Zusammenhang bringen lassen (18-40). Die Hinweise auf die eleusinischen Mysterien und das Platonische Höhlengleichnis brauchen heute nicht mehr diskutiert zu werden. Interessant ist die Beistellung russischer Bibliographie zu dem Thema. Jedes Kapitel ist von Fußnoten mit ausführlichen Verweisen beschlossen. In ähnlicher Weise geht auch das 2. Kapitel zu Byzanz vor (41-62); die älteren Theorien werden mit der nötigen Vorsicht zitiert. Ein 3. Kapitel beschäftigt sich mit den Herkunftstheorien des rezenten griechischen Schattentheaters (63-73).