

## INDICE

PREMESSA .....	Pag. 7
CONCORDANZE DEL CHRISTUS PATIENS CON GREGORIO DI NAZIANZO	
I. <i>Concomitanze concettuali ed enunciative</i> .....	» 11
II. <i>Concordanze stilistiche</i> .....	» 115
1. Il poliptoto, 115; 2. La paronomasia, p. 117; 3. Ossimoro e paradosso, p. 119; 4. Effetti fonici, 121, A) Omeofonia, 121; B) Omeoteleuti e riprese verbali, p. 124; C) Geminatio, p. 129; 5. Disinvolta maestria stilistica, p. 131	
I CANDIDATI IMPOSSIBILI	
I. <i>Gregorio d'Antiochia</i> .....	» 141
II. <i>Teodoro Prodromo</i> .....	» 149
1. Epigrammata tetrasticha in Vetus Testamentum et in Novum Testamentum, p. 149; 2. Celebrazioni di Dio, di Cristo, di Santi, p. 151; 3. Scripta miscellanea, p. 151; 4. Epistole, p. 151; 5. Contro i bestemmiatori della Provvidenza, p. 152; 6. Due sermoni, p. 152; 7. L'amicizia emigrata, p. 152; 8. Lamenti contro la Provvidenza, p. 152; 9. Poesie storiche, p. 152; 10. Minuscola miscellanea, p. 156; 11. Versi sui 12 mesi, p. 156; 12. Favoletta, p. 157; 13. Contro un vecchio barbuto, che perciò si credeva sapiente, p. 157; 14. Poesie astronomiche, p. 157; 15. Quattro composizioni funebri, p. 157; 16. Richiesta di sussidi, p. 157; 17. Cinque composizioni in versi ed una in prosa, p. 158; 18. Esegesei sui Canonii festivi di Cosma, p. 158; 19. Epigramma, p. 159; 20. Discorso al Patriarca di Costanti- nopoli, p. 159; 21. Calendario, p. 160; 23. Megalomartiri, p. 160; 24. Celebrazione di Manuele I Comneno, p. 160; 25. Quattro poesie ptocoprodromiche, p. 161; 26. De Manganis, p. 162; 27. Catomyomachia, p. 164; 28. Gli amori di Rodante e Dosi- cle, p. 166	

III. <i>Giovanni Tzetze</i> .....	pag. 175
I. <i>Chiliadi o Storie</i> .....	» 175
1. Frammentarismo, p. 175; 2. Struttura e natura delle Storie, p. 176; 3. Superficialità, p. 177; 4. Aridità, p. 179; 5. Documentazione e informazione, p. 180; 6. Citazioni letterarie, p. 181; 7. Allegorie ed etimologie, p. 182; 8. Insulsaggini, p. 183; 9. Personalità, p. 184; 10. Lamenti, p. 185; 11. Orgogliosa autocoscienza, p. 185; 12. Stile, p. 187; 13. Arte, p. 187	
II. <i>Allegorie</i> .....	» 188
A. <i>Allegoriae Iliadis</i> , 188; 1. Erudizione, p. 188; 2. Allegorie, p. 190; 3. Esegesi e critica, p. 196; 4. Piattezza prosaica, p. 197; 5. Sussiego, p. 198; 6. Stile e personalità, p. 199; B. <i>Allegoriae Odysseae</i> e <i>Μετρική Χρονική</i> , p. 201; C. <i>Exegesis Iliadis</i> , p. 204; D. <i>Antehomerica, Homerica et Posthomerica</i> , p. 205	
III. <i>Interpretazione su Esiodo</i> .....	» 206
IV. <i>Scolii ad Aristofane ed a Licofrone</i> .....	» 207
V. <i>Composizioni varie</i> .....	» 209
a) <i>Scolii ad Eschilo, Sofocle, Tucidide, Oppiano, Omero</i> , p. 209; b) <i>Su Ermogene e Porfirio</i> , p. 210; c) <i>Carmi giambici</i> , p. 210; d) <i>Due discorsi</i> , p. 211	
VI. <i>Epistole</i> .....	» 212
IV. <i>Costantino Manasse</i> .....	» 217
I. <i>La Σύνοψις χρονική</i> .....	» 217
1. Raffinatezza e vacuità letteraria, p. 217; 2. Ridondanza verbale, p. 219; 3. Forzature espressive, p. 220; 4. Impiego del traslato, 222; 5. Invettive e celebrazioni retoriche, p. 223; 6. Superficialità speculativa, p. 224; 7. Atonia concettuale, p. 225; 8. Disinteresse documentario, p. 226; 9. Aridità sentimentale, p. 227; 10. Zeppe e prosaicità di trapassi, p. 228; 11. Fede e sensibilità morale, p. 229; 12. Efficacia espositiva, p. 230	
II. <i>Aristandro e Callistea</i> .....	» 232
III. <i>Vita di Oppiano</i> .....	» 234
IV. <i>Epigramma Δέχνυσο</i> .....	» 234
V. <i>Poème moral</i> .....	» 234

V. <i>Conclusione</i> .....	pag. 237
VI. <i>Appendice</i> .....	» 247
NOTE	
<i>Note alla Premessa</i> .....	» 255
<i>Concordanze del Christus Patiens con Gregorio di Nazianzo</i>	
<i>Note al Capitolo I</i> .....	» 258
<i>Note al Capitolo II</i> .....	» 258
<i>I candidati impossibili</i>	
<i>Note al capitolo I</i> .....	» 259
<i>Note al capitolo II</i> .....	» 261
<i>Note al capitolo III</i> .....	» 273
<i>Note al capitolo IV</i> .....	» 303
<i>Nota alla Conclusione</i> .....	» 314
<i>Note all'Appendice</i> .....	» 314

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO  
FONDO DI STUDI PARINI-CHIRIO

---

FILOLOGIA  
TESTI E STUDI

7

Francesco Trisoglio

---

# San Gregorio di Nazianzo e il *Christus Patiens*

Il problema dell'autenticità gregoriana del dramma

---

Casa Editrice Le Lettere

In der subjektiven, personenperspektivischen, instabilen und unterdefinierten Raumkonzeption der *Mimiamben* scheint doch ein Kriterium vorzuliegen, das – nach Maßgabe der intendierten Rezeptionsverhältnisse und ihrer ästhetischen Qualitäten sowie der konventionellen Informationsanforderungen des Bühnendramas als Inszenierungspartitur – dem gestenbegleitenden und stimm-modulierenden Lesevortrag eindeutig den Vorzug gibt vor der mehrpersonigen Mimusaufführung mit realistischem Bühnenapparat<sup>117</sup>. In diese Richtung führt Mastromarcos Analyse selbst, wenn man seine Detailergebnisse unter theaterwissenschaftlichen Gesichtspunkten betrachtet.

117 Dies in Kontrast zu Cunningham (*op. cit.*, S. 162): »the internal evidence is ambiguous, and to decide between recitation by one performer and acting by several we are left with only general probabilities«.

## KAPITEL 2

## »Christus patiens« und antike Tragödie

VOM VERLUST DES SZENISCHEN VERSTÄNDNISSES IM  
BYZANTINISCHEN MITTELALTER

In der ausführlichen kritischen Edition des *cento*-Textes von A. Tuilier<sup>1</sup>, die durchaus auch auf gewisse Vorbehalte gestoßen ist<sup>2</sup>, hat der Herausgeber den »Christus patiens« (»Χριστός πάσχων«) als »la tragédie chrétienne par excellence«<sup>3</sup> apostrophiert und an der Autorschaft des Kirchenvaters Gregor von Nazianz festgehalten, während ein großer Teil der Forschung bereits für eine Datierung ins 12. Jahrhundert eintritt<sup>4</sup>. Vorliegende Studie schneidet die Frage an, wie weit neben der

1 A. Tuilier, *La Passion du Christ. Tragédie. Introduction, Texte Critique, Traduction, Notes et Index*, Paris 1969.

2 Vgl. vor allem H. Hunger, *Gnomon* 43 (1971) S. 123–130 und J. Grosdidier de Matons, »A propos d'une édition récente du *Christos paschon*«, *Travaux et Mémoires* 5 (1973) S. 363–372.

3 *Op. cit.*, S. 19.

4 Die umfangreiche Forschungsgeschichte und die hypothetischen Autorenuordnungen sind systematisch behandelt bei F. Trisoglio, »Il *Christus patiens*: rassegna delle attribuzioni«, *Rivista di studi classici* 27 (1974) S. 351–423. Die Frage entwickelt sich auch weiterhin kontrovers: Für Tuiliers frühe Datierung sind Mantziou, Trisoglio und Garzya eingetreten (vgl. M. G. Mantziou, »Συμβολή στη μελέτη της χριστιανικής τραγωδίας *Χριστός πάσχων*«, *Δωδώνη* 3, 1974, S. 353–370, Trisoglio, *op. cit.*, vgl. auch ders., *La Passione di Cristo*, Roma 1979, und ders., »La tecnica centonica nel *Christus patiens*«, *Studi... R. Cantarella*, Salerno 1981, S. 383 ff., A. Garzya, »Per la cronologia del *Christus Patiens*«, *Sileno* 10, 1984, S. 237–240), für das 12. Jh. haben sich seither Aldama, Hunger, Dostálová und Hörandner ausgesprochen: J. A. de Aldama, »La tragedia *Christus Patiens* y la doctrina mariana en la Capadocia del siglo IV«, *Epektasis. Mélanges patristiques offerts au Cardinal Jean Daniélou*, Paris 1972, S. 417–423 (Differenz zwischen dem Marienbild der Kirchenväter und der Theotokos im »Christus patiens«), H. Hunger, *Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner*, München 1978, Bd. 2, S. 104 (Th. Prodromos und sein Kreis), R. Dostálová, »Die byzantinische Theorie des Dramas und die Tragödie *Christos paschon*«, *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik* 32/3 (1982) S. 73–82 (im Gelehrtenkreis um den Erzbischof Eustathios von Thessaloniki), W. Hörandner, »Lexikalische Beobachtungen zum *Christos paschon*«, E. Trapp (et al.), *Studien zur byzantinischen Lexikographie*, Wien 1988, S. 183 ff. (aus dem höheren Schulbetrieb im Konstantinopel der Komnenenzeit; vgl. dazu die Antwort von A. Garzya, »Ancora per la Cronologia del *Christus patiens*«, *Byzantinische Zeitschrift* 82, 1989, S. 110–113 – nur die Paläographie wird die letzte Antwort auf die Kontroverse geben können). Für die Frühdatierung plädierten in der Folge L. MacCoull, »Egyptian elements

Stellenzitation die Mimesis von Tragödienkonventionen gelungen ist, daß heißt was der Autor unter »Tragödie« (»κατ' Εὐριπίδην« Prol. 3) bzw. »Drama« (Prol. 28) überhaupt verstanden hat<sup>5</sup>, was für die Datierungsfrage nicht ohne Belang ist, da im Mittelalter bekanntlich der Theater- und Bühnenbegriff in Ost und West verloren gegangen ist (vgl. etwa die »Komödien« nach Terenz der Hrotswitha von Gandersheim)<sup>6</sup>. In Ergänzung zu Averincev<sup>7</sup>, der sich auch dramaturgietechnische Fragen stellt<sup>8</sup>, wird hier die Untersuchung von Bühnenraum, Bühnenzeit und Bühnenaktion im Zentrums stehen bzw. die Anwendungsformen von dramaturgischen Konventionen des Altertums wie Botenbericht, Rhesis, Teichoskopie und Chorlied<sup>9</sup>. Darüber hinaus sollen noch andere Themenbereiche tangiert werden, die auch

in the *Christus patiens*«, *Bulletin de la Société d'Archéologie Copte* 27 (1985) S. 45–51 (ägyptisches Milieu des 5.–6. Jh.s) und G. Swart, »The *Christus patiens* and Romanos the Melodist«, *Acta Classica* 33 (1990) S. 53–64 (Romanos kannte den *Christus patiens* als Werk des Gregor von Nazianz). Zur weiteren Bibliographie zur Autorenfrage vgl. auch J. Wittreich, »Still Nearly Anonymous: *Christos Paschon*«, *Milton Quarterly* 36/3 (2002) S. 193–198.

- 5 Die Fragestellung führt automatisch in die Nähe der »Katomyomachia«, die als Tragödienparodie konzipiert ist. Vgl. H. Hunger, *Der byzantinische Katz-Mäuse-Krieg. Theodoros Prodromos, Katomyomachia. Einleitung, Text und Übersetzung*, Graz 1968. Zur Frage der Nachahmung und des Cento-Verständnisse auch ders., »On the Imitation (Mimesis) of Antiquity in Byzantine Literature«, *Dumbarton Oaks Papers* 23/24 (1969/70) S. 15–38, bes. S. 34 ff. Zur Frage des Gebrauchs der Theaterterminologie in byzantinischer Zeit vgl. W. Puchner, »Zum Nachleben der antiken Theaterterminologie in der griechischen Tradition«, *Wiener Studien* 119 (2006) S. 77–113 und erweitert »Zum Schicksal der antiken Theaterterminologie in der griechischen Schrifttradition«, *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, Bd. 2, Wien/Köln/Weimar 2007, S. 169–200.
- 6 Zur Frage nach dem »Theater« in Byzanz W. Puchner, »Zum »Theater« in Byzanz. Eine Zwischenbilanz«, G. Prinzing/D. Simon (eds.), *Fest und Alltag in Byzanz*, München 1990, S. 254–270, ders., »Acting in Byzantine theatre: evidence and problems«, P. Easterling/E. Hall (eds.), *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge 2002, S. 304–324, sowie ders., »Questioning »Byzantine theatre«,« ders. (with the advice of N. Conomis), *The Crusader Kingdom of Cyprus – a Theatre Province of Medieval Europe?*, Athens 2006, S. 20–56.
- 7 S. Averincev, »Vizantijskije eksperimenty s žanrovoj formoj klassičeskoj tragedii«, *Problemy poetiki i literatury*, Saransk 1973, S. 254–270.
- 8 Vgl. auch Dostálová, *op. cit.*, S. 73 und 79 f. Averincev hebt vor allem den Mangel an dramatischer Entwicklung hervor (Häufung narrativer Botenberichte) sowie die Umkehrung des Begriffes der Peripetie, der von Trauer in Freude umschlägt, »vom Kommos in den Freudengesang über die Auferstehung« (Dostálová, *op. cit.* S. 80). Der Dramengattung nach stünde der »Christus patiens« eigentlich der *tragicommedia* der Gegenreformation (bzw. dem barocken Märtyrerdrama) näher als der klassischen Tragödie. Zu diesen Aspekten auch Trisoglio 1979, *op. cit.*, S. 2.
- 9 Die Anregung zur Abfassung dieser Studie in ihrer ersten Form kommt von W. Hörandner, der in einer Besprechung von Puchner, »Zum »Theater« in Byzanz«, *op. cit.*, zu bedenken gibt: »Zum Chri-

für die Datierungsfrage eine gewisse Rolle spielen: die ikonographische Strukturierung der Passionsszenen, die Widersprüchlichkeit von Christuserscheinungen und Grabbesuchen der Frauen (die die Kernszenen der lateinischen Osterfeiern bilden) sowie die ausführlichen Judasverfluchungen, die dem Threnos eine ganz eigenartige Note verleihen<sup>10</sup>.

#### DRAMENTHEORETISCHES

Die klassischen Tragödien wie auch der »Christus patiens« verwenden grundsätzlich keine Bühnenanweisungen (die zum »Nebentext« oder zu den »Askriptionen« zählen)<sup>11</sup>, was bedeutet, daß der gesprochene Haupttext (Dialog, Monolog, Chorlied) alle Informationen zu Bühnenaktion, Raum und Zeit enthalten muß, um den ästhetischen Konventionen der literarischen Gattung »Drama« zu genügen<sup>12</sup>. Diese Beobachtung, daß alles was auf der Bühne geschieht oder zu sehen ist, im dramatischen Dichterwort festgehalten werden muß, ist für die klassische Tragödie mehrfach getroffen worden<sup>13</sup>. Die definitonische Kapazität des Dialogtextes muß demnach ausreichen, die Raumverhältnisse zu klären (Bühnenort, Ortswechsel, Po-

stos Paschon hätte man sich allerdings eine klarere, argumentativ stärker untermauerte Stellungnahme aus der Sicht des Theaterwissenschaftlers gewünscht. Der Satz »Für die Frage einer eventuellen »Aufführung« ist es freilich entscheidend, ob der griechische κέντρον ins 4./5. oder 11./12. Jahrhundert datiert wird« (S.15) hätte man gern näher erläutert bekommen ... Die Formulierung, daß die Gattung der er angehört, mit Theater nichts zu tun hat« (ed.), ist irreführend: Das Problem wird weniger gelöst als umgangen, wenn man lediglich von einem Cento-Dialog spricht und davon absieht, daß in der Anlage des Stückes sehr wohl antikes Theater nachgeahmt wird« (W. Hörandner, *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik* 41, 1991, S. 314). Nachfolgende Ausführungen sollen zur Klärung dieser Fragen beitragen.

- 10 K. Pollmann, »Jesus Christus und Dionysos. Überlegungen zu dem Euripides-Cento *Christus patiens*«, *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 47 (1997) S. 87–106. Die Lokalisierung von Stellen aus Euripides- und Aischylos-Tragödien (z. T. auch nicht erhaltenen) geht unvermindert weiter (vgl. z. B. I. Privitera, »L'Agamemnone di Eschile in *Christus Patiens* 48«, *Studi classici e orientali* 48 (2002 [2007]) S. 415 f.
- 11 Zu dieser Terminologie vgl. das vorige Kapitel.
- 12 Zu der umfangreichen Bibliographie zu Form, Geschichte und Funktionen der Bühnenanweisungen vgl. W. Puchner, »Zum Quellenwert der Bühnenanweisungen im griechischen Drama bis zur Aufklärung«, *Zeitschrift für Balkanologie* 26/2 (1990) S. 184–216, bes. Anm. 1–13, und ders., *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, Bd. 2, Wien/Köln/Weimar 2007, S. 271 ff.
- 13 Besonders eindringlich vom tschechischen Semiotiker J. Honzl, »Die Hierarchie der Theaterrmittel«, A. van Kesteren/H. Schmid (eds.), *Moderne Dramentheorie*, Kronberg/Ts. 1975, S. 133–142.

### Rozdział 3

## *Χριστὸς πάσχων* i Romanos Melodos – problem zapożyczeń

Metoda komparatystyczna nie jest odosobniona w badaniach mających na celu ustalenie autora i czasu powstania tej sztuki. Niemal od początku badań prowadzonych nad *Χριστὸς πάσχων* najbardziej owocne, ale zarazem najbardziej kontrowersyjne opinie wywołuje porównanie fragmentów centonu z hymnami Romanosa Melodosa. Głównie rozważa się cechy wspólne i możliwość wzajemnych zapożyczeń między dramatem a kontakionem II, *Maryja pod krzyżem*<sup>1</sup>, ale parę innych utworów Romanosa również zasługuje na uwagę w badaniu problemu chronologii dramatu.

Spójrzmy pokrótce na historię poglądów w kwestii, która w zasadzie jeszcze nie została ostatecznie rozwiązana i na problem zapożyczeń, zwłaszcza że na intrygujące filologów pytanie, kto od kogo pożył, nie postawiono odpowiedzi, chociaż prawie każdy, kto zajmował się *Χριστὸς πάσχων*, przynajmniej próbował dotknąć tego problemu, stąd też tak żywa dyskusja uczonych<sup>2</sup>.

Jak już wspomniano, przełomowy moment w historii badań nad *Χριστὸς πάσχων*, to wydanie Tuiliera. Wydawca analizuje paralele między kontakionem *Maryja pod krzyżem* a *Χριστὸς πάσχων*. w pierwszej strofice znajdują się nawiązania do opowieści o godach w Kanie, które też zostały wplecione w lamentsy maryjne tragedii. Jego zdaniem, forma dramatyczna fragmentu hymnu przemawia na korzyść pierwszeństwa centonu. Tuilier podkreśla, że elementy kontakionu, które noszą cechy dramatu, są nawiązaniem do klasycznego teatru<sup>3</sup>, dodajmy, że byłoby to nawiązanie nie bezpośrednio, tylko poprzez *Χριστὸς πάσχων*. Forma dramatyczna Romanosa

<sup>1</sup> Zob. H. Hunger, *Romanos Melodos. Überlegungen zum Ort und zur Art des Vortrages seiner Hymnen. Mit anschließender kurzer Strukturanalyse eines Kontakions (Maria unter dem Kreuz)*, „Byzantinische Zeitschrift”, 92, 1999, z. 1, s. 1-9. Autor podaje dokładną analizę strukturalną kontakionu *Maryja pod krzyżem* i rozważa możliwości odśpiewania go w kościele bizantyjskim.

<sup>2</sup> Zob. s. 140 n.

<sup>3</sup> „Les vers 454-460 imitent par conséquent le drame antique pour le fond et pour la forme” (A. Tuilier, op. cit., s. 43).

Swart konkluduje, że w świetle tych rozważań jako pewnik można uznać epokę Romanosa za *terminus post quem non* dla *Χριστὸς πάσχων*. Natomiast słowa „ὡς λέγει ὁ Θεολόγος” można rzeczywiście uważać za wskazówkę Romanosa, dotyczącą źródła jego cytatów, ale wiąże się to tylko z tradycją przypisania utworu Grzegorzowi, a nie jest ostatecznym dowodem na jego autorstwo.

Jak widać na podstawie przytoczonych opinii, związek centonu z twórczością Romanosa jest niezwykle skomplikowany i pomimo wielu prób badawczych, podejmowanych od kilkadziesiąt lat, nie udało się dowieść, jaki był rzeczywisty kierunek zapożyczeń. Podsumowując dotychczasowe badania można stwierdzić jedynie, że im więcej metod badawczych, tym większa *varietas* poglądów i opinii.

Idąc tropem wypracowanym przez uczonych, można się pokusić o jeszcze jedno porównanie utworu Romanosa z fragmentem dramatu o Chrystusie. Analiza prowadzona w tym rozdziale ma charakter raczej szkicowy i ogólny, bez głębszego komentarza filologicznego, jako że kwestia ta wykracza poza ramy badania źródeł klasycznych w centonie.

Do tej pory nie zwrócono uwagi na *II Hymn o Zmartwychwstaniu*, który zawiera podobieństwa do jednej ze scen *Χριστὸς πάσχων* (2194-2388). Analogia w koncepcji literackiej jest tak podobna, że nie ma wątpliwości co do wzajemnych zapożyczeń. Problem oczywiście, jak zwykle w przypadku Romanosa i *Χριστὸς πάσχων*, sprowadza się do pytania o kierunek derywacji.

*II Hymn* przypomina scenę relacji Posłańca ze spotkania Strażników z Arcykapłanami. W dramacie Posłaniec opowiada o reakcji Straży na temat cudu, którego byli świadkami, czyli powstania z grobu Jezusa. Opowiada też o zdziwieniu i braku wiary w ten cud wśród Arcykapłanów, przytacza wypowiedź Pilata, który podejrzewa, że Ciało ukradli Strażnicy (ww. 2305-2319). W hymnie Romanosa również mamy opis Zmartwychwstania widziany oczyma Strażników, przerażonych i zdziwionych tym, co ujrzeli:

γέγοναν λίθοι οἱ τηροῦντες  
θεωροῦντες τὸν ἄγγελον λίθῳ καθήμενον λέγοντα·  
„Ἀνέστη ὁ Κύριος.”

s. 2, ww. 7-9<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Wydanie *Hymnów* Romanosa – zob. bibliografia.

„Wrogi” obóz ma być jeszcze większym dowodem na tę prawdę o Chrystusie – ci, którzy nie wierzą, a widzą, jeszcze mocniej mogą o tym przekonać innych.

W kilku strofach hymnu przedstawione jest stanowisko Pilata, który w rozmowie ze Strażnikami manifestuje swoją niewiarę w Zmartwychwstanie. Literacko zostało to tak ciekawie rozwiązane, iż refren kończący każdą strofkę – Ἀνέστη ὁ Κύριος – tutaj także wypowiada Pilat, tyle że poprzedzony zastrzeżeniem:

Ὁ Πιλᾶτος ἀκούσας φησὶ πρὸς αὐτοὺς·  
Πλήρης γέλωτος ὑμῶν τὰ ῥήματα·  
Τίς γὰρ κλέπτει νεκρὸν. Τί δὲ κέρδος νεκροῦ  
(...)  
οὐ γὰρ κλέπεται οὐδέ, ἂν μὴ ἄνασται, ἐκβοήσωσιν·  
„Ἀνέστη ὁ Κύριος”.

s. 7, ww. 1-3, 8-9 (podkr. A.W.-H.)

Sposób przekazu literackiego Romanosa i autora *Χριστὸς πάσχων* jest bardzo podobny – ta sama perspektywa, Zmartwychwstanie widziane oczyma nie uczniów, matki i przyjaciół Chrystusa, ale oczyma tych, którym najtrudniej było uwierzyć, czy wręcz tego, który go skazał. Ten sam też jest u obu autorów cel: przez ukazanie reakcji przeciwników Chrystusa na jego zwycięstwo, podkreślona została prawdziwość tego zdarzenia<sup>15</sup>. U Romanosa motyw ten jest jednak o wiele bardziej rozwinięty niż w dramacie. *Hymn* składa się z 20 zwrotek, z których każda kończy się refrenem, wkomponowanym w wypowiedź którejś z postaci, albo na zasadzie zdziwienia, powątpiewania, albo właśnie potwierdzenia („Zmartwychwstał Pan”<sup>16</sup>). W *Χριστὸς πάσχων* jest to mowa Posłańca, w którą wplecione są wypowiedzi Arcykapłanów, Straży i Pilata. Jak wyżej wspomniano, przekazanie prawdy o Zmartwychwstaniu z perspektywy przeciwników Chrystusa jest bardzo ciekawym zabiegiem ideologicznym, jak również ciekawą koncepcją literacką, ale z punktu widzenia dramaturgii zostało to słabo opracowane: zbyt duże nagromadzenie nakładających się na siebie wypowiedzi różnych postaci (opowiadanie „szkatułkowe”, które w teatrze nie należy do najlepszych rozwiązań).

<sup>15</sup> M. Starowieyski, *Komentarz do tekstu*, [w:] *Muza...*, s. 363-364.

<sup>16</sup> Przekład M. Starowieyskiego, *ibidem*, s. 185-189.

Ze sceny, która niejako rozgrywa się na marginesie głównej akcji dramatu, która stanowi element *ῥήσις ἀγγελική*, Romanos, naszym zdaniem, układa cały odrębny utwór. *Hymn* ma bardzo kunsztowną budowę, czego najlepszym dowodem są wspomniane refreny, podczas gdy scena w *Χριστός πάσχων* jest niespójna, sprawia wrażenie jakby dodanej<sup>17</sup>, choć – powtórzmy – zawiera bardzo istotne dla wymowy całego dramatu sentencje w wypowiedziach Strażników<sup>18</sup>.

Z punktu widzenia genologii, potraktowanie tego wątku w dramacie wskazuje na wcześniejsze opracowanie: scena jest relacją Posłańca. Trudno powiedzieć, czy osoby przez niego wskazane, fizycznie występowały na scenie. Z teatrologicznego punktu widzenia, można się zastanowić, czy była to scena symultaniczna, czy osoby, o których opowiada Posłaniec, a które podejmują tak ważne zagadnienie w dramacie, jak potwierdzenie Zmartwychwstania, rzeczywiście wchodzi na scenę, podczas gdy obok stoi Matka Boża i jej towarzyszki (Chór), tworzące – w sensie teatralnym – również scenę. Nie jest do końca rozstrzygnięta kwestia, jaki charakter pod względem teatralnym ma ten moment tragedii, czy stanowi odrębne wydarzenie sceniczne, czy też tak bardzo udramatyzowane opowiadanie Posłańca.

Możliwe, że jest to późnoantyczny sposób pogłębienia umowności scenicznej, polegający na takim przedstawieniu *ῥήσις ἀγγελική*, w której następuje realizacja sceniczna retorycznej *enargei*. Polega ona na zastosowaniu *oratio recta*, względnie oddania głosu osobie wchodzącej na scenę. Wówczas wypowiedzi Posłańca sprowadzają się do didaskaliów, dzięki którym przedstawione zostają dane postacie sceniczne.

To, co u Romanosa osiąga bardzo dojrzałą formę, stanowi w pełni opracowany motyw, będący samodzielnym utworem, w *Χριστός πάσχων* zostało potraktowane nieco nieporadnie. Dodajmy, że może to stanowić argument za wcześniejszym powstaniem tragedii. Ale też Romanos nadaje swojemu dziełu pozory dramatyzmu – utwór, choć jest kwalifikowany jako hymn<sup>19</sup>, ma budowę dialogu, a to, jak zauważył Tuilier<sup>20</sup>, nie było cechą właściwą

<sup>17</sup> F. Trisoglio, *L'ultima grande scena del „Christus patiens” (vv. 2194-2388) è interpolata?*, „Orpheus” XV, 1994, fasc. 2, s. 355-382.

<sup>18</sup> Zob. s. 62-64.

<sup>19</sup> Zob. M. Starowieyski, *Muza...*, s. 363.

<sup>20</sup> Op. cit., s. 39-47.

dla Romanosa. Udramatyzowana forma hymnu może więc wypływać z faktu zapożyczenia od *Χριστός πάσχων*, nawet jeżeli potraktujemy ją tylko jako opowieść Posłańca. Tak więc nietypowy dla utworów, jakie pisał Romanos, dialog pomiędzy postaciami hymnu, może być dowodem zapożyczenia z utworu, który z punktu widzenia gatunków literackich, był faktycznym dramatem. Poza tym o wiele bardziej wypracowana i artystycznie ciekawsza forma hymnu, świadczy, że jego autor mógł się opierać już na istniejącym dziele, ale kierując się starożytną zasadą *imitatio et aemulatio*, udoskonalili i przetworzyli na swój indywidualny sposób.

Osobną kwestią odnośnie omawianej sceny w *Χριστός πάσχων* jest wątpliwość, jaką wysuwa F. Trisoglio<sup>21</sup>, mianowicie, czy scena ta nie jest późniejszą interpolacją. Rzeczywiście można podejrzewać, że względu na kłopotliwy sposób realizacji scenicznej, że scena ta była dodana później – mało prawdopodobne, aby istniały już w okresie późnego antyku sceny symultaniczne<sup>22</sup>.

Interpolacja takiej sceny mogłaby wyjaśnić ewentualne zarzuty, że to autor *Χριστός πάσχων* zaczerpnął pomysł od Romanosa i że ta właśnie scena w dramacie jest przetworzonym *II Hymnem o Zmartwychwstaniu*: to, co Romanos przekazał w formie udramatyzowanego hymnu, w centonie zostało ograniczone do mowy Posłańca z elementami dramatu. Od razu można wysunąć kontrargument, odwołując się do techniki centonu: autor dramatu przekonuje nas, że jest genialnym naśladowcą drobnych fragmentów, z których układa większą całość „po swojemu”, ale nigdy nie przenosi prawie całych dzieł do swego utworu, jak by to było w przypadku *Hymnu*.

Sam zarzut interpolacji można jednak obalić łącznością ideową rozpa-trywanego fragmentu z resztą dramatu i podobnym, jak w pozostałych partiach utworu, stopniem zależności od Eurypidesa, co starano się dowieść w toku analizy wpływów klasycznych na centon.

Tak więc porównując *II Hymn o Zmartwychwstaniu* z jedną ze scen *Χριστός πάσχων*, spróbowaliśmy potwierdzić opinie tych badaczy, którzy

<sup>21</sup> *L'ultima grande scena...*

<sup>22</sup> To by znów przesunęło dramat o kilka wieków, jako, że sceny tego rodzaju charakteryzują teatr średniowieczny. Historycy teatru rzeczywiście wolą widzieć w tym dziele dramat późny, jako że paralele podobnych utworów znajdujemy na zachodzie Europy, w kręgu kultury łacińskiej (*Historia teatru*, pod red. J. Russella Browna, Warszawa 1999, przeł. H. Baltyń-Karpińska, s. 64-66).



optują za pierwszeństwem centonu wobec Romanosa Melodosa. Rozpatrywaliśmy tu kwestię genologii, sposób opracowania tematu, jak również zasadę imitacji w starożytności i doszliśmy do wniosku, że *Hymn* wykazuje zależność od sceny w tragedii, stanowi uzupełniony i rozwinięty artystycznie motyw relacji strażników o Zmartwychwstaniu. Forma dialogowa, jaką nadał Romanos swojej pieśni, znajduje swe potencjalne źródło w dramacie – potwierdza się więc teza Tuillera odnośnie kontakionu Romanosa, *Maryja pod krzyżem*.

Sama twórczość Romanosa, jakkolwiek w wielu punktach zbieżna z dramatem chrześcijańskim, nie wystarcza, aby udowodnić autorstwo Grzegorza z Nazjanzu. Jedynie można na podstawie tego rodzaju badań porównawczych ustalić *terminus post quem non* dla *Χριστός πάσχων*, którym okazuje się epoka Romanosa.

## ZAKOŃCZENIE

Przedmiot rozważań podjętych w niniejszej książce stanowiła pierwsza chrześcijańska tragedia grecka *Χριστός πάσχων* i związane z nią zagadnienie zależności od dramatu klasycznego. Badanie relacji między utworem późnoantycznym a literaturą pogańską ma już pewną tradycję. Dotychczas przede wszystkim zwracano uwagę na fakt, że utwór ten jest centonem, złożonym w dużej mierze z wierszy Eurypidesa, zatem przynajmniej w warstwie leksykalnej zbliżony do twórczości Ateńczyka V wieku p. n. e. Celem tej publikacji było wyjście poza leksykalne analogie wynikające z techniki centonu i próba ukazania paraleli semantycznych, strukturalnych i ideowych, oraz podobieństwa w ujęciu postaci dramatu, między autorem centonu i Eurypidesem.

W pierwszej części książki koncentrowano się na źródłach klasycznych w centonie *Χριστός πάσχων* pod względem kategorii postaci, zawartości ideowej i struktury tragedii oraz sposobów eksploatowania wątków i elementów zapożyczonych z dramatu Eurypidesa.

Kategorii postaci dotyczył pierwszy rozdział tej części książki. Poprzez analizę protagonisty pokazaliśmy, że autor centonu wykreował bohaterkę dramatu na wzór bohaterek Eurypidesa – kobietę, zdominowaną przez własne emocje, która na scenie epatuje swoim cierpieniem. Prototypem Maryi w sensie psychologicznym są postaci kobiece, jakie oglądano w sztukach Eurypidesa: Medea, Andromacha, Fedra czy Agaue. W takim ujęciu z pewnością pomagają zapożyczenia językowo-sceniczne – Maryja budzi skojarzenia z daną postacią dramatu klasycznego, zaproponowano więc określenie metabohatera, które najpełniej oddaje sposób przedstawienia protagonisty centonu, ponieważ uzmysławia recepcyjny charakter tej techniki literackiej. Ale podkreśliśmy, że niezależnie od zapożyczeń, które jak pokazał trzeci rozdział, często są polemiką z tekstem, cała struktura psychiczna objawiająca się w działaniu scenicznym (tu przede wszystkim w lamentacjach) wzorowana jest na postaciach sportretowanych przez Eurypidesa.

GLI HOMEROCENTONES:  
STATO DEGLI STUDI E PROSPETTIVE DI RICERCA\*

Scopo del presente lavoro è quello di fare il punto sugli studi riguardanti i centoni omerici di argomento cristiano nell'ultimo venticinquennio.

Si possono individuare in questo periodo tre filoni di ricerca: il primo che fa capo a me (e ai miei allievi Anna Maria Alfieri e Rocco Schembra); il secondo rappresentato da Mark David Usher; il terzo da André-Louis Rey.

Procediamo con ordine. Come è noto, lo studio che ha attirato l'attenzione degli studiosi sulla produzione centonaria di età classica non solo latina, ma anche greca è stato il mio *Osidio Geta. Medea. Introduzione, testo critico, traduzione ed indici. Con un profilo della poesia centonaria greco-latina*, Roma 1981 (i centoni greci, distinti in omerici e non-omerici, occupano le pagine 18-33).

Il risveglio di interesse suscitato dal predetto lavoro nei confronti degli *Homero-centones* (sui quali ben poco si era scritto fino agli anni Ottanta)<sup>1</sup> è documentato, oltre che dai miei successivi studi (*Omero, Virgilio e i centoni*, «Sileno» 13, 1987, pp. 231-40; *I centoni*, in *Lo spazio letterario della Grecia antica*, tomo III, Roma 1994, pp. 757-74; *Eudocia ed Omero. Appunti sulla tradizione manoscritta degli Homero-centones*, «Miscellanea Tarditi», Milano 1996, pp. 1257-62), dai contributi della Alfieri (*Eudocia e il testo di Omero*, «Sileno» 13, pp. 197-219; *La tecnica compositiva nel centone di Eudocia Augusta*, «Sileno» 14, 1988, pp. 137-56; *Note testuali ad Eudocia*, Homero-centones, «Sileno» 15, 1989, pp. 137-39; *Eudocia Augusta*, in «Rose di Pieria, a c. di F. De Martino», Bari 1991, pp. 313-36) e, soprattutto, da quelli di Schembra (il quale, con ripetute indagini, ha in particolare esaminato la tradizione manoscritta delle varie redazioni dei centoni omerici; significativi al riguardo i seguenti articoli, frutto sostanzialmente della rielaborazione della sua tesi di Laurea e, quindi, di quella di Dottorato: *La "quarta" redazione degli Homero-centones*, «Sileno» 19, 1993, pp. 277-93; *L'Omero "cristiano". Varianti di*

\* «Paideia» 60, 2005, pp. 269-71.

Sintesi del Seminario tenuto nell'ambito del Dottorato di ricerca interuniversitario in «Filologia greca e latina», Università di Catania, Messina e Palermo (anno accademico 2003-04).

<sup>1</sup> Gli unici studi di un certo rilievo, precedenti il mio saggio sopra citato, sono stati i volumi di J.R. Harris, *The Homeric Centones and the Acts of Pilate*, London 1898 e di G. Sattler, *De Eudociae Homero-centonibus*, Bayreuth 1904, nonché l'articolo di K. Smolak, *Beobachtungen zur Darstellungsweise in den Homero-centonen*, «JöByz» 28, 1979, pp. 29-49, e la brevissima comunicazione (rimasta ignota ai più) di P. Moraux, *Rédemption racontée en vers homériques*, in «Actes du X Congrès G. Budé, Toulouse 12 avril 1978», Paris 1980, pp. 132-33.

*cristianizzazione e "doiàdes" nella "quarta" redazione degli Homero-centones*, «Sileno» 20, 1994, pp. 317-32; *Analisi comparativa delle redazioni lunghe degli Homero-centones*, «Sileno» 21, 1995, pp. 113-37; *Genesi compositiva della III Redazione degli Homero-centones*, «Sileno» 22, 1996, pp. 291-332; *La tradizione manoscritta della I Redazione degli Homero-centones*, «ByzZ» 93, 2000, pp. 162-75; *Analisi comparativa delle redazioni brevi degli Homero-centones*, «Orpheus» 21, 2000, pp. 92-122)<sup>2</sup>. Tutti i suddetti lavori hanno avuto finalità sia ecdotiche (in vista dell'allestimento ormai prossimo – ad opera di Schembra – dell'edizione critica, con introduzione, traduzione e commento, delle varie redazioni dei centoni omerici) sia esegetiche (soprattutto in riferimento al riuso del modello omerico e alla sua cristianizzazione).

Il secondo filone di ricerca è quello di Usher: lo studioso statunitense, dopo avere pubblicato due studi preparatori (*Prolegomenon to the Homeric Centos*, «AJPh» 118, 1997, pp. 305-21 e soprattutto la monografia di oltre 170 pagine *Homeric Stitchings. The Homeric Centos of the Empress Eudocia*, Lanham 1998) ha dato alle stampe nel 1999 con Teubner l'edizione della prima redazione (che tuttavia non può *stricto sensu* definirsi "critica" perché si limita alla utilizzazione di un solo codice sui circa trenta – non pochi dei quali conosciuti grazie alle ricerche di Schembra – che ci tramandano l'opera).

Il terzo è quello di Rey: lo studioso ginevrino preliminarmente ha pubblicato due contributi su tema centonario (*Un manuscrit de la Renaissance contenant les Homero-centra*, in AA.VV., *Scritture, libri e testi nelle aree provinciali di Bisanzio*, «Atti del seminario di Erice (18-25 settembre 1988)», Spoleto 1991, pp. 603-16 e *Homero-centra et littérature apocryphe chrétienne: quels rapports?*, «Apocrypha» 7, 1996, pp. 123-34); quindi ha editato nel 1998 per le «Sources Chrétiennes» l'edizione critica della seconda redazione, con introduzione, traduzione francese, note di commento e indici (su di essa tuttavia si legga la severa recensione di Schembra, *Note critiche e metodologiche ad A.-L. Rey, Centos Homériques*, Paris 1998, «Miscellanea M. Cataudella», La Spezia 2002, pp. 1177-93).

In conclusione, nonostante gli studi di questi ultimi anni, non poco rimane da fare. Permangono infatti interrogativi e perplessità: a) sulla paternità e in generale degli *Homero-centones* e in particolare delle varie redazioni (sono di Eudocia? O di Patricio? O di altri ancora, cioè Cosma e Ottimo? O sono da considerarsi opera di anonimi?) e sulle loro finalità (soltanto ed esclusivamente scolastiche?); b) sui principi metodologici relativi alla loro ecdotica e, in particolare, sulla opportunità di pubblicare tutte le presunte redazioni (tuttavia sul loro numero e sulla loro successione cronologica non v'è accordo: Schembra, polemizzando sia con Usher che con Rey, i quali individuano in tutto tre redazioni – due lunghe e una breve – avanza l'ipotesi che degli *Homero-centones* ci siano state trasmesse ben cinque redazioni, di cui due lunghe e tre brevi); c) sul problema della legittimità dell'uso dei centoni

<sup>2</sup> Va anche citato di Schembra il seguente articolo: *La genesi delle edizioni a stampa della I Redazione degli Homero-centones*, «ByzZ» 94, 2001, pp. 641-69.

per chiarire punti controversi del testo di Omero (gli omeristi, forse a torto, sono, e rimangono, ancora restii ad utilizzare i centoni come testimoni di tradizione indiretta). Su questi punti il discorso critico è ancora aperto e in questa direzione vanno orientate le future ricerche, pur con la consapevolezza che assai difficilmente esse potranno approdare a risultati certi e definitivi.

NOTA AI *VERSUS DE NATURIS RERUM*  
PSEUDOAMBROSIANI\*

I cosiddetti *Versus de naturis rerum*<sup>1</sup> (attribuiti dalla tradizione manoscritta ad Ambrogio di Milano ma, in realtà, opera di un oscuro poeta) in 67 distici elegiaci tessono le lodi del Creatore, innalzando un inno all'onnipotenza di Dio e alle meraviglie della creazione.

I 134 versi che compongono l'inno sono tutti, sotto il profilo metrico, sostanzialmente corretti; fa eccezione il v. 13 che è evidentemente *contra metrum*.

Riportiamo il passo (vv. 11-14), secondo l'edizione del Pitra<sup>2</sup>:

Est aer aqua distinctus et ignis ab illo,  
subiacet his tellus inferiora tenens.  
Strauit pulchre, distinxit res sapienter,  
stellas in coelis iussit habere locum.

Appare chiaro che al v. 13 il soggetto richiesto del contesto è *Deus* (facilmente sottintendibile).

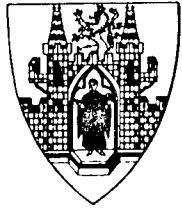
Ma – ed è ciò che più conta – va osservato che la lezione dei due codici che ci tramandano l'inno non è *stravit* ma è *ornavit*. Basta quindi ripristinare tale lezione perché il guasto metrico sia perfettamente sanato.

Il v. 13 va quindi così scritto: *Ornavit pulchre, distinxit res sapienter* e l'intero passo va così tradotto: «L'aria è separata dall'acqua e da quella il fuoco, / la terra, che contiene ciò che è in basso, soggiace a questi elementi. / (Dio) la abbellì meravigliosamente, distinse le cose sapientemente, stabilì che le stelle avessero un posto nei cieli».

\* «Bollettino di studi latini» 35, 2005, p. 169.

<sup>1</sup> Questo è il titolo che si legge nell'edizione del Pitra da noi utilizzata (Ioannes Baptista Pitra, *Analecta sacra et classica spicilegio solesmensi parata*, vol. 5, Paris-Roma 1888, pp. 122-124), in cui i *Versus* sono pubblicati per la prima volta. L'inno, del tutto trascurato dalla critica, finora non è stato, ch'io sappia, tradotto in italiano.

<sup>2</sup> Lo stesso testo è riportato anche da A. Hamman, *Patrologia latina*, suppl. I, Paris 1958, p. 613.



CLASSICA MONACENSIA  
Münchener Studien zur Klassischen Philologie

Herausgegeben von Niklas Holzberg  
und Martin Hose

Band 42 · 2011

Nikolaos Vakonakis

# Das griechische Drama auf dem Weg nach Byzanz

Der euripideische Cento *Christos Paschon*

Nun scheint es mir notwendig, die byzantinischen Centonen darzustellen und dabei zu erforschen, ob diese Ähnlichkeiten miteinander aufweisen.

## 7. DIE BYZANTINISCHEN CENTONEN

### 7.1 Bestimmung der Gattung

Der Cento als literarische Gattung erlebte seine Blütezeit ab dem 4. Jh. n. Chr. (besonders im lateinischsprachigen Weströmischen Reich). Man versuchte, die Episoden aus dem Alten und Neuen Testament in homerischen (für die griechischen Centonen) oder in vergilischen Versen (für die lateinischen Centonen) wiederzugeben.

Ein Dedikationsbrief des Ausonius gibt Auskunft über technische Ausübung und ästhetische Beurteilung der Centonen in der Spätantike. Nach diesem Brief sollten die Centonen fertige Verse eines Autors entlehnen, wobei diese wiederum den Umfang von anderthalb Versen nicht überschreiten sollten. Aus diesen entlehnten Versen sollte nun ein neues Werk zusammengesetzt werden.<sup>153</sup> Das Gelingen dieser Arbeit ist von der harmonischen Zusammensetzung ungleicher Fragmente in einer völlig neuen Komposition abhängig. Der ursprüngliche Zusammenhang dieser Fragmente soll verschwinden und der Anschein soll erweckt werden, dass diese neue Komposition die ursprüngliche sei (*adoptiva quae sunt ut cognata videantur*).<sup>154</sup>

Eine sehr interessante Definition eines Centos, gibt Eustathios in seinem Kommentar zu Homers Ilias:

„τοιούτου δὲ κέντρου παρώνυμον καὶ οἱ κέντρωνες οἱ τε ραπτόμενοι καὶ οἱ γραφόμενοι, ἔτι δὲ καὶ τὸ ἐγκεντρίζειν ἐπὶ φυτῶν, ἵνα ὡς περ ἐγκεντρίζειν ἐστὶ τὸ ἐγκεντεῖν καὶ ἐμβάλλειν φυτῶν

<sup>153</sup> S. auch Herzog 1975, S. 4-5.

<sup>154</sup> Ebd. S. 5.

τινὶ κλαδίσκον ἀλλοίου φυτοῦ, οὕτω καὶ κέντρων ῥαπτὸς μὲν, ᾧ περ ὡσανεὶ παρακεντοῦνται διάφοροι χροαὶ ὑφασμάτων, γραπτὸς δὲ, ᾧ παρατίθενται τοιούτου παρακεντήματος δίκην μέρη ποιημάτων καὶ στίχων ἄλλοθεν ἄλλα, ὅποια καὶ τὰ ἐντεῦθεν κληθέντα ὀμηρόκεντρα, τουτέστιν οἱ Ὀμηρικοὶ κέντρωνες, οἷς ὅμοιοι γένοιντ' ἂν καὶ ἐξ ἐτέρων ποιητῶν, ἤδη δὲ πον καὶ ἐκ πεζολογιῶν, ὅποιοι σκωφθήσονται εἶναι οἱ μὴ γεννῶντες ῥητορείας οἰκειίας, ἀλλ' ὡς εἰπεῖν, λογοσυλλεκτάδαι ὄντες καὶ δι' ὅλου σπερμολογούντες ἐν ἐγκωμίαις.“<sup>155</sup>

Die technischen Merkmale des Centos listet auch Herbert Hunger auf und, obwohl diese für einen bestimmten Cento definiert sind (den Cento eines Anonymus mit der Wiedergabe des Kerberos-Abenteuers aus dem 2. Jh. n. Chr.), dürften sie als allgemeine Technikmerkmale für die griechischen (und auch die lateinischen) christlichen Centonen des 4. bzw. 5. Jh.s gelten.<sup>156</sup>

Nach diesen Merkmalen besagt die Technik eines Cento folgendes:

- 1) Der Autor soll Verse (mit geringfügigen Änderungen) aus einer Quelle (z. B. Homer oder Vergil) entnehmen.
- 2) Niemals sollen zwei oder mehr Verse hintereinander aus dem Original entlehnt werden.
- 3) Durch die neue Zusammensetzung verlieren die Verse die inhaltliche Beziehung zu ihrer ursprünglichen Umgebung; sie werden verfremdet.
- 4) Es entsteht ein gelungenes Mosaik bzw. ein neues Thema.

Aufgrund der Theorie des Ausonius gelten die Centonen als eine paraliterarisch verstandene Form, deren Tradition Ausonius selbst pflegt. Er kann den Cento gegenüber einer als klassisch fixierten

Literatur nur als inhaltlich folgenloses Τεχνοπαίγνιον proklamieren.<sup>157</sup>

Voraussetzung für die Anwendung dieser poetischen Spielerei ist die absolute Vertrautheit des Autors mit einem großen Vorbild, wie z. B. Homer, Vergil, Ovid oder Hesiod.<sup>158</sup>

<sup>155</sup> Eustathii commentari ad Homeri Iliadem 1308, 62 – 1309, 4.

<sup>156</sup> Hunger 1978, S. 98-99.

<sup>157</sup> S. Herzog 1975, S. 5.

<sup>158</sup> S. O. Crusius, s. v. Cento, RE B3, 2, 1899, S. 1929-1932.

## 7.2 Die Ursprünge

Die Ursprünge der literarischen Gattung der Centonen führen in die Kreise der homerischen Aöden und Rhapsoden zurück. Einem Cento näher liegen jedoch die parodischen Partien der Aristophanes' Komödie „Frösche“ (V. 1285 ff.).<sup>159</sup>

Die vielleicht älteste Aussage über den griechischen Cento ist das Symposium des Lukians.<sup>160</sup> Dort lässt Lukian den Grammatiker Histiaios eine Mischung aus pindarischen, hesiodischen und anakreontischen Versen vortragen „ως ἐξ ἀπάντων μίαν ὠδὴν παγγέλοιον ἀποτελεῖσθαι“.<sup>161</sup>

Dieser Vortrag soll bei den Zuhörern einen Überraschungseffekt ausgelöst haben und als ein „literarischer Scherz“ verstanden worden sein. Lukian beschreibt also dieses Vorgehen als sehr lächerlich. Das heißt, die Zusammensetzung von Versen verschiedener Autoren (der Cento in seiner ursprünglichen Form) wurde als lächerlich bzw. Lachauslöser bezeichnet.

Die Bezeichnung „Figurengedicht“ bzw. „Kunstspiel“, „literarischer Scherz“ (Technopaignion) des Ausonius spiegelt meines Erachtens die gleiche Idee wie die des Lukian wieder. Infolgedessen kann man die Schlussfolgerung ziehen, dass die Centonen in ihrer Anfangs- und Blütezeit als eine nicht ernste literarische Form galten und so auch angenommen wurde.

Im Laufe der Zeit und spätestens mit dem Eudokia-Corpus nahmen sie einen ernsteren Charakter an, da man die Umsetzung des Alten und Neuen Testaments in eine Art Epos mit homerischen

<sup>159</sup> Hunger 1978, S. 99.

<sup>160</sup> S. Ebd., S. 99.

<sup>161</sup> Lukian, Symposium 17.

Versen als eine sehr ernste Aufgabe ansah. Denn alles, was die christlichen Schriften betraf, sollte ernsthaft sein.

Die älteste Bezeugung eines vollständigen griechischen Homerocentos ist der Versuch eines Anonymus im letzten Drittel des 2. Jh.s n. Chr. in zehn homerischen Versen die Abenteuer des Kerberos wiederzugeben. Diese Information verdanken wir Eirenaios von Lyon und seinem Werk gegen die Häresien.<sup>162</sup>

Aus der frühbyzantinischen Zeit sind uns außer den Homerocentonen noch zwei Bibelgedichte erhalten, der hexametrische Psalter von Pseudo-Apollinarios von Laodikeia und die Metabole des Johannes-Evangeliums von Nonnos.<sup>163</sup> Der erste ist jedoch kein Cento. Den zweiten könnte man als eine Art Nonnos-Cento mit Versen aus den *Dionysiaka* bezeichnen.

Leon Philosophos (9. Jh. n. Chr.) schrieb in zehn homerischen Versen einen Cento über das Echo (AP IX, 382), und in 12 homerischen Versen gab er die Geschichte von Hero und Leander (AP IX, 381) wieder.<sup>164</sup>

Die einzigen christlichen Centonen in griechischer Sprache sind die Homerocentonen der Kaiserin Eudokia aus dem 5. Jh.<sup>165</sup> Es ist ein Corpus von insgesamt 53 Homerocentonen unterschiedlichen Umfangs.<sup>166</sup>

<sup>162</sup> PG 7, 541 B – 548 A. Dazu s. Hunger 1978, S. 99.

<sup>163</sup> S. Smolak 1979, S. 30.

<sup>164</sup> Über Leon Philosophos s. Lemerle 1971, S. 148-176 und M. D. Lauxtermann: *Byzantine Poetry from Pisides to Geometres*, Wien 2003, S. 98-107.

<sup>165</sup> Sie sind auch, bis auf „Christos Paschon“, die einzigen griechischen Centonen christlichen Inhalts.

<sup>166</sup> Die Textausgabe bei: A.-L. Rey (Ed.): *Patricius, Eudocie, Optimus, Côme de Jérusalem, Centos Homérique (Homerocentra)*, Paris 1998. Vor kurzem ist auch ein anderes Buch über die Homerocentonen des

Eudokia war von 421 bis 440 die Ehefrau von Kaiser Theodosios II. Nach ihrer Trennung vom Kaiser zog sie sich nach Jerusalem zurück und blieb dort bis zu ihrem Tod (ca. 460). Dort übernahm sie von einem Bischof namens Patrikos<sup>167</sup> eine unvollständige Wiedergabe von Teilen oder Episoden aus der Bibel in homerische Verse und vervollständigte sie. Aus dem Codex Parisinus suppl. Gr. 388 erfahren wir, dass außer Eudokia und Patrikos ein gewisser Optimos „der Philosoph“ und Kosmas von Jerusalem Mitverfasser dieses Corpus seien.<sup>168</sup>

Eudokia hatte früher auch andere Gedichte geschrieben, wie die Preisgedichte auf die Perserkriege des Kaisers Theodosios und auf die Stadt Antiocheia.<sup>169</sup> Bei ihren Homerozentonen folgt sie, wie die lateinischen Centonen, allen „Regeln“ der Centonenmerkmale jener Zeit. Bemerkenswert ist aber dabei, worauf auch Hose<sup>170</sup> hinweist, dass sie nur einzelne Partien und in kurzer Form, nicht ganze Episoden aus dem Neuen Testament homerisiert, was im Gegensatz zu den lateinischen Centonen steht.

Da das Eudokia-Corpus den einzigen byzantinischen Homero-cento christlichen Inhalts bildet, vermutet man, dass dieser durch westlichen Einfluss entstanden sein könnte, da es im Weströmi-

---

Eudokia-Corpus erschienen mit Übersetzung ins Italienische und ausführlichem Kommentar: R. Schembra: *La prima redazione dei centoni omerici. Traduzione e commento.* Alessandria 2006. Und auch R. Schembra: *La seconda redazione dei centoni omerici,* Alessandria 2007.

<sup>167</sup> Leider weiß man über das Leben und Werk des Patrikos nichts Näheres.

<sup>168</sup> Auch über Optimos und Kosmas von Jerusalem ist uns nichts bekannt.

<sup>169</sup> S. dazu Hose 2004, S. 27.

<sup>170</sup> Hose 2004, S. 29.

schen Reich bereits um 360 mit dem *Centio Probae* den ersten Bibelcento der christlichen Ära gab.<sup>171</sup>

Außer den Homerozentonen des Eudokia-Corpus und dem *Centio Probae* sind der *cento nuptialis* des Ausonius und die Homerozentonen des Anonymus die bekanntesten Centonen der Spätantike und der frühbyzantinischen Zeit. Die Wiedergabe beliebiger Themen mit homerischen oder vergilischen Versen haben alle diese Centonen gemeinsam. Ein großer Unterschied jedoch besteht zwischen den lateinischen und den griechischen Centonen:

Die Autoren der lateinischen Bibelepik erheben, wie Hose richtig meint, „für sich den Anspruch nicht epigonal zu sein, sondern vielmehr, da neu in Bezug auf den Inhalt, qualitativ der vorangehenden paganen Dichtung überlegen gegenüberzutreten.“<sup>172</sup>

Im Gegensatz dazu steht die griechische Bibeldichtung. Hose führt an: „Nirgendwo in der griechischen Poesie vermag ich einen solchen Anspruch zu erkennen.“<sup>173</sup> Diese These entspricht auch meiner Meinung, denn die griechischen Autoren der Bibeldichtung bzw. der christlichen Centonen versuchen bestenfalls das Niveau der antiken Vorbilder zu erreichen. Sie benutzen die Sprache der alten Epiker, wie Homer, oder die der Tragiker, wie Euripides, um dem christlichen Stoff eine entsprechend höhere sprachliche und literarische Qualität zu verleihen. Sie sehen die antiken Autoren nicht als Konkurrenten und versuchen, die Parallelstellung und den Vergleich mit den Originalen zu vermeiden, indem sie am Beginn des Werkes die jeweilige Quelle angeben, aus der sie die Verse entlehnt haben.<sup>174</sup>

---

<sup>171</sup> S. Smolak 1979, S. 31.

<sup>172</sup> Hose 2004, S. 33.

<sup>173</sup> Ebd. S. 33.

<sup>174</sup> Im *Christos Paschon* heißt es: „δράμα κατ' Εὐριπίδην“ und im Eudokia-Corpus: „Οὐδὲ μὲν ἀρμονίην ἐπέων ἐφύλαξεν ἅπασαν, οὐδὲ μόνων ἐμνήσατο κείνος αἰείδων, ὅπποσα χάλκεον ἦτορ ἀμεμφέος



Der andere bekannte Cento der byzantinischen Zeit ist der „Christos Paschon“, der in den nächsten Kapiteln näher behandelt wird.

Hier ist noch die Cento-Technik des Autors des „Christos Paschon“ zu untersuchen, um herauszufinden, ob die beiden byzantinischen Centonen (die Homerocentonen Eudokias und der „Christos Paschon“) einer gemeinsamen Linie folgen, oder ob Abweichungen zwischen den beiden zu finden sind.

---

εἶπεν Ὀμήρου.“ Nach Rey 518/9, V. 6-8. S. dazu auch Hose 2004, S. 30-33.

### 7.3 *Eudokia-Corpus und Christos Paschon*

Der erste große Unterschied zwischen den zwei Centonen liegt im antiken Vorbild:

Eudokia entlehnte Verse aus Homer, der Autor des „Christos Paschon“ dagegen hauptsächlich aus Euripides-Tragödien. Er benutzte jedoch auch Verse von Aischylos, Lykophron, den Evangelien, Romanos dem Meloden u. a. als Vorlage für sein Werk. Außerdem beinhaltet der „Christos Paschon“ um die 1500 Verse, welche der Autor selbst geschrieben haben könnte, da sie sich nicht Euripides oder einem anderen Autor zuordnen lassen. Im Gegensatz dazu stehen die ausschließlich aus Homer entlehnten Verse des Eudokia-Corpus.

Die Entlehnung der Verse von Eudokia folgt treu den Regeln von Ausonius (sie übernimmt niemals mehr als anderthalb Verse). Der Verfasser des „Christos Paschon“ achtet nicht auf diese Regeln, denn er übernimmt nicht nur mehr als zwei Verse, die im Original in Folge stehen, sondern sogar ganze Abschnitte von vier oder mehr Versen; manchmal ist sogar seine Versnummer dieselbe wie im Original.<sup>175</sup>

Wichtig ist auch, dass der „Christos Paschon“ nicht der Tradition des epischen Hexameters folgt; denn dieser ist der einzige Cento, der in iambischen Versen geschrieben wurde.

Aus all diesen Unterschieden kann man die Schlussfolgerung ziehen, dass die einzigen größeren Centonen der byzantinischen Epoche eine sehr unterschiedliche Technik aufweisen, welche u. a.

---

<sup>175</sup> Vgl. V. 1 und Vs. 56-59 von „Christos Paschon“ und V. 1 und Vs. 56-59 von „Medea“. Es dürfte meines Erachtens kein Zufall sein, da dies nicht nur einmal zutrifft.

auch für eine unterschiedliche Datierung der beiden Werke sprechen könnte.

Ein wichtiger Unterschied ist auch folgender: Die einzigen uns erhaltenen christlichen Centonen in griechischer Sprache aus der frühbyzantinischen Zeit (also das Eudokia-Corpus) geben Geschichten aus der Bibel mit homerischen Versen als eine Art „Epos“ wieder. Im „Christos Paschon“ stellt der Autor die Heilige Geschichte von Karfreitag bis zur Auferstehung hauptsächlich mit Versen aus Euripides dar. Er befasst sich also mit dem tragischsten Teil des Neuen Testaments, der Passion und der Erlösung (Auferstehung). Als Vorbild für einen Cento hätte man die epische bzw. homerische Sprache erwartet. Doch um die Tragik in ihrer ganzen Dimension zum Ausdruck zu bringen, hielt der Verfasser eine andere Literaturgattung für notwendig, nämlich das Drama, welches die Trauer, das Pathos und alle anderen menschlichen Emotionen am besten wiedergeben kann. Und der Autor hat hauptsächlich Euripides verwendet, da dieser für die Byzantiner, wie bereits erwähnt, als der bedeutendste aller Tragiker galt.

Dem Verfasser des „Christos Paschon“ schien es auch notwendig, dem ἦθος und πάθος Jesu Christi bestmöglich Ausdruck zu verleihen. Aus diesem Grund musste er die antike Tragödie und hauptsächlich den Euripides, denn er galt als der Tragiker, der das Ethos und Pathos zum besten Ausdruck bringen kann, als Vorlage nehmen und τὸ κοσμοσωτήριον πάθος (V. 4) in der Form einer Tragödie darstellen.

## 2. TEIL:

### DER EURIPIDEISCHE CENTO *CHRISTOS PASCHON*

## 1. DIE BYZANTINISCHE „TRAGÖDIE“ CHRISTOS PASCHON

Aus der ganzen byzantinisch-christlichen Literatur ist uns ein einziges als Drama gestaltetes literarisches Werk erhalten geblieben: der „Christos Paschon“, der einen starken Einfluss vom antiken Drama aufweist. Das Werk besteht nach der Ausgabe Tuilliers<sup>176</sup> aus 2602 Versen (und 2610 Verse nach Ellissens<sup>177</sup> Ausgabe), von denen 2599 Verse in iambischen Trimetern (bzw. in byzantinischen Zwölfsilbern) geschrieben sind und drei Verse in anapästischen Dimetern (nämlich die Verse 1461-1463). Es galt und gilt als das Musterbeispiel eines griechischen Centos, da ein Drittel der Verse aus Euripides' Tragödien entlehnt worden ist.

Diese „Tragödie“ ist uns in fünfundzwanzig Handschriften überliefert, was für die Beliebtheit des Werkes in der Zeit nach dem 13. Jh. spricht, in das die älteste dieser Handschriften datiert wird.

Die meisten Codices sprechen das Werk Gregor von Nazianz zu, wie z. B.<sup>178</sup> der Parisinus gr. 2875 aus dem 13. Jh. („Γρηγορίου τοῦ θεολόγου, τραγωδία εἰς τὸ σωτήριον πάθος τοῦ κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ“), oder der Parisinus gr. 1220 aus dem Ende des 14. Jh.s („Τοῦ ἐν ἀγίοις πατρὸς ἡμῶν Γρηγορίου τοῦ θεολόγου ὑπόθεσις δραματικὴ κατ' Εὐριπίδην περιέχουσα τὴν δι' ἡμᾶς γενομένην σάρκωσιν τοῦ σωτήρος ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ καὶ τὸ ἐν αὐτῷ κοσμοσωτήριον πάθος“).

Die Zuweisung durch die Handschriften veranlasste die ersten Herausgeber der Tragödie, Gregors Autorschaft für selbstverständlich zu halten.

In keiner Handschrift ist der Titel *Χριστὸς πάσχων* überliefert. Er ist vielmehr eine Erfindung von Antonius Bladus, dem ersten

---

<sup>176</sup> Tuillier 1969.

<sup>177</sup> Ellissen 1855.

<sup>178</sup> Tuillier 1969, S. 29.

Herausgeber des Werkes. Ob das Drama zu Recht diesen Titel trägt, wird weiter unten näher untersucht werden.

Da die meisten Forscher die Authentizität des Werkes bezweifeln<sup>179</sup>, wird sich derjenige, der sich mit dem Drama beschäftigt, zunächst zwei Fragen stellen:

- 1) Wann ist die Tragödie *Christos Paschon* geschrieben worden?
- 2) Wer könnte der Autor sein?

Die Auseinandersetzung der Philologen und Historiker sowie der Theologen mit der Datierungsfrage begann einige Jahre nach der ersten Ausgabe des Werkes und dauert bis heute an. Obwohl seit der *editio princeps* (1542) mehr als viereinhalb Jahrhunderte vergangen sind, hat die Wissenschaft, trotz vieler Hypothesen, auf diese Fragen immer noch keine sicheren Antworten gegeben. Bei kaum einem anderen Werk umfassen die Datierungsvorschläge eine so große Zeitspanne: Es wird von manchen ins 4./5. Jh. und von anderen ins 11./12. Jh. datiert. Aber nicht nur das 4./5. Jh. und das 11./12. Jh., sondern auch das 6. Jh., das 8. Jh. u. a. werden als Entstehungszeit nicht ausgeschlossen.

Im Folgenden sollen die verschiedenen Hypothesen zur Autorschaft und Datierung präsentiert werden. Anschließend wird versucht, eine persönliche Stellung zu beziehen.

<sup>179</sup> S. dazu nächstes Kapitel.

## 2. DIE FORSCHUNGSGESCHICHTE VON DER *EDITIO PRINCEPS* BIS ZUM ENDE DES 19. JAHRHUNDERTS

Im Jahre 1542 veröffentlichte A. Bladus in Rom erstmals das byzantinische Cento-Drama „*Christos Paschon*“. Bis dahin war das Drama im westeuropäischen Raum unbekannt. Für Bladus war es selbstverständlich, die Tragödie jenem zuzusprechen, der von den Handschriften als Verfasser genannt wird, nämlich Gregor von Nazianz.

Unterstützt wurde diese Zuschreibung nicht nur durch die Handschriften, sondern auch durch einen gleichnamigen Presbyter<sup>180</sup>, und Zeitgenossen Gregors, der gesagt haben soll, dass Gregor zahlreiche dramatische Gedichte verfasst habe, um gegen das Edikt Julians zu protestieren, in dem den Christen das Studium der griechischen Klassiker untersagt wurde.

Wie bereits erwähnt verdanken wir Bladus den Titel der Tragödie: „*Christus patiens*“ bzw. „*Christos Paschon*“.

Den ersten Zweifel an der These, Gregor von Nazianz sei der Verfasser des „*Christos Paschon*“, äußerte Kardinal Caesar Baronius<sup>181</sup> im Jahre 1588. Der Grund für seine Skepsis war die Darstellung der Jungfrau Maria im „*Christos Paschon*“, die nach den römischen Begriffen von unkanonischer Auffassung war. Außerdem hielt er das Drama wegen seiner Unvollkommenheit und seinem mangelhaften Versbau einem Gregor von Nazianz nicht für angemessen. Deshalb schlug Baronius als Verfasser des Dramas Apollinarius von Laodicea vor.

Dagegen äußerte Ellissen: „Daß einem Irrlehrer, dessen monophysitische Heterodoxie Gregor selbst bekämpfte, ein Drama, worin das orthodoxe Dogma von den zwei Naturen in Christo in bün-

<sup>180</sup> S. dazu Ellissen 1855, S. XIX.

<sup>181</sup> S. *Annalecta Ecclesiastica ad annum 34, 129.*

digster Weise ausgesprochen ist, nicht wohl zugeschrieben werden kann, ist eben so einleuchtend, als daß es andererseits ungerrecht wäre, eben diesem von den Kirchenhistorikern Sozomenos und Sokrates sehr gerühmten Dichter, der in seiner noch vorhandenen Periphrase der Psalmen diesem Lobe wenigstens keine Schande macht, ohne irgend ein Zeugnis dafür ein Gedicht aufzubürden, das man besonders auch seiner poetischen Unvollkommenheit wegen für Gregor's unwürdig erklärt.<sup>182</sup>

Daniel Heinsius<sup>183</sup> nahm ebenfalls ausdrücklich die Autorschaft Gregors an; zugleich kritisierte er aber die Nachlässigkeiten der Prosodie und behauptete, in den Versen des Dramas die Übergangsform zum politischen Vers gefunden zu haben.<sup>184</sup>

<sup>182</sup> Ellissen 1855, S. XXI-XXII.

<sup>183</sup> De tragoediae constitutione, c. 17; Lugd. 1643, S. 198 ff.

<sup>184</sup> Στίχος πολιτικός bedeutet nach Krumbacher den bürgerlichen, gemeinen, von allen verstandenen und gebrauchten Vers, im Gegensatz zu der nur den Gelehrten zugänglichen Quantitätspoese. s. Krumbacher 1897, S. 650. Der politische Vers ist ein Fünfzehnsilber mit der Zäsur nach der 8. Silbe. H.-G. Beck schreibt (Geschichte der byzantinischen Volksliteratur, München 1971, S. 15): „Es ist ein Vers einfachster Machart, der sich dem Prosaduktus der griechischen Sprache sehr schmiegsam anpaßt und wenige Kunstgriffe in Wort- und Satzbau verlangt, der geborene Vers für eine einfache, volkstümliche Aussage, obwohl er auch häufig in der Hochsprache verwendet wird. Ob nun unmittelbarer Nachfolger des klassischen katalektischen Tetrameters oder nicht, jedenfalls steht er nicht mehr auf der Quantität der Silben, sondern auf dem Akzent.“ Eine weitere Bedeutung des πολιτικός στίχος gibt R. Beaton in seinem Buch „The medieval Greek Romance“ Cambridge University Press 1989, 2. Edition, London and New York 1996, S. 98. Er schreibt: „The adjective πολιτικός in the twelfth century seems to have meant „down-to-earth“, „day-to-day“, and hence, presumably, also „prosaic“. The word seems to have referred to the private life of the citizen (πολίτης), if not actually to the dweller in Constantinople, commonly known as „the City“ (Ἡ Πόλις), and seems from long before the birth of the metre to have been contrasted with the grander sense of „true poetry“.“

Diese letztere Annahme von Heinsius wurde aber stark kritisiert.<sup>185</sup>

Anton Bossevin zeigte zunächst nur leichte Zweifel an der Echtheit der Tragödie.<sup>186</sup> In einer späteren Stellungnahme bestritt er jedoch die Echtheit, aller Wahrscheinlichkeit nach aufgrund des Einflusses der These des Baronius.<sup>187</sup>

Auch Kardinal Bellarmin war wegen der ungewöhnlichen Darstellung der Jungfrau Maria fest davon überzeugt, dass das Drama nicht Gregor von Nazianz geschrieben haben könne, da es seiner unwürdig sei.<sup>188</sup> Merkwürdigerweise gab es, wie Robert Cooke feststellte<sup>189</sup>, noch eine Schrift Bellarmins, in der er, im Gegensatz zur erwähnten These, aufgrund einer dogmatischen Kontroversfrage mit den Protestanten der Autorschaft Gregors ohne weiteres zustimmte.<sup>190</sup>

Don Juan d'Ariarte (gest. 1771) findet im Inhalt sowie in den Personen und in der Ausdrucksweise des Dramas gar nichts Niedriges, Lächerliches, Unwürdiges und dem sakralen Thema Unangemessenes.<sup>191</sup> Aber seine unzutreffende Behauptung, das Drama besitze alle Charakteristika, welche nach Aristoteles zu einer Tragödie im eigentlichen Sinn des Wortes gehören, ist zurückzuweisen.<sup>192</sup>

<sup>185</sup> S. dazu Ellissen 1855, S. XXIV.

<sup>186</sup> A. Bossevin: Bibliotheca selecta, Rom 1593, I. 17, S. 300.

<sup>187</sup> Apparatus Sac. I, in Greg. Naz. S. 579.

<sup>188</sup> R. Bellarmin: De descriptionibus Ecclesiasticis. Ad annum 370, Köln 1613.

<sup>189</sup> R. Cook: Censura quorundam scriptorum qui sub nominibus sanctorum et veterum auctorum citari solent, S. 125, London 1623.

<sup>190</sup> R. Bellarmin: De gratia et libero arbitrio, Vol. V, S. 25, Heidelberg 1614.

<sup>191</sup> Biblioth. Matrit. Codd. Gr. I, S. 368 ff., Matritum 1769.

<sup>192</sup> S. dazu den Kapitel „Die Dramaturgie des *Christos Paschon* und ihre Beziehung zur griechischen Tragödie“, S. 141 ff.

Buonarruotti bezweifelte die Hypothesen in der Verfasserfrage seiner Zeit und glaubte weder an die Autorschaft Gregors noch an die des Apollinarius von Laodicea.<sup>193</sup> Er war fest davon überzeugt, dass das Drama von irgendeinem Unbekannten verfasst wurde.

Der Grund, warum William Cade Gregor die Autorschaft abspricht, ist das Fehlen der in seinen genuinen Gedichten erkennbaren stilistischen Kraft und Vollendung.<sup>194</sup>

Gegen die Annahme, dass die Tragödie des Stils und Geistes des heiligen Gregor von Nazianz unwürdig sei, argumentierte Casimir Oudin (gest. 1717), dass demnach aus dem gleichen Grund Gregor auch viele seiner als echt geltenden Gedichte abgesprochen werden müssten.<sup>195</sup>

Den am vollständigsten begründeten Zweifel gegen die Echtheit des Dramas äußerte der Benediktiner Rémy Ceillier.<sup>196</sup> Neben anderen, bereits oft wiederholten Argumenten versucht er mit einigen neuen Beobachtungen seine Hypothese glaubhaft zu begründen. So vermisst er aus ästhetischer Sicht in der Tragödie „Christos Paschon“ nicht nur die Qualität und die Reinheit der Sprache, sondern auch die Gleichnisse, die sich sonst im Werk Gregors reichlich finden. Als Verfasser schlägt er einen anderen Gregorius vor, der um das Jahr 572 Bischof von Antiochien war. Zeitgenössische Kirchenhistoriker erwähnen diesen als guten Dichter, ohne jedoch irgendeines seiner Gedichte konkret zu nennen.

<sup>193</sup> Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi antichi di vetro di figure trovati nei cimiteri di Roma, S. 264 ff., 1717.

<sup>194</sup> W. Cade: *Scriptorum ecclesiast. histor. litter.* Vol. I, S. 248, Oxford 1740.

<sup>195</sup> C. Oudin: *Commentarius de scriptoribus ecclesiae antiquis*, Vol. I, S. 644 ff. Leipzig 1722.

<sup>196</sup> R. Ceillier: *Histoire generale des auteurs sacres et ecclesiastiques*, Vol. VII, 1, 4, 70. Paris.

Die schärfste Kritik an der Echtheit der Tragödie übte der Archiater Daniel Wilhelm Triller (gest. 1782).<sup>197</sup> Er äußerte sich folgendermaßen:

„Der Verfasser des griechischen Trauerspiels weiß weder, was zu einer Tragödie gehört, noch wie er recht schreiben und die poetische Feder führen soll. [...] und endlich weiß er auch keiner Person ihre gehörigen Kenn- oder Unterscheidungs-Zeichen zu geben, sondern sie reden alle einerlei und ein Pilatus oder Johannes brauchen eben dergleichen Worte, wie Maria und die anderen Frauen. Und dieses gehört eigentlich zur Schreibart, von welcher ich mit Grund der Wahrheit rühmen kann, daß sie kalt, niedrig, schlecht, ohne Majestät, ohne lehrreiche Sprüche und ohne aller derjenigen Zierlichkeiten ist, welche zu der tragischen Redensart hauptsächlich erfordert wird.“<sup>198</sup>

Diese Kritik, die man als extrem bezeichnen kann, kennzeichnet die Absicht des Autors, die Unechtheit zu beweisen und deshalb das Werk unter vielen Aspekten als bedeutungslos und lächerlich zu charakterisieren. Man kann meines Erachtens nicht sagen, dass man es mit einem Meisterwerk zu tun hat, aber das Werk hätte doch eine genauere und vor allem objektivere Untersuchung verdient, weil wir dieses auch als Quelle für die euripideische Textkritik benutzen können. Außerdem kann man nicht behaupten, dass es nur negative Seiten hat. Es muss vielmehr beobachtet und erforscht werden, welches Ziel ein Autor hatte, der sich die Mühe gab, ein solches Werk zu verfassen. Neu ist aber bei Triller seine Datierung des Werkes in ein späteres Jahrhundert und die Annahme, dass der Verfasser des Werkes ein ganz ungebildeter Mönch sei.

Joh. Chr. Wilh. Augusti war der nächste Verteidiger der Echtheit des Dramas. Mit seiner Schrift „Mit welchem Rechte wird das the-

<sup>197</sup> In seiner Ausgabe der Übersetzung des „Christus patiens“ von Hugo Grotius, 2. Auflage, Hamburg 1748.

<sup>198</sup> Zitiert nach Ellissen 1855, S. XXXI-XXXII.

ologische Drama: *Χριστὸς πάσχων* dem Gregor von Nazianz abgesprachen?“ (Breslau 1816) versuchte er, den Zweifel der Unechttheit zu beseitigen und kam leider nicht selten zu extremen Folgerungen. Er beginnt mit der Kritik an seinen Vorläufern, die sich gegen die Echtheit des Dramas geäußert hatten (Vossius, Lipsius, Triller, Valkenaer etc.), und versucht dagegen zu argumentieren (besonders gegen Valkenaers Thesen). Gegen das Argument Valkenaers<sup>199</sup>, Gregor habe nie etwas von anderen entlehnt, führt Augusti an, dass Gregor die Verse des Euripides für einen bestimmten Zweck entlehnt habe. Er habe keineswegs etwas Fremdes als sein Eigentum ausgeben wollen, wie er selbst in den folgenden Versen mitteile:

„Ἐπειδ’ ἀκούσας εὐσεβῶς ποιημάτων  
ποιητικῶς νῦν εὐσεβῆ κλύειν θέλεις,  
πρόφρων ἄκουε· νῦν τε κατ’ Εὐριπίδην  
τὸ κοσμοσωτήριον ἐξεργῶ πάθος, ...“<sup>200</sup>

Weiter äußerte er die Meinung, dass die Gattung der Centonen nicht von Gregor erfunden worden sei, sondern bereits Jahre vor Gregor existierte. Als Beispiel hierfür nannte er die homerischen und vergilischen Centonen.

Zur ersten Annahme Augustis, welche auch als Antwort an Valkenaer gerichtet war, kann gesagt werden, dass Augusti offensichtlich die Behauptung Valkenaers nicht verstanden hat; denn Valkenaer meinte meines Erachtens damit nicht, dass Gregor je die Absicht hatte, Verse von anderen Dichtern als seine eigenen zu präsentieren, sondern vielmehr, dass ein Dichter von der Qualität Gregors die Entlehnung fremder Verse nicht nötig hatte. Es ist allgemein bekannt, dass Gregor ein ausgezeichneter Kenner der griechischen Sprache war. So gäbe es keinen Grund dafür, dass er von einem anderen Dichter, auch wenn er Euripides hieße, Verse hätte entlehnen sollen, um etwas zu schreiben, da er in der Lage

gewesen wäre, es mit seiner Sprachfertigkeit in ähnlicher Weise zu schreiben wie sein Vorbild Euripides.

Doch selbst wenn in der Tat Gregor der Autor des „Christos Paschon“ wäre, wird von den meisten Gegnern der Echtheit nicht die Abfassung eines Centos getadelt, sondern die Art und Weise, wie dieser Cento verfasst wurde, genauer gesagt die literarische bzw. dramatische Technik des Werkes.

Große Aufmerksamkeit verdient die These Augustis, dass „auch die Heiden, wenn auch ohne ihr Wissen und Wollen, das „Hohe Lied des Wortes“, das ἄσμα τοῦ λόγου, gesungen hätten und dass die dramatischen Dichter der Griechen nichts anderes gewesen waren, als „Werkzeuge des Wortes und des Heiligen Geistes“. Außerdem meint er: „Würde nicht eine solche Absicht dem Kirchenvater angemessen sein, welcher wegen seines ausgezeichneten Eifers in der Christologie vorzugsweise mit dem Namen des „Theologen“ geehrt wurde?“ Und weiter: „Was demnach so vielen Andern gestattet war, könnte auf keine Weise dem Gregor zum Schimpf angerechnet werden, ja er konnte vielmehr, in je größerem Ansehen er als Dichter stand, um so leichter, ohne seinen Namen und seinen Ruhm aufs Spiel zu setzen, jenen Cento, als Zeugnis eines frommen und wahrhaft christlichen Gemüthes, zusammenfügen.“<sup>201</sup> Der Behauptung, dass, je größer das Ansehen Gregors als Dichter war, um so einfacher für ihn die Abfassung eines solchen Centos gewesen wäre, um sein frommes und christliches Gemüt zu bezeugen, ohne dabei seinen Namen und Ruhm zu riskieren, ist insofern zu widersprechen, als Gregor keinen Cento hätte verfassen müssen, um sein christliches Gemüt zu bezeugen oder zu demonstrieren. Die Abfassung eines Centos hätte vielmehr seinen Ruhm als Dichter gefährdet. Denn das Publikum war bei Gregor an hohe sprachliche und metrische Qualität gewöhnt und gerade ein Cento von solcher Qualität entsprach nicht im Geringsten diesen Eigenschaften. Nur der Name eines be-

<sup>199</sup> Lugd. Bat. 1768, S. XI.

<sup>200</sup> Christos Paschon V. 1-4 (Proömium).

<sup>201</sup> Augusti 1816, S. LXXXVII.

rühmten und nicht eines unbekanntenen, unbedeutenden Dichters, von dem man keine Vergleichsverse hat, wäre durch einen solchen Cento gefährdet.

Ebenso gaben Augustis Thesen Karl Abraham Eichstädt Anlass, eine Gegenschrift zu verfassen. Sie trägt den Titel „Drama christianum, quod Χριστὸς πάσχωv inscribitur, num Gregorio Nazianzeno tribuendum“, Jena 1816 und ist meiner Meinung nach die bis zu jener Zeit vollständigste und souveränste Arbeit zum „Christos Paschon“. Einen Teil seiner Arbeit widmet Eichstädt den Schriften Gregors mit Textausgabe und einer metrischen Übersetzung von Billius. Zu der bereits erwähnten These, dass Gregor und auch andere mit Centonen beabsichtigt haben könnten, die alten Heiden als Werkzeug des Wortes zu benutzen, bemerkte er, man müsse oder solle den Cento „Christos Paschon“ nicht mit anderen christlichen Centonen vergleichen, da diese vom Umfang her kürzer seien und ihre Verfasser unbedeutender als jener des „Christos Paschon“. Außerdem könne man die Benutzung der alten Heiden als „ὄργανον τοῦ λόγου“ nicht Gregors vier Dichtungszwecken, wie er sie uns nennt, zuordnen. Gregor führt diesbezüglich folgende Zwecke an:<sup>202</sup>

- 1) Sein eigenes Gemüt von den Lockungen zur Sünde abzuziehen.
- 2) Der Jugend zu nützen, indem er ihr, statt einer ergötzlichen poetischen Lektüre, eine heilsamere in die Hände gebe.
- 3) Zu zeigen, dass auch in der Geistesbildung die Heiden den Christen nichts voraus haben.
- 4) Sich Trost und Aufheiterung in seinen Krankheiten zu verschaffen.

Ausserdem hätte Gregor, Eichstädt zufolge, wenn er je ein solches Drama geschrieben hätte, auch Schreibanlass erwähnt. Da dies aber beim „Christos Paschon“ nicht der Fall sei, könne das Drama nicht sein Werk sein.

<sup>202</sup> Aus Ellissen 1855, S. XLI-XLII.

Einige Jahre später war Schlosser fest davon überzeugt, dass das Drama ein Werk Gregors von Nazianz sei.<sup>203</sup> Im Kapitel „Universitäten, Studierende und Professoren der Griechen zu Julians und Theodosius Zeit“ heißt es, Gregor von Nazianz habe „den Homer durch ein langes Epos über sein Leben, die Lyriker durch seine vermischten Gedichte und Iamben, die alten Tragiker und Komiker durch seine Tragi-Komödie vom leidenden Christus entbehrlich gemacht.“<sup>204</sup> Bemerkenswert ist die These mancher Forscher, unter ihnen auch Schlosser, der „Christos Paschon“ sei eine „Tragikomödie“. Fraglich ist, was hierunter zu verstehen ist. Als Begründung hierfür wird von einigen Vertretern dieser Theorie angeführt, dass Gregor diesem Werk sehr wenig Zeit gewidmet und es nur „zum Spaß“ verfasst habe. Dass Gregor ein solches Werk zum Spaß geschrieben hätte, kann wohl möglich sein, wie auch aus seiner Aussage über seine Dichtung hervorgeht,<sup>205</sup> aber gerade einen so umfangreichen Cento einfach zum Spaß zu schreiben, scheint eher unwahrscheinlich und über ein solches Werk sagt Gregor selbst auch kein Wort.

Im Jahre 1846 begann für die Erforschung des Dramas „Christos Paschon“ eine neue Epoche mit der Veröffentlichung der Ausgabe des Textes von Friedrich Dübner.<sup>206</sup> Er benutzte für seine Arbeit drei Handschriften und verglich sie miteinander; er bezeichnete sie mit den Siglen A, B und C. Bei der ersten Handschrift handelte es sich um den Parisinus gr. 2707, die aus dem 14. Jh. stammt, bei der zweiten um den Parisinus gr. 1220 aus dem Ende des 14. Jh.s. und bei der dritten um den Parisinus gr. 2875 aus dem 13. Jh. Er erkannte, dass der Name Gregors als der des Verfassers in der Überschrift der dritten Handschrift von einem späteren Abschrei-

<sup>203</sup> F. Ch. Schlosser, G. A. Bercht: Archiv für Geschichte und Literatur, Bd. I, Frankfurt 1830, S. 253.

<sup>204</sup> Zitiert nach Ellissen 1855, S. XXXVII.

<sup>205</sup> S. dazu: In suos versus 57-68.

<sup>206</sup> F. Dübner, *Christus Patiens. Ezechieli et Christianorum poetarum reliquiae dramaticae*, Paris 1846.



ber eingetragen worden war. Für ihn war dies ein sehr wichtiger Grund, die Echtheit des Stückes zu bezweifeln.

Dübner war auch der Meinung, dass es sehr schwierig sei, den Autor der Tragödie zu bestimmen - eine These, die heute noch als aktuell bezeichnet werden könnte, denn der Autor ist immer noch unbekannt. Als Verfasser des Epilogs V. 2605-10 nahm er den Gelehrten Ioannes Tzetzes (12. Jh.) an.

Dübner gibt uns auch das Ziel seiner Ausgabe bekannt:

- 1) Die Reinigung des Textes von zahlreichen Fehlern.
- 2) Die Erforschung des Zeitalters und des christlichen Milieus, dem das Drama entstamme.
- 3) Die Ermittlung des inneren Wesens und des Zusammenhangs der Tragödie.

Dübners Werk ist zweifellos das vollständigste und bedeutendste Werk jener Zeit für die literarische und kritische Behandlung des Textes.

Über die Thesen Dübners berichtet Ch. Magnin ausführlich mit seinen vier Artikeln im „Journal des Savants“ (1849)<sup>207</sup>, von denen die letzten zwei ausschließlich dem Drama „Christos Paschon“ gewidmet sind. Die These Dübners, Ioannes Tzetzes habe den Epilog der Tragödie verfasst, gab Magnin (S. 283) Anlass, das ganze Drama als Redaktion des Tzetzes zu charakterisieren. Für ihn hat das Werk einen doppelten Charakter: Einen christlichen wegen des Inhaltes und einen heidnischen wegen der dramatischen Technik. Außerdem sieht er in diesem Drama die Verschmelzung von Resten der antiken Tragödie mit den ersten Grundzügen eines neu geschaffenen christlichen Dramas.

Überraschenderweise behauptet Magnin, dass sowohl die Verteidiger als auch die Gegner der Echtheit des Werkes Recht und gleichzeitig Unrecht haben (S. 22). Denn alle Argumente beider Seiten haben etwas Wahres an sich. Für ihn ist das Werk eine un-

<sup>207</sup> S. Ellissen 1855, S. XLIII.

geschickte Vereinigung mehrerer und aus verschiedenen Zeiten stammender Stücke über die Passion Christi, die irgendein Kopist des 10. oder 11. Jh.s. miteinander verbunden habe. Den ältesten dieser drei dramatischen Teile hat seiner Meinung nach Gregor von Nazianz geschrieben. Den zweiten Teil (bzw. das zweite Drama, wie er es nennt) habe der Bischof Gregor von Antiochien verfasst, und den dritten Teil (das dritte Drama) ein gewisser Stephanus, welchen Giraldi als Verfasser eines Passion-Dramas nennt.<sup>208</sup> Der erste dramatische Teil ist Magnin zufolge der einfachste, vollendetste und orthodoxeste von allen. Zum Inhalt des zweiten Teiles gehören nach Magnin:

- a) Der zweite Prolog bzw. erste Monolog der Jungfrau Maria.
- b) Die Boten-Erzählung sowie die Worte und der Tod Jesu am Kreuz.
- c) Die Szene mit dem Engel am Grabe.

Zum dritten Teil gehören die Szenen mit Joseph, Nikodemos, den Jüngling mit dem glänzenden Gewand, Pilatos, dem Priester, den Wächtern etc.

Magnin vermutet, dass Gregor von Nazianz den ersten Teil des Dramas in einer weit früheren Epoche seines Lebens geschrieben habe und nicht in seiner Reifezeit, aus der die meisten seiner Gedichte stammen. Außerdem zählt er eine Reihe von Argumenten auf, welche die Annahme, das Drama sei je zur Aufführung bestimmt gewesen, widerlegen. Magnin glaubt nicht, dass das julianische Edikt auf die Dichtung Gregors von Nazianz einen Einfluss ausgeübt haben könne; denn Gregor nennt es selbst nicht als einen der Beweggründe seines Dichtens. Anschließend glaubt Magnin, dass der „Christos Paschon“, genauer gesagt der erste Teil des Werkes, welchen angeblich Gregor von Nazianz geschrieben haben soll, als Lektüre für die Gläubigen geschrieben war, und ferner, dass der Verfasser hoffte, mit diesem Drama den Einfluss der alten Dramatiker auf die neuen Christen zu beseitigen, denn für

<sup>208</sup> S. ebd., S. XX.

sie war nur der Sprachstil der alten Dramatiker von Interesse. In diesem Sprachstil konnten jedoch auch Dramen mit christlichen Stoffen verfasst werden, durch die man den Einfluss des heidnischen Geistes zu verhindern hoffte. Die neueren Teile des Dramas jedoch sind nach Magnin von Mönchen im 6. Jh. (das zweite „Drama“) und im 8. Jh. (das dritte „Drama“) geschrieben.

Gegen die Unterteilung des Dramas in drei verschiedene Dramen von verschiedenen Autoren sprechen meiner Meinung nach folgende Überlegungen:

Es ist unwahrscheinlich, dass drei verschiedene Autoren in drei unterschiedlichen Jahrhunderten die Geschichte der Passion Christi in ein dramatisiertes Gedicht umwandelten und dass jeder dieser Autoren sich unabhängig von den anderen mit einem bestimmten Zeitraum des Lebens und der Leiden Christi beschäftigte, da wir kein solches Beispiel in der ganzen antiken, hellenistischen, kaiserzeitlichen oder byzantinischen Literatur kennen. Ebenso unbegründet ist auch die These oder Hypothese, dass angeblich eine vierte Person diese drei Teile des Dramas harmonisch miteinander zu einer Tragödie kombinierte. Die These hingegen, dass die Tragödie in der Endfassung niemals aufgeführt werden konnte, ist meiner Meinung nach zutreffend, worauf ich im Kapitel über den dramatischen Charakter des Werkes noch näher eingehen werde.

Magnins These über die Mitbeteiligung Gregors bei der Abfassung der Tragödie und seine Begründung dafür fanden Zustimmung bei J. August Lalanne im Jahre 1852. Nicht nur akzeptiert er die Beteiligung Gregors bei der Abfassung des „Christos Paschon“, sondern bestreitet auch noch die Beteiligung anderer Personen und versucht dabei, die alleinige Autorschaft Gregors zu begründen. Sein Argument ist, dass Gregor bis zur Mitte des 16. Jh.s als der einzige unbezweifelte Autor des „Christos Paschon“ gegolten hatte.<sup>209</sup> Daher habe man die Beweislast zu tragen, wenn

<sup>209</sup> S. Dissertation etc. S. ix und S. xvii.

man die Autorschaft eines anderen verteidigen wolle, oder man müsse mindestens glaubhaft erklären, warum Gregor von Nazianz nicht der Autor des Dramas sein könne. Dazu benötige man Fakten, welche bis dahin nicht vorlagen. Lalanne gibt zwar den Mangel des Werkes an sprachlicher und dramatisch-technischer Qualität zu, verlangt aber wegen des Geschmacks jener Zeit eine mildere Beurteilung. Er ist jedenfalls sicher, dass das Werk in dieser Form keinesfalls von Gregor vollendet wurde, möge es nun zu seinen früheren oder späteren Gedichten gehören. Er nimmt aber an, dass das Werk ein von Gregor verfasster Entwurf war, dem dieser jedoch nicht die heute endgültige Fassung gab. Diesen Entwurf habe ein späterer Herausgeber des Werkes nach seinem Geschmack verändert und ihm die heute bekannte Form gegeben. Lalanne veröffentlichte den Text, um der Gymnasialjugend nicht anstatt, sondern neben der Lektüre der Meisterwerke des heidnischen Altertums, die allein der linguistischen und ästhetischen Bildung dienten, einen erbaulichen Text mit christlichem Inhalt in die Hände zu geben.

Lalanne hat Recht, wenn er Fakten und keine Hypothesen verlangt, aber inwiefern er selbst von Fakten ausgeht, ist sehr fraglich. Denn er begründet nicht, warum Gregor dieses Werk geschrieben haben soll, sondern will es als selbstverständlich gelten lassen. Doch der Geschmack allein reicht als Kriterium für die Echtheit eines Werkes nicht aus.

Demgegenüber spricht Kirchhof in seinem Artikel im *Philologus* (1853) deutlichere Kritik am „Christos Paschon“ aus. Er scheint sicher zu sein, dass der Verfasser des Centos ein Mönch war, der keineswegs als Kenner der Euripides-Tragödien gelten könne. Er behauptet: „Man würde indessen gewaltig irren, wenn man bei dem Mönche eine irgend ausgedehnte Kenntniss euripideischer Dramen voraussetzte; im Gegenteil, der Kreis seiner Lektüre ist ein

sehr beschränkter und umfaßt weit nicht alles, was selbst späteren Zeiten von Stücken jenes Tragikers erhalten blieb.“<sup>210</sup>

Außerdem ist er der Meinung, dass selbst der Text des Euripides, welchen jener Verfasser entlehnt hatte, viel zu leiden hatte unter „... leuten, die jenen Cento als Hilfsmittel für die Feststellung desselben benutzen, ohne von dem Werthe und der Anwendbarkeit dieses Hilfsmittels hinreichend klare Vorstellungen zu besitzen“<sup>211</sup> und betont, dass der Wert der Euripides-Handschrift, die dem vermuteten Mönch zur Verfügung stand, nicht überschätzt werden sollte; er ist vielmehr überzeugt, dass sie einen unzuverlässigen Text enthielt.

Der bereits des Öfteren erwähnte Ellissen veröffentlichte im Jahre 1855 eine vollständige, kritische Ausgabe des „Christos Paschon“ mit dem Titel: „Die Tragödie *Χριστός πάσχω*, angeblich vom heiligen Gregorius von Nazianz.“ Er stellt die Thesen der Forscher für oder gegen die Echtheit des Werkes bis zum Erscheinen seiner Ausgabe zusammen und diskutiert die Vor- und Nachteile dieser Argumente. Aus seiner Sicht ist die Echtheit nicht gesichert, aber er verwirft die beiden extremen Positionen und bevorzugt sozusagen den „Mittelweg“. Er will nicht unbedingt und um jeden Preis den Autor des Dramas finden, sondern die Forschung über dieses Thema präsentieren und die Eigenart dieses Werkes entdecken. Er bestimmt nicht, wie Lalanne, seine Textausgabe zur Erbauung der christlichen Gymnasialjugend oder zum Gebrauch für Philologen, sondern sie ist, wie er sagt: „... vielmehr lediglich den Freunden der Literatur- und Kultur-Geschichte im weitern Sinne gewidmet, von welcher letztern eine bedeutende und interessante Erscheinung: die Verwandlung der begabtesten Nation des Alterthums, der lebensfrischen, geistesfreien und klaren Hellenen, in die geistig verkommenen, einem trostlos dumpfen, specifisch-antihellenischen Spiritualismus anheimgefallenen und nur in der Beibehaltung der typisch gewordenen Formen altklassischer Rede

<sup>210</sup> Kirchhof 1853, S. 79.

<sup>211</sup> Ebd., S. 78.

und Dichtung einen Rest des antiken Gepräges zur Schau tragenden Rhomäer des Mittelalters, in dem vorliegenden bizarren Amalgama heidnischer und christlicher Elemente unseres Bedünkens in prägnanterer Weise, als in irgend einem andern Schrift-Denkmal des byzantinischen Jahrtausends sich spiegelt.“<sup>212</sup>

Ellissen hat bewiesen, dass das Drama „Christos Paschon“ keineswegs zum größten Teil aus Versen des Euripides nach Art der homerischen Centonen besteht. Nur ein Drittel der 2640 Verse ist aus Euripides entlehnt. Er behauptet, und dabei hat er meines Erachtens Recht, dass die gelungensten und natürlichsten Stellen im Gedicht jene sind, „wo der Dichter auf eigenen Füßen steht“.

Er betont, dass viele der Handschriften Gregor von Nazianz als Verfasser des Dramas nennen und kritisiert sowohl diejenigen, die ohne weitere Prüfung die Autorschaft Gregors annehmen als auch diejenigen, die sich darauf berufen, nicht jede Handschrift zitiere in der Überschrift Gregors Name. Er drückt sich wie folgt aus: „Ein auffälliger Irrtum ist es daher, wenn der Abbé Saillau in dem Monitum vor seiner Ausgabe des Christus in Gregors Werken bemerkt, dass die Tragödie nur in Einem Codex Gregors Namen an der Spitze trage und wenn Herr Villemain, der im übrigen dem Stücke mehr Gerechtigkeit als die meisten Andern widerfahren lässt, ihm diese Angabe, wie das nur zu oft so geht, ohne weitere Prüfung nachschreibt.“<sup>213</sup>

Genauso kritisiert Ellissen auch diejenigen, welche die Autorschaft Gregors nur deswegen bestreiten, weil alle seine anderen Gedichte in besserer Form und Sprache geschrieben sind, und findet dieses Argument sehr schwach.

Letztlich ist noch Ellissens Versuch der Objektivität zu erwähnen. Er akzeptiert nur objektive Argumente und hat der Streitfrage um den Autor überhaupt keine oder eine relativ geringe Bedeutung geschenkt.

<sup>212</sup> Ellissen 1855, S. LXXX.

<sup>213</sup> Ebd., S. LXXXI.

Das Thema der Autorschaft des Tzetzes, welches von Dübner eingeführt wurde, behandelt der Philologe Döring im Jahre 1867 wieder. Mit seiner Schrift „Die Bedeutung des *Χριστός πάσχων* für die Euripideskritik“ kommt er zur Autorfrage zurück und stellt, wie Dübner, fest, dass der Epilog des „Christos Paschon“ V. 2605-2610 mit Sicherheit von Ioannes Tzetzes verfasst wurde. Gemäß Döring soll auch der Prolog von der gleichen Hand wie der Epilog geschrieben worden sein. Er begründet seine Ansicht damit, dass hauptsächlich der Epilog der Tragödie, aber auch der Prolog viele Ähnlichkeiten mit dem „Lykophron“ des Tzetzes aufweise. Ähnlich ist nach Döring die Art und Weise, wie die Person, der das Werk gewidmet wird, im „Christos Paschon“ und im „Lykophron“ angesprochen wird. Döring geht noch weiter: seiner Meinung nach stimmt der Epilog mit dem Gedicht selbst überein -in Bezug auf Ton und Gesinnung sowie auf metrischen und sprachlichen Eigenschaften. Dies spräche für eine Identität des Autors des Prologs mit dem des Ganzen. Anschließend drückt Döring seine feste Überzeugung aus:

„Ist nämlich in der zweiten Hälfte des Epilogs an eine von dem Autor desselben selbst abzufassende Schrift zu denken, so liegt es nahe, auch bei dem *ἔχεις κτλ.* v. 2605 nicht, wie Dübner will, an das dargebotene, die Tragödie, als nur von ihm gelesen und dem Gönner zur Lektüre empfohlen, sondern ebenfalls als von ihm abgefasst zu denken.“<sup>214</sup>

Eine weitere Hypothese bringt Theodoros Prodromos ins Spiel. Ausgangspunkt dieser Hypothese war die Ausgabe des Dramas von Brambs<sup>215</sup> und seine Behauptung, dass die Sprache und Metrik des „Christos Paschon“ mit der des Theodoros Prodromos übereinstimmen.

<sup>214</sup> Döring 1867, S. 227-228.

<sup>215</sup> J. G. Brambs: *Christus patiens. Tragoedia christiana quae inscribi solet ΧΡΙΣΤΟΣ ΠΑΣΧΩΝ* Gregorio Nazianzeno falso attributa, Leipzig 1885.

Mit seiner Schrift in den Wiener Studien hat Isidor Hilberg 1886 versucht, diese Hypothese zu widerlegen. So gibt er von Anfang an dem Leser bekannt, dass es seine Absicht sei, diese Übereinstimmung, wie Brambs behauptet, mit gut belegten Argumenten zu bestreiten, indem er das Gegenteil zu beweisen versucht. Seine Methode ist der Vergleich der metrischen Eigenschaften der Gedichte des Theodoros Prodromos mit den Eigenschaften des Verfassers des „Christos Paschon“. Zuerst sollen nach Hilberg beide Autoren nach dem Gesetz des paroxytonischen Versausganges verglichen werden. Er bemerkt dabei, dass sich in den ersten 500 Versen des „Christos Paschon“ 116 finden, die gegen jenes Gesetz verstoßen. Bei „Rodanthe und Dosikles“ des Theodoros Prodromos dagegen sind von den 4605 Trimetern nur 44 nicht paroxytonisch schließend. Wenn man diese Resultate nebeneinander stellt, kommt man zu dem Ergebnis, dass der Verfasser des „Christos Paschon“ 24 Mal häufiger als Theodoros Prodromos gegen das Gesetz des paroxytonischen Versausganges verstoßen hat. Hilberg behauptet ferner, dass der Verfasser des „Christos Paschon“ in den Versen, die er selbst gestaltet oder in denen er antike Verse variiert (z. B. V. 77, 88, 368-374, 2334 etc.), jenes Gesetz nicht beachtet.

Als zweites vergleicht Hilberg die Trimeter des „Christos Paschon“ mit denen des Theodoros Prodromos und stellt fest, dass sich beim „Christos Paschon“ acht Verse mit 13 Silben finden (V. 626, 1165, 1437, 1450, 1570, 1674, 2029, 2219), im Gegensatz zu den Prodromos Gedichten, welche ausschließlich aus 12 Silben bestehen. Die Verwendung euripideischer Verse bezeichnet Hilberg als stilistisch ungeschickt und nennt den Verfasser des „Christos Paschon“ einen Stümper.<sup>216</sup>

Als drittes nennt er die Verwendung der Vokale *ε* und *ο*. Er bemerkt, dass Theodoros Prodromos, wie alle sorgfältigen Dichter und im Gegensatz zum „Christos Paschon“, diese Vokale ohne

<sup>216</sup> S. nächste Seite.

folgende Doppelkonsonanz nicht als lang verwendete. Nur in Eigennamen und Kunstausdrücken hat Prodromos gegen dieses „Gesetz“ verstoßen und dort auch nur unter besonderen Umständen.

Der nächste Punkt ist nach Hilberg der Gebrauch des  $\alpha$ . Er stellt fest, dass Theodoros Prodromos dies nur in zwei Ausnahmefällen als kurz gebraucht: Einmal im 2. Fuß (Rhod. et Dos. 5, 186) und einmal im 4. Fuß (Katom. 208), niemals aber im 6. Fuß. Hier findet sich wieder ein typischer Unterschied zwischen Prodromos und dem Verfasser des „Christos Paschon“, denn dieser Verfasser verwendet das kurze  $\alpha$  bald im 2. Fuß, bald im 6. Fuß (V. 1824, 2494 etc.). Außerdem stellt Hilberg fest, dass Theodoros Prodromos die erste Silbe von  $\kappa\acute{\alpha}\gamma\omega$  nur im 2. Fuß als kurz gebraucht (z. B. Rhod. et Dos. 2, 334). Der Verfasser des „Christos Paschon“ verfähre allerdings auch im 6. Fuß ohne Bedenken so (V. 1160, 2513). Auch das seltene Wort  $\pi\acute{o}\tau\mu\omicron\varsigma$  wird vom Verfasser des „Christos Paschon“ im 6. Fuß gebraucht; von Theodoros Prodromos dagegen ist uns kein ähnliches Beispiel bekannt. Bei den Zäsuren hält sich Prodromos an strenge Gesetze, nicht aber der „Christos Paschon“, was gegen die Qualität seines Versbaues spricht.

Ein wichtiger Teil der Arbeit von Hilberg ist „die verschiedene Behandlung des  $\alpha$ ,  $\iota$  und  $\upsilon$  bei den byzantinischen Jambographen“. Er sondert die byzantinischen Jambographen in drei verschiedene Gruppen:

- a) Die Klassiker.
- b) Die Epigonen.
- c) Die Stümper.

Die Charakteristika der ersten Gruppe sind nach Hilberg:

Die absolute Korrektheit der Versifikation, soweit Quantität und Zäsuren in Frage kommen, der zwölfsilbige Trimeter und neben ihm die Auflösung von Längen in zwei Kürzen und Ersetzung des Jambus durch Anapäst etc.

Als Vertreter dieser Gruppe nennt Hilberg Georgios Pisides.

Die Charakteristika der Epigonen sind:

- i) Die Beschränkung der Trimeter auf 12 Silben.
- ii) Die Korrektheit bei Zäsuren.
- iii) Die Quantität wird nicht gewahrt, außer dort, wo sie fürs Auge kenntlich ist.
- iv)  $\epsilon$  und  $\omicron$  werden nur bei Eigennamen oder Kunstausdrücken ohne folgende Doppellkonsonanz als lang verwendet.

Der Vertreter dieser Gruppe ist der bereits oben erwähnte Theodoros Prodromos.

Die Stümper unterscheiden sich von den Epigonen durch den unbeschränkten Gebrauch von auslautendem kurzem  $\alpha$ ,  $\iota$  und  $\upsilon$  als Längen. Sie versuchen die Gesetze der Epigonen zu befolgen, aber meistens ohne Erfolg. Hilberg konstatiert in Bezug auf die Vertreter dieses Typus: „Ein Stümper leichteren Grades ist der Verfasser des Christus patiens“<sup>217</sup>.

Chronologisch gesehen stehen an erster Stelle die Klassiker, dann folgen die Epigonen, danach die Stümper, welche zum einen Teil als Zeitgenossen der Epigonen und zum anderen Teil später zu datieren sind. Anschließend vergleicht Hilberg die oben genannten Vertreter jeder Gruppe miteinander und kommt zu folgenden Ergebnissen:

Georgios Pisides verwendet sehr häufig als Längungsmittel das  $\upsilon$ , niemals das  $\xi$ . Theodoros Prodromos verwendet hingegen niemals das  $\upsilon$ , aber sehr oft das  $\xi$ . Der Verfasser des „Christos Paschon“ kombiniert die Eigenschaften beider und verwendet sowohl das  $\upsilon$  als auch in diesem Sinne das  $\xi$ .<sup>218</sup> Somit könnte man gemäß Hilberg feststellen, dass Theodoros Prodromos und der Verfasser des „Christos Paschon“ in Bezug auf Metrum und Versbau nichts gemeinsam haben.

Seine Untersuchung beendet Hilberg mit folgenden Worten:

<sup>217</sup> Hilberg 1886, S. 292.

<sup>218</sup> Vgl. „Christos Paschon“ V. 450, 451, 1381, 1443 u. a.

„Die Frage, welche den Titel dieser Untersuchung bildet, ist also mit „nein“ zu beantworten - ein negatives Resultat zwar, aber immerhin ein Resultat. Auch in diesem Falle hat sich, wie so oft in der wissenschaftliche Forschung, der Weg lohnender erwiesen als das Ziel.“<sup>219</sup>

Die Untersuchung Hilbergs kann man als gelungen bezeichnen. Sie hat gezeigt, dass Theodoros Prodromos nicht der Verfasser des „Christos Paschon“ sein kann. Natürlich gab es andere Forscher, die das Thema der Autorschaft des Prodromos wieder ins Gespräch brachten, aber meiner Meinung nach lassen die Gegenargumente, welche Hilberg bei seiner Untersuchung vorgebracht hat, nach den heutigen Kenntnissen keinen Zweifel an der Richtigkeit seiner These zu.

Die Forschungsgeschichte des 19. Jahrhunderts endet mit der Veröffentlichung des Werkes „Geschichte der byzantinischen Litteratur“ von Karl Krumbacher im Jahre 1891. In der zweiten Auflage dieses Werkes im Jahre 1897 äußerte sich Krumbacher gegen die Echtheit des Dramas. Er lässt zwar das Thema der Autorschaft offen, fügt jedoch noch hinzu, dass die These, Gregor von Nazianz sei der Autor des Stückes, endgültig abgeschlossen und beseitigt sei. Er datiert das Werk in das 11. oder 12. Jh. und fügt hinzu, dass der Poet des Dramas nach berühmtem Muster im wahren Sinne des Wortes dichtete, „indem er eine ganze Reihe alter Werke mit der Schere bearbeitete“<sup>220</sup>. Krumbacher nennt die sieben Dramen des Euripides sowie Werke des Aischylos und des Lykophron, woraus der Verfasser des „Christos Paschon“ fast ein Drittel der 2640 Versen entlehnt habe, und fragt sich, ob jener Verfasser bei der Abfassung seines Centos auch verlorene Stücke verwendete. Krumbacher äußerte sich skeptisch gegenüber dem Cento aufgrund der mangelhaften Sprachqualität und dramatischen Technik und bezweifelt, dass das Werk je für die Bühnenaufführung bestimmt war. Für ihn ist das Werk nicht „ein Plagiat

<sup>219</sup> Hilberg 1886, S. 308.

<sup>220</sup> Krumbacher 1897, S. 746.

im modernen Sinne, sondern nur ein eigenartiges Beispiel jener Imitation, welche die ganze Kunstlitteratur der Byzantiner beherrscht.“<sup>221</sup> Vielmehr sieht Krumbacher den „Christos Paschon“ als ein Lesestück wie z. B. die Dialog-Gedichte des Ignatios, des Theodoros Prodromos, des Haplucheir. Bemerkenswert ist auch, dass Krumbacher den „Christos Paschon“ nicht unter den Dramen anführt, sondern unter Profanpoesie und mit der Bezeichnung „Passionsspiel“, da es aus seiner Sicht keine Dramen in Byzanz gab.

<sup>221</sup> Ebd. S. 746.

### 3. DIE FORSCHUNGSGESCHICHTE VOM BEGINN DES 20. JH.S BIS ZUR GEGENWART

Im Jahre 1902 veröffentlichte Karl Dieterich sein Werk „Geschichte der byzantinischen und neugriechischen Litteratur“. Im Abschnitt über das Werk „Christos Paschon“ äußerte er sich sowohl gegen die Echtheit und die Frühdatierung des Werkes, als auch gegen jene Forscher, welche das Werk als qualitativ voll bezeichneten. Dafür, dass es in der byzantinischen Zeit keine Abfassung von Dramen bzw. keine Theateraufführungen gegeben hat, spricht nach Dieterich allein die Tatsache, dass der „Christos Paschon“ als das einzige uns überlieferte byzantinische Drama galt und weiterhin gilt. Zu Recht sagt er, dass dramatische Komposition und dramatische Handlung bei diesem Werk vollkommen fehlen. Überdies äußert er noch Folgendes: „Sieht man nun genauer zu, so bemerkt man auch, daß dieses angebliche Mysterienspiel weder ein Drama ist noch eine Darstellung der Leiden des Herrn, noch ein aus christlichem Geiste heraus geborenes einheitliches Werk.“<sup>222</sup>

Außerdem hält Dieterich das Werk weder für ein Volks- noch für ein Kunst drama, sondern für ein Buch drama, genauer gesagt für eine dialogisierte Erzählung.<sup>223</sup> Dieterich charakterisiert die Mischung aus heidnischen und christlichen Elementen sowie den Wechsel der Evangelienpassagen mit Stellen aus Euripides als peinlich.<sup>224</sup>

Ich stimme Dieterich zu, dass die Dramaturgie misslungen ist.<sup>225</sup> Was aber die These betrifft, der „Christos Paschon“ sei kein aus

<sup>222</sup> K. Dieterich: Geschichte der byzantinischen und neugriechischen Litteratur, Leipzig 1902, S. 40.

<sup>223</sup> S. ebd., S. 46.

<sup>224</sup> S. ebd., S. 47.

<sup>225</sup> Vgl. das Kapitel „Die Dramaturgie des *Christos Paschon* und ihre Beziehung zur griechischen Tragödie“, S. 141 ff.

christlichem Geiste heraus geborenes einheitliches Werk, ist Dieterich der einzige, welcher den christlichen Charakter dieses Werkes bezweifelt. Dass dieses Werk einen rein christlichen Charakter aufweist, ist allgemein bekannt und akzeptiert. Man kann vielleicht alles an diesem Werk bezweifeln, aber dies nicht.

Im Jahre 1929 versuchte Konstantin Horna die Autorschaft des Konstantinos Manasses zu beweisen.<sup>226</sup> Er betont die Schwierigkeit, den Verfasser des Werkes zu bestimmen, da in dem Archetypus frühzeitig das erste Blatt und damit der Name des Verfassers verloren gegangen ist. Als Beweis, um seine Vermutung zu stärken, verwendet er die Bemerkung, dass der Vers 2605 des „Christos Paschon“ aus Konstantinos Manasses übernommen wurde.<sup>227</sup> Er sieht auch andere Sprachähnlichkeiten:

- i) Der Vers 4 des „Christos Paschon“ τὸ κοσμοσωτήριον ἐξεργῶ πάθος steht fast unverändert im Hod. I 233 des Konstantinos Manasses.
- ii) Den Vers 10 des „Christos Paschon“, welcher das Zitat ἀρχῆς ἀπ' ἄκρας enthält, findet man auch in der Maushumoreske β' des Konstantinos Manasses.

Nach Horna spricht auch Folgendes für die Autorschaft des Konstantinos Manasses: Da in manchen Handschriften (Monacensis gr. 154 und Parisinus gr. 2875) der „Christos Paschon“ zusammen mit Werken des Manasses überliefert ist, gibt Horna zu bedenken, ob etwa alle diese Werke demselben Autor angehören, nämlich dem Konstantinos Manasses.<sup>228</sup> Aufgrund all dieser Thesen muss man sich eingestehen, dass sie für die Begründung der Autorschaft des Manasses nicht ausreichend sind. Dies sieht auch Horna ein, indem er die Schlussfolgerungen seiner Untersuchungen als wahrscheinliche Vermutung charakterisiert und sagt: „Ein zwin-

<sup>226</sup> K. Horna, „Der Verfasser des Christus patiens“, in: *Hermes* 24, 1929, S. 429-431.

<sup>227</sup> S. ebd., S. 429-430. Für die weiteren Argumente s. S. 431.

<sup>228</sup> S. ebd., S. 430.

gender Beweis lässt sich natürlich damit nicht führen, für die Unterstützung einer mehr oder minder wahrscheinlichen Vermutung genügt aber wohl auch das Gesagte.<sup>229</sup>

Zwei Jahre später, im Jahre 1931, veröffentlichte Cottas das Buch „Le théâtre à Byzance“ in Paris. Im Kapitel über das Werk „Christos Paschon“ formuliert sie meines Erachtens zu Recht, dass der Verfasser dieses Werk nur zum Lesegenuss und nicht zur Auf-führung geschrieben habe. Sie akzeptiert ohne weiteres die Autor-schaft Gregors von Nazianz. Aus dem Botenbericht in den Versen 2270-2377 schließt sie, dass das Drama in einer späteren Zeit (als seine ursprüngliche Abfassung) aufgeführt worden sein könnte. Denn diese Partie war ursprünglich, wie sie meint, zum Rezitieren bestimmt und wurde Jahrhunderte später in dramatischer Form verändert, indem man Sprüche wie λέγουσιν οἱ ἱερεῖς, ἀντέφη-σεν ἢ φάλαγξ etc. weggelassen haben soll. So wurde aus diesem Botenbericht eine unabhängige Zwischenszene. Der Ort, an dem das Drama Cottas zufolge aufgeführt werden sollte, war die Hagia Sophia; für die Begründung dieser These legt sie aber keine Quelle bei.

Momigliano äußert sich gegen die Autorschaft Gregors und nennt als Verfasser einen Anonymus, der von Romanos dem Meloden beeinflusst wurde; die Tragödie „Christos Paschon“ datiert er ins 11. oder 12. Jh.<sup>230</sup>

Franz Joseph Dölger ist mit der These Momiglianos über die Da-tierung des Werkes einig und nimmt als Zeit der Abfassung eben-falls das 11. oder 12. Jh. an.<sup>231</sup>

Del Grande hält die These für sehr wahrscheinlich, dass Apollina-rios von Laodicea der Verfasser sein könnte.<sup>232</sup> Er fügt aber hinzu,

<sup>229</sup> Ebd., S. 431.

<sup>230</sup> A. Momigliano: Un termine „post quem“ per il „Christus patiens“, «Studi Italiani di Filologia Classica N. S.», Vol. 10, fasc. 1, 1932, S. 47-51.

<sup>231</sup> Dölger 1934, S. 81.

dass im 11. oder 12. Jh. eine Textveränderung stattgefunden haben könnte.

In seinem Vortrag auf dem 6. Byzantinisten-Kongress in Paris im Jahre 1948 äußerte Tuilier die Meinung, dass der „Christos Pa-schon“ spätestens im 4. Jh. n. Chr. geschrieben worden sein muss.<sup>233</sup> Sein Argument dafür war, dass die Centonen wie der „Christos Paschon“, im Gegensatz zum mittelalterlichen Byzanz, wo wir keine Spuren von Centonen finden können, im 4. Jh. ihre Blütezeit erreicht hatten.

Einige Jahre später veröffentlichte er in Paris eine kritische Edition des „Christos Paschon“.<sup>234</sup> In diesem Buch versuchte er, die Autor-schaft des Gregor von Nazianz zu beweisen, obwohl bis dahin die spätere Datierung des Werkes ins 11. oder 12. Jh. zur communis opinio geworden war. Er ist fest davon überzeugt, dass das Werk in einer früheren Epoche geschrieben worden sein muss, nicht nur wegen der Blütezeit des Centos als „literarischer Gattung“, son-dern auch, weil die Tradition der klassischen Tragödie in dieser Zeit noch lebendig war. Viel Wert legt er auf die Tatsache, dass das Wort Theotokos, welches aus einer späteren Epoche stammt, im Text nicht vorkomme. Dieses Wort wird aber in den meisten Handschriften bei der Angabe der Handlungspersonen verwen-det. Er hält das Werk für ein Drama im eigentlichen Sinn des Wor-tes, da es seiner Meinung nach den Regeln des alten Dramas treu bleibt. Er behauptet, dass es sich dabei um ein „apologetisches“ Werk handelt. Gregor von Nazianz habe es geschrieben, um gegen das Edikt des Kaisers Julian zu protestieren. Er hält den „Christos Paschon“ für eine Mischung des klassischen Altertums mit dem byzantinischen Mittelalter.

<sup>232</sup> C. Del Grande: ΤΡΑΓΩΔΙΑ, essenza e genesi della tragedia, Milano-Napoli 1962, S. 253-262 u. 385-386.

<sup>233</sup> A. Tuilier, La datation et l'attribution du Χριστὸς πάσχων et l'art du centon: Actes du 6e Congrès international d'études byzantines, Paris 1948, I, Paris 1950, S. 403-409.

<sup>234</sup> Tuilier 1969.



Im Jahre 1971 äußerte Herbert Hunger seine Kritik an der Textausgabe Tuiliers.<sup>235</sup> Er bestreitet die von Tuilier vorausgesetzte Autorschaft des Gregor von Nazianz. Er stimmt Tuilier zu, dass aus dem 4. und 5. Jh. viele Centonen bekannt sind und Gregor von Nazianz ein guter Kenner der antiken Autoren war. Unmöglich scheint ihm aber die Überzeugung Tuiliers, dass Gregor von Nazianz dieses Werk verfasst hat, unter anderem deswegen, weil es im „Christos Paschon“ ein Zitat von Romanos dem Meloden (V. 454-460) gibt. Das beweist nach Hunger, dass das Werk nach dem 6. Jh. verfasst wurde. Zum Argument Tuiliers, das Fehlen des Wortes Theotokos spreche für eine frühere Datierung des Werkes, meint Hunger, dass das Wort Theotokos aus rein metrischen Gründen im Text nicht vorkomme. Dem stimme ich zu. Denn für den Autor des Werkes wäre es besonders schwierig gewesen, einen Tribrachys in einen Zwölfsilber einzufügen.<sup>236</sup> Hunger zeigt auch, dass das Metrum ab dem 7. Jh. keine große Rolle mehr gespielt hat und die Silben nur mehr gezählt und nicht gemessen wurden und bringt dafür zahlreiche Beispiele.<sup>237</sup> Das zeigt auch, dass das Werk nach dem 7. Jh. verfasst worden sein muss, da auch der Autor des „Christos Paschon“ die gleiche Methode verwendet. Als Grund für die Annahme Tuiliers, Gregor von Nazianz sei der Autor des „Christos Paschon“, sieht Hunger Folgendes:

„Der Χριστός πάσχων ist für den Verf. (gem. Tuilier) als Werk des Gregor von Nazianz deshalb so wichtig, weil er in ihm einen Repräsentanten der christlichen Apologetik des 4. Jh. innerhalb der Reaktion auf Kaiser Julian sieht.“<sup>238</sup>

<sup>235</sup> H. Hunger: „André Tuilier: Recherches critiques sur la tradition du texte Euripide. (Études et commentaires. 68.)“, *Gnomon* 43, 1971, S. 123-130.

<sup>236</sup> S. ebd., S. 127.

<sup>237</sup> S. ebd., S. 127-128.

<sup>238</sup> Ebd., S. 128.

Über den Verfasser des Werkes, welches zu Recht von ihm ins 11. oder 12. Jh. datiert wird<sup>239</sup>, hat sich Hunger drei Jahre davor (1968) in seinem Buch „Der byzantinische Katz-Mäuse-Krieg“ geäußert.<sup>240</sup> In der Einleitung des Buches bringt er einige Argumente (bezüglich der Sprache und Metrik des Werkes), welche für die Autorschaft des Theodoros Prodromos sprechen könnten. Hunger zufolge zeigt ein Vergleich der Sprache die Ähnlichkeit des „Christos Paschon“ mit den Dichtungen des Theodoros Prodromos.<sup>241</sup> Er räumt aber ein, dass diese Vermutung über den Autor des „Christos Paschon“, welche Hilberg mit zahlreichen und gutbewiesenen Argumenten ablehnte, einer genaueren Untersuchung bedürfte.

M. Mantziou schrieb im Jahre 1974 einen Artikel über den „Christos Paschon“, womit sie die frühere Datierung des Werkes (4. oder 5. Jh.) verteidigen wollte.<sup>242</sup> Sie unterteilt das Werk in sieben Akte. Jeder dieser Akte wird je nach Ort und Personen der Handlung in Bilder und Szenen unterteilt.<sup>243</sup> Sie betont, dass die Wissenschaft sich fast ausschließlich mit dem Inhalt, der Sprache und dem Metrum des Werkes beschäftigt hat. Die Untersuchung seiner dramatischen Technik sei von den meisten vernachlässigt worden. Dem Argument der Gegner der Echtheit des Werkes, dass es gegen die aristotelischen Regeln des Ortes und der Zeit verstoße, entgegnet sie: „Η λεγόμενη ἀριστοτελική ἐνότητα τοῦ τόπου καὶ τοῦ χρόνου ὄχι μόνο δὲν ἀποτελεῖ γιὰ τὸ ἀρχαῖο δράμα κανόνα ἀπαράβατο, ἀλλὰ καὶ ἡ παραβίασή της δὲν ἀποτελεῖ ἐμπόδιο στὴ διδασκαλία ἐνὸς τέτοιου ἔργου.“ Sie nennt als Beispiel das verlorene Drama des Aischylos *Αἴτναι*, bei dem der Handlungsort viermal wechselt.

<sup>239</sup> S. dazu nächstes Kapitel.

<sup>240</sup> Hunger 1968, S. 49-50.

<sup>241</sup> Für den Vergleich der Sprache s. ebd., S. 50.

<sup>242</sup> M. Gr. Mantziou: Συμβολή στη μελέτη της χριστιανικής τραγωδίας Χριστός πάσχων, *Dodone* 3, Ioannina 1974, S. 353-370.

<sup>243</sup> S. ebd., S. 359-361.

Mantziou vertritt, wie die meisten Forscher, die Meinung, dass die Struktur des „Christos Paschon“ kaum Ähnlichkeiten mit dem klassischen Drama aufweist. Denn das Hauptelement des klassischen Dramas, die lyrischen Chorpartien, entfällt beim „Christos Paschon“. Die rein dramatischen Elemente, welche Mantziou in „Christos Paschon“ sieht, sind folgende<sup>244</sup>:

- 1) Der ausführliche euripideische Prolog.
- 2) Der iambische Trimeter.
- 3) Der Chor.
- 4) Die Botenberichte.
- 5) Die Anzahl der Schauspieler (drei und nur einmal im V. 1466-1468 vier).

Alle Argumente der Gegner der Echtheit (besonders jene, die die Dramaturgie betreffen) will Mantziou bestreiten.<sup>245</sup>

Im Jahre 1981 äußerte sich Ružena Dostálová gegen die Echtheit des „Christos Paschon“.<sup>246</sup> Sie sprach die Hypothese aus, dass der Cento im Einklang mit der Theorie des Dramas von Eustathios steht, wie er diese in seinem Werk *Περὶ ὑποκρίσεως* definiert. Sie betont auch vorher die Kenntnisse der euripideischen Dramen bei Eustathios. Als Beispiel dieser Kenntnisse nennt sie die Euripides-Zitate in seinen Homer-Kommentaren. All dies gibt ihr den Anlass zu glauben, dass der „Christos Paschon“ von Eustathios selbst oder von jemandem aus seiner Schule geschrieben worden sein kann.

<sup>244</sup> S. ebd., S. 362.

<sup>245</sup> Außer den Theatermaschinen, womit man die Szene auf der Bühne ändern kann, nennt Mantziou fast keine Argumente mehr. Sie wiederholt sehr oft, dass die Argumentation der Gegner der Echtheit relativ sei, aber auch ihre Argumentation könnte man als relativ bezeichnen. S. ebd., S. 362-366.

<sup>246</sup> Dostálová 1982, S. 73-82.

Mit einem Artikel in der Byzantinischen Zeitschrift versuchte Enrica Follieri die Annahme der Spätdatierung des Werkes zu verteidigen.<sup>247</sup> Sie übernimmt als entscheidendes Argument die These Momiglianos (1932), welche von Grosdidier de Matons vervollständigt wurde: Die Verse 454-460 des Centos sind aus Romanos dem Meloden entnommen worden (und nicht umgekehrt). Somit muss der Cento nach Romanos (6. Jh.) geschrieben worden sein. Die Entlehnung dieser Verse, konstatiert Follieri in Übereinstimmung mit Grosdidier de Matons, hat in der Zeit stattgefunden, als von dem Romanos-Gedicht nur noch das Prooimion und die erste Strophe, die in der Liturgie (Triodion) verwendet wurde, bekannt waren, also auch jene erste Strophe, die im „Christos Paschon“ zitiert wird. Diese Situation trifft etwa für das 8./9. Jh. zu, womit sich ein terminus post quem für den „Christos Paschon“ ergibt.

Im Jahre 1997 veröffentlichte Karla Pollmann einen Artikel mit dem Titel „Jesus Christus und Dionysos. Überlegungen zu dem Euripides-Cento *Christus patiens*“.<sup>248</sup> Dort argumentiert sie gegen die Echtheit des Centos und für die Abfassung des Werkes im 11./12. Jh. Als Argument für die Ablehnung der Annahme, dass Gregor von Nazianz der Verfasser sei, erwähnt sie u. a. Folgendes:

„Gregor von Nazianz, or. 30, 6 (SC 250, 236) bezeichnet den Evangelienbericht der Kreuzigung Jesu Christi als wunderbar ausgestaltetes Drama, da Jesus u. a. Affekte zeige: τῆς δὲ αὐτῆς ἔχεται θεωρίας καὶ τὸ μαθεῖν αὐτὸν τὴν ὑπακοὴν ἐξ ὧν ἔπαθεν, ἢ τε κάραυγῆ καὶ τὰ δάκρυα καὶ τὸ ἰκετεῦσαι, καὶ τὸ εἰσακουσθῆναι καὶ τὸ εὐλαβῆς, ἃ δραματουργεῖται καὶ πλέκεται θαυμασίως ὑπὲρ ἡμῶν. Nun ist im Chr. pat. auffallend, daß diese pathetischen Aspekte Jesu Christi dort überhaupt nicht gezeigt werden, Jesus tritt als Redner nur selten auf (69 Verse), dann aber ist seine Sprechweise sakralsouverän. Dagegen haben die anderen

<sup>247</sup> E. Follieri, „Ancora una nota sul Christus patiens“, in: *BZ* 84/85, 1991/92, S. 343 ff.

<sup>248</sup> K. Pollmann: „Jesus Christus und Dionysos. Überlegungen zu dem Euripides-Cento Christus patiens“, in: *JÖB* 47, 1997, S. 87-106.

Hauptpersonen des Stückes die Aufgabe, das Pathos darzustellen. Diese unterschiedliche Auffassung von der Gestalt Jesu ist ein weiterer Anhaltspunkt dafür, daß Gregor von Nazianz nicht als der Verfasser des Cento angesehen werden sollte.<sup>249</sup> Sie untersucht die formalen und inhaltlichen Aspekte des Werkes und kommt zu dem Ergebnis, dass das Werk im 11./12. Jh. geschrieben worden sein muss.<sup>250</sup>

In seinem Buch „Το θέατρο στο Βυζάντιο“ aus dem Jahre 1999 hat Marios Ploritis dem „Christos Paschon“ auch ein Kapitel gewidmet. Er beurteilt die Centonen im Allgemeinen als literarisch minderwertig und ist überzeugt, dass der „Christos Paschon“ eines Gregor von Nazianz ganz unwürdig sei. Er schreibt: „Και, φυσικά, τρισανάξιο του μεγάλου ρήτορα από τη Ναζιανζό, που δεν θα καταδεχόταν να φτιάχνει „κουρελούδες“ από ξένα υφάσματα.“<sup>251</sup>

Ploritis glaubt, dass das Werk aus zwei Gründen nicht aufgeführt werden konnte:<sup>252</sup>

- 1) Die Sprache des „Christos Paschon“ war nicht nur für das Publikum des 11. oder 12. Jh.s unverständlich, sondern auch für das Publikum des 4. Jh.s.
- 2) In Byzanz gab es keine Theater mit der notwendigen technischen Ausstattung, wo man Werke hätte aufführen können, deren Szenen sich schnell und häufig ändern.

Im Gegensatz zum zweiten Grund, der meines Erachtens richtig ist, handelt es sich bei dem ersten um ein schwaches Argument, da der „Christos Paschon“ zur Aufführung für ein bestimmtes Publikum von Gelehrten bestimmt sein könnte. Infolgedessen besteht kein Grund zu bezweifeln, dass diese Gelehrten die Sprache eines solchen Werkes verstehen konnten. Wichtiger scheint mir

<sup>249</sup> Ebd., S. 95-96.

<sup>250</sup> Ebd., S. 97 ff.

<sup>251</sup> Ploritis 1999, S. 157.

<sup>252</sup> Ebd., S. 158.

das Argument zu sein, dass der „Christos Paschon“ zum Lesege-nuss für Gelehrte bestimmt war und eine Bühnenaufführung auszuschließen ist. Über den Autor des Werkes äußert sich Ploritis wie folgt: „Σχολαστικού έργου είναι, σίγουρα, ο Χριστός πάσχων. Κι εκείνο που „ενοχλεί“ δεν είναι το στόλισμα „ιερών (χριστιανικών) προσώπων“ με ειδωλολατρικά σπαράγματα, αλλά η πρόσμιξη στίχων από έργα μεγίστων ποιητών με τους μετριότατους „πρωτότυπους“ στίχους του συρραφέα.“<sup>253</sup> Das Bewunderwerteste am ganzen Werk ist nach Ploritis die Geduld und die Mühe des Verfassers, Teile aus verschiedenen Werken zusammenzufassen.

Diese Mühe des Verfassers hat sich anscheinend auch gelohnt, da die Verse 1466 ff., welche den Bakchen angehören, von keiner der zahlreichen Handschriften der euripideischen Tragödien überliefert sind. So hat man im „Christos Paschon“ die fehlenden Verse gefunden, um die letzte Euripides-Tragödie zu ergänzen.<sup>254</sup>

Anschließend charakterisiert er das Werk als „...έργο επίδειξης της ελληνομάθειας και της συρραπτικής ικανότητάς του συγγραφέα – λίαν ευσεβούς απέναντι στη νέα θρησκεία, αλλά μάλλον ασεβούς απέναντι στην αρχαία γραμματεία.“<sup>255</sup>

Der letzte Versuch, die Echtheit des „Christos Paschon“ zu beweisen, kam von Agnieszka Wojtylak-Heszen im Jahre 2004.<sup>256</sup> Sie unterteilt ihr Buch in zwei Partien. Die erste Partie widmet sie der Dramaturgie und den klassischen Quellen des Werkes. Die zweite Partie ist der Frage nach der Autorschaft und der Datierung des Werkes gewidmet.

<sup>253</sup> Ebd., S. 157.

<sup>254</sup> Ebd., S. 157. Man muss aber darauf hinweisen, dass man nur vermutet, dass diese Verse (1466 ff.) den „Bakchen“ angehören, bewiesen ist es jedoch nicht.

<sup>255</sup> Ebd., S. 159.

<sup>256</sup> A. Wojtylak-Heszen: Tragedia późnoantyczna ΧΡΙΣΤΟΣ ΠΑΣΧΩΝ a jej zródła klasyczne. Kraków 2004.

Nach linguistischen, komparatistischen, literarischen und theologischen Untersuchungen glaubt sie, die Autorschaft Gregors von Nazianz bewiesen zu haben.<sup>257</sup>

<sup>257</sup> Die Argumentation gegen die Autorschaft Gregors folgt im nächsten Kapitel.

#### 4. ÜBERLEGUNGEN ZUR AUTOR- UND DATIERUNGSFRAGE

Datierung und Autorschaft des „Christos Paschon“ sind sehr umstrittene Themen, wie man aus dem Überblick über die Forschungsgeschichte von 1542 bis heute feststellen kann. Trotzdem kann man die These der späteren Datierung (11. oder 12. Jh.) als derzeitige *communis opinio* bezeichnen. Die meisten Forscher sind sich einig, dass das Werk während der Komnenen-Herrschaft verfasst worden sein muss, da das Interesse an klassischen Studien in dieser Zeit wiedererweckt wurde. Außerdem stammen aus dieser Zeit (ab dem 12. Jh.) einige Handschriften mit den Werken des Euripides, welche als Quelle für die Abfassung eines Centos gedient haben könnten.<sup>258</sup> Als historisch gesichert gilt, dass man ein großes Interesse an den Werken des Euripides nach dem 10. Jh. hatte.

Der Name Gregors von Nazianz, welcher Jahrhunderte lang diesen Cento begleitet, hat vielen Forschern<sup>259</sup> Anlass dazu gegeben, diesem das Werk zuzuschreiben, sicherlich aber nicht aus inertextlichen Gründen. Denn wie die meisten Forscher aufgezeigt haben, weist der „Christos Paschon“ kaum Ähnlichkeiten mit den Werken des Gregor von Nazianz auf, weder mit den früheren noch mit jenen aus seiner Reifezeit. Die Qualität dieser Werke ist ohne Zweifel sehr hoch und ihre Sprache erreicht ein beachtliches Niveau, im Gegensatz zum „Christos Paschon“, dessen sprachliche und literarische Qualität eher gering ist.<sup>260</sup> Wie schon gesagt,

<sup>258</sup> S. dazu Turrin: *The byzantine manuscript tradition of the tragedies of Euripides*, Urbana 1957, und H. Erbse: „Überlieferungsgeschichte der griechischen klassischen und hellenistischen Literatur“, in: H. Hunger u. a. (Hrsg.): *Die Textüberlieferung der antiken Literatur und der Bibel*, München 1975, S. 276 u. 278.

<sup>259</sup> Beispielsweise Oudin, Cottas, Tuilier u. a.

<sup>260</sup> S. dazu nächstes Kapitel.

hätte es Gregor nicht nötig gehabt, ein Werk mit hauptsächlich euripideischen Versen zu verfassen, um seine Griechischkenntnisse oder seine christliche Gesinnung zu demonstrieren. Da Gregor, wie bekannt, in Euripides ein stilistisches Vorbild sah und alle seine Tragödien gelesen haben soll, sollte er auch die Struktur und die Funktion eines Dramas gut kennen - und er kannte sie auch. Insofern hätte er sein Drama, wenn er je eines geschrieben hätte, in einer anderen Form geschrieben. Er hätte es gewiss auch vermeiden können, dass dieses Drama fast gegen alle Regeln der Dramaturgie verstößt. Wie auch Hörandner gezeigt hat, sind viele seltene Wörter des Werkes erst ab dem 8. Jh. oder später belegt, was jedenfalls die Datierung des Werkes vor dieser Zeit ausschließt.<sup>261</sup>

Ein weiteres Indiz für die Spätdatierung des „Christos Paschon“ liefern uns die Verse 454-460 und ihre Parallelen mit der ersten Strophe von Romanos (Maria unter dem Kreuz):

„Ποῦ πορεύῃ, Τέκνον;  
 Τίνος χάριν τὸν ταχὺν  
 δρόμον τελείεις;  
 Μῆ ἕτερος γάμος  
 πάλιν ἐστὶν ἐν Κανᾶ  
 κάκει νυνὶ σπεύδεις  
 ἴν' ἐξ ὕδατος αὐτοῖς  
 οἶνον ποιήσης;  
 Συνέλθω σοι, Τέκνον,  
 ἢ μείνω σε μᾶλλον;  
 Δός μοι λόγον, Λόγε

<sup>261</sup> S. Hörandner, „Lexikalische Beobachtungen zum Christos paschon“, in: D. Trapp (et al.), *Studien zur byzantinischen Lexikographie*, Wien 1988, S. 183 ff.

μὴ σιγῶν παρῆλθης με,  
 ὁ ἀγνὴν τηρήσας με,  
 ὁ υἱὸς καὶ Θεὸς μου“<sup>262</sup>

Sicherlich handelt es sich hierbei nicht um eine Entlehnung der Verse aus dem „Christos Paschon“ durch Romanos, sondern, wie für Centonen üblich, um eine Entlehnung des „Christos Paschon“ von Romanos' Gedicht.<sup>263</sup> Insofern sollte man die Stelle von Romanos im „Christos Paschon“ als terminus post quem ansehen und das Werk nach dem 6. Jh. datieren.

Die wahrscheinlichste Hypothese ist aber meines Erachtens die Datierung des Werkes in das 12. Jh.. Die Autorschaft des Werkes sollte man, da man bis jetzt keine unwiderlegbaren Argumente für einen bestimmten Autor gefunden hat, einem Anonymus zuschreiben. Ich halte es für eher unwahrscheinlich, dass ein Theodoros Prodromos, ein Eustathios, ein Konstantinos Manasses, oder irgendein anderer Autor höheren Grades in der Lage gewesen wäre, eine solche „farblose“ Komposition von bescheidener Qualität zu verfassen.

Vielleicht war der Autor ein Unbekannter, der dieses Werk selbst dem Gregor von Nazianz zuschrieb, um für dieses einen gewissen Respekt und eine gewisse Achtung zu erlangen. Diese Taktik wandten viele unbedeutende Dichter in Byzanz an.<sup>264</sup>

Es wäre meiner Meinung nach auch möglich, dass aufgrund der häufigen Verswiederholungen (vgl. V. 13, 26, 111, 439, 119, 423,

<sup>262</sup> Sancti Romani Melodi, *Cantica genuina*, ed. By P. Maas and C. A. Trypanis, Oxford 1963, S. 142 (19 α').

<sup>263</sup> S. dazu auch J. Grosdidier de Matons, „A propos d' une édition récente du Christos paschon“, in: *Travaux et Memoires* 5, 1973, S. 363-372.

<sup>264</sup> Vgl. den Pseudo-Dionysios Areopagites und den Pseudo-Kaisarios. S. dazu U. Riedinger/Metten: „Pseudo-Dionysios Areopagites, Pseudo-Kaisarios und die Akoimeten“, in: *BZ* 52, 1959, S. 276-296.

429, 513, 428, 516 etc.) sowie der verschiedenen Motive, welche der Verfasser verwendet, für die Abfassung des Werkes zwei oder mehrere verschiedene Autoren verantwortlich waren. Das heißt, das Werk könnte in einem Kloster als ein von Mönchen vollbrachter Auftrag entstanden sein. Diese Annahme erfordert allerdings eine eingehende Begründung, die ich im Rahmen dieser Arbeit nicht erbringen kann und die einer späteren Untersuchung vorbehalten sein muss. Nichtsdestotrotz sprechen die häufigen Wiederholungen gegen die Abfassung des Werkes von einem begabten Verfasser wie Gregor von Nazianz, Theodoros Prodromos, Konstantinos Manasses o. a..

Noch ein Indiz gegen die Frühdatierung des Werkes ist meines Erachtens auch Folgendes:

Listet man die möglichen Autoren des *Christos Paschon* auf, so hat man mit folgenden Namen zu tun:

- 1) Gregor von Nazianz (4. Jh.).
- 2) Apollinarios von Antiochien (4. Jh.).
- 3) Theodoros Prodromos (gest. 1156/58 oder ca. 1170).
- 4) Ioannes Tzetzes (gest. nach 1180).
- 5) Konstantinos Manasses (gest. 1187).
- 6) Eustathios von Thessaloniki (gest. 1195/97).<sup>265</sup>

Alle sind bedeutende Autoren, einige von ihnen sogar sehr bedeutende. Und es gibt vielen Anzeichen dafür, dass literarische Elemente von all diesen Autoren im „*Christos Paschon*“ vorkommen. Genau aus diesem Grund versucht man, wenn man einen Nachweis von Gregors (oder jemandes anderen) Elementen im Text des Centos wiedererkennt, dieses Werk dem jeweiligen Autor zuzuschreiben. Anders wäre es, wenn man diese verschiedenen Elemente nur als Quelle für die Abfassung dieses Centos angenommen hätte. Wie es sich bei der Gattung der Centonen ge-

<sup>265</sup> Oder jemand aus seiner Schule wie Dostálová meint. S. dazu Dostálová 1982, S. 92.

hört, stehen dem Verfasser verschiedene Quellen zur Verfügung, welche er in einem Werk vereinigt. Genau das hat auch der Verfasser dieses Centos getan. Wenn er das Werk im späten 12. Jh. verfasst haben sollte, standen ihm als Quelle nicht nur die euripideischen bzw. die attischen Tragödien und die Evangelien, sondern auch die Werke der oben genannten byzantinischen Autoren zur Verfügung. Dass diese Autoren, wie bereits erwähnt, der literarischen Elite des byzantinischen Reiches angehörten, ist wohl kein Zufall. Vielmehr hat der Verfasser des Centos mit der Nachahmung dieser Autoren das Beste, was die byzantinische Literatur anzubieten hatte, systematisch und wohl auch bewusst nachgeahmt. Aus welchem Grund er diese bestimmten Quellen verwendete, ist ungewiss. Wahrscheinlich hat er die Absicht gehabt, seine Lieblingsautoren vom Altertum bis zum 12. Jh. nachzuahmen.

Noch ein Indiz, das für die Spätatierung des Werkes spricht, ist der literarische Charakter Mariens, die nicht nur lieben, wie man es in den ersten christlichen Jahrhunderten dargestellt hätte, sondern auch „hassen“ kann, und sich die Rache Gottes für die am Tode Christi Schuldigen wünschen kann. Wie Puchner mit glaubhaften Argumenten gezeigt hat, ist dieser Charakter Mariens eher ab dem 11. oder 12. Jh. anzusetzen.<sup>266</sup>

Für die Spätatierung des Centos spricht auch Folgendes: Wie im Kapitel über die byzantinischen Centonen erwähnt wurde, nennt Eustathios in seiner Centodefinition nur die Homerocentonen als Beispiel dieser „literarischen Gattung“:

„... τουτέστιν οἱ Ὀμηρικοὶ κέντρωνες, οἷς ὁμοιοὶ γένοιντ' ἂν καὶ ἐξ ἐτέρων ποιητῶν, ἤδη δὲ πού καὶ ἐκ πεζολογιῶν, ὁποῖοι σκωφθήσονται εἶναι οἱ μὴ γεννῶντες ῥητορείας οἰκείας, ἀλλ' ὡς εἰπεῖν, λογοσυλλεκτάδαι ὄντες καὶ δι' ὅλου σπερμολογούντες ἐν ἐγκωμίῳ.“<sup>267</sup>

<sup>266</sup> Puchner 1995, S. 103 ff.

<sup>267</sup> Eustathii commentari ad Homeri Iliadem 1308, 62 – 1309, 4.

Eustathios erwähnt hier die Homerocentonen, das typische Beispiel dieser „Literaturgattung“, aber nicht den Cento „Christos Paschon“. Er bemerkt dazu, dass es möglich (!) –γένοιτ' ἄν– sei, auch Centonen mit Werken anderer Dichter zu verfassen. Er lässt zwar diese Möglichkeit gelten, wusste aber kein einziges Beispiel für Centonen aus anderen „Dichtern“ zu nennen; auch nicht den „Christos Paschon“, den einzigen Euripides-Cento der gesamten byzantinischen Zeit.

Warum Eustathios den „Christos Paschon“ nicht erwähnt, kann meines Erachtens zwei Gründe haben:

- 1) Der „Christos Paschon“ wurde von Eustathios nicht als Cento betrachtet.
- 2) Eustathios kannte den „Christos Paschon“ nicht, da dieser nach seinen Homer-Kommentaren bzw. etwa zeitgleich geschrieben wurde.

Der zweite Grund scheint meines Erachtens am wahrscheinlichsten zu sein. Und diese Nichtnennung des Euripides-Centos könnte sicherlich auch als Indiz für eine Abfassung des Werkes im späten 12. Jh. genommen werden. Bekanntlich besitzen wir heute die Texte der Homerocentonen des Eudokia-Corpus und den Euripides-Cento „Christos Paschon“ als einzige Beispiele christlicher Centonen in griechischer Sprache aus der gesamten byzantinischen Zeit; das heißt jeweils einen einzigen Cento-Corpus mit homerischen und einen Cento mit euripideischen Versen. Falls der „Christos Paschon“ dem 4.-5. Jh. angehörte (auch wenn nicht von Gregor von Nazianz geschrieben), hätte Eustathios ihn gekannt und sicherlich erwähnt; denn dieser Cento muss eine gewisse Beliebtheit genossen haben (immerhin besitzen wir 25 Handschriften dieses Werkes, welche ab dem 13. Jh. zu datieren sind, also einige Jahre nach dem Tod des Eustathios). Deshalb ist die Annahme, Eustathios habe den Cento nicht gekannt, weil dieser unbeliebt war oder für unqualitativ gehalten wurde oder nicht als Cento betrachtet wurde, sehr unwahrscheinlich. Es ist eher zu vermuten, dass Eustathios den „Christos Paschon“ nicht kannte, als er seinen Ili-

as-Kommentar schrieb. Er kannte ihn nicht, weil der Cento erst danach geschrieben wurde. Sonst sehe ich keinen anderen Grund, warum Eustathios den Euripides-Cento nicht erwähnen hätte sollen.<sup>268</sup>

Ein weiteres Indiz gegen die Echtheit des Werkes ist auch die Cento-Art und die Cento-Technik. Im Kapitel „Die byzantinischen Centonen“ wurden alle Charakteristika sowohl der Homerocentonen als auch des Euripides-Centos geschildert. Hieraus erkennt man, dass der „Christos Paschon“ zwar derselben literarischen Gattung wie die Centonen des Eudokia-Corpus angehört, aber in einer für diese Zeit „ungewöhnlichen“ Form zusammengesetzt ist, nämlich als Drama und nicht, wie damals üblich, als Epos. Der wahrscheinlichste Grund für die großen Unterschiede zwischen den Homerocentonen und dem Euripides-Cento ist meines Erachtens die Abfassungszeit. Damit ist gemeint, dass der „Christos Paschon“ in einer späteren Zeit verfasst worden sein muss, da sein Verfasser alle Regeln der Centonen-Dichtung ignoriert und in einer neuen Art und Weise den Cento verfasst. Für das 5. Jh. wäre eher ein Homerocento und sicherlich kein Euripidescento denkbar. Die Verwendung des Euripides in einer Art Dramenparodie ist erst im 12. Jh. mit der *Katomyomachie* des Theodoros Prodromos bezeugt. Deshalb ist es wahrscheinlich, dass auch der „Christos Paschon“ dieser Zeit angehört.

Mit diesen Überlegungen zur Abfassungszeit wird allerdings die Auseinandersetzung um den Autor und die Abfassung des Werkes nicht beendet sein.

<sup>268</sup> Wenn wir mehrere solchen Centonen (homerischen und euripideischen) besitzt hätten, wäre es auch verständlich, wenn Eustathios den einen oder den anderen Cento nicht erwähnt hätte. Da wir aber nur zwei solche Werke besitzen, ist es für mich merkwürdig.

## 5. GLIEDERUNG DER „TRAGÖDIE“ CHRISTOS PASCHON

Nicht nur über Autor und Datierung des Werkes „Christos Paschon“ ist sich die Forschung uneinig, sondern auch in Bezug auf die Gliederung des Werkes.

Ich stelle hier je einen Gliederungsversuch aus dem 19. und 20. Jh. vor.

Ellissen z. B. gliedert das Werk wie folgt:<sup>269</sup>

### PROLOG (V.1-30)

#### 1. ABTEILUNG (V. 1-693)

- Erste Szene, V. 1-90 (Personen: Die Mutter des Herrn. Ort: Vor dem Tore Jerusalems, unweit des Weges nach Golgatha.)
- Zweite Szene, V. 91-129 (Personen: Chor, die Mutter des Herrn. Ort: Derselbe.)
- Dritte Szene, V. 130- 362 (Personen: Chor, die Mutter des Herrn, ein Bote.)
- Vierte Szene, V. 363-638 (Personen: Ein zweiter Bote, die Vorigen.)
- Fünfte Szene, V. 639-693 (Personen: Johannes, die Vorigen.)

#### 2. ABTEILUNG (V. 694-1492)

- Erste Szene, V. 694-852 (Personen: Christus am Kreuz, die Mutter des Herrn, Johannes der Theologe, Chor, Petrus, Soldaten, Volk. Ort: Golgatha, vor dem Kreuz Christi.)
- Zweite Szene, V. 853-1147 (Personen: Die Vorigen um den Leichnam Christi.)

<sup>269</sup> S. Ellissen 1855.

- Dritte Szene, V. 1148-1492 (Personen: Joseph von Arimathia, Nikodemus, die Vorigen.)

#### 3. ABTEILUNG (1493-1817)

- Erste Szene, V. 1493-1817 (Personen: Die Mutter des Herrn, Joseph, Johannes, Chor, Nikodemus. Ort: Eingang des Felsengrabes im Garten Josephs. Nacht.)

#### 4. ABTEILUNG (1818-2018)

- Erste Szene, V. 1819-1831 (Personen: Die Mutter des Herrn. Ort: Vor dem Hause des Johannes. Nacht.)
- Zweite Szene, V. 1832-1862 (Personen: Chor, die Mutter des Herrn.)
- Dritte Szene, V. 1863-1905 (Personen: Ein Bote, die Vorigen.)
- Vierte Szene, V. 1906-2018 (Personen: Die Mutter des Herrn, Chor, Maria Magdalena. Sie treten nachts aus dem Hause.)

#### 5. ABTEILUNG (V: 2019-2530)

- Erste Szene, V. 2019-2053 (Personen: Die Mutter des Herrn, Maria Magdalena. Ort: Eingang des Grabes.)
- Zweite Szene, V. 2054-2093 (Personen: Die Vorigen, der Engel.)
- Dritte Szene, V. 2094-2119 (Personen: Die Mutter des Herrn, Maria Magdalena, Christus.)
- Vierte Szene, V. 2120-2172 (Personen: Die Mutter des Herrn, Maria Magdalena, Chor, Jüngling.)
- Fünfte Szene, V. 2173-2414 (Personen: Die Mutter des Herrn, Chor, ein Bote.)
- Sechste Szene, V. 2415-2489 (Personen: Die Mutter des Herrn, Chor. Ort: Unweit des Grabes.)



- Siebte Szene, V. 2490-2531 (Personen: Die elf Apostel, der Chor, die Mutter des Herrn, Maria Magdalena. Ort: Im Hause der Mutter des Markus.)

#### EPILOG (V. 2532-2610).

Tullier<sup>270</sup> hat wiederum eine ganz andere Gliederung vorgeschlagen. Er hat das Werk als eine Trilogie, welche aus drei Episoden besteht, betrachtet und so unterteilt:

- 1) Vers 1-1133: Kreuzigung und Tod Christi.
- 2) Vers 1134-1905: Kreuzabnahme und Bestattung Christi.
- 3) Vers 1906 bis Ende: Auferstehung.

Es fällt allerdings schwer, der einen oder der anderen Unterteilung zuzustimmen. Denn der Verlauf der Geschichte der Passion Christi bis zur Auferstehung ist vom Verfasser des „Christos Paschon“ mangelhaft und unkontinuierlich dargelegt.

Er schafft in vielen Fällen ein Mosaik von verschiedenen Informationen, welche einander widersprechen, aber er lässt sie alle gelten.

Das Problem der Gliederung von Ellissen ist, dass er bei dem Wechsel von Szenen und „Abteilungen“ nicht dem Verlauf der Handlung treu bleibt. Außerdem nennt er das Vorwort des Verfassers „Prolog“ des Dramas, obwohl es nicht im Geringsten mit der Handlung zu tun hat.

<sup>270</sup> Tullier 1969, S. 20.

Obwohl ich an manchen Stellen mit Ellissens Gliederung einverstanden bin, entspricht sie doch im Wesentlichen nicht meiner Meinung, und so schlage ich die folgende Gliederung vor:

#### VORWORT DES VERFASSERS (30 V.) [Bei Ellissen „Prolog“.]

PROLOG (V. 1-90) [Einführung in das Drama durch einen Monolog der Theotokos<sup>271</sup>.]

#### 1. AKT (V. 91-693)

- Erste Szene, V. 91-443 [Ort: Vor dem Haus der Theotokos. Personen: Theotokos, erster Bote, Chor.]
- Zweite Szene, V. 444-500 [Ort: In weiterer Entfernung vom Haus der Theotokos. Personen: Theotokos, der Chor.]
- Dritte Szene, V. 501-693 [Ort: Ein Hügel, von dem aus die Theotokos und ihre Begleiterinnen den Kreuzigungszug sehen können. Personen: Theotokos, Chor, ein Bote.]

#### 2. AKT (V. 694-1817)

- Erste Szene, V. 694-1485 [Ort: Golgatha, unter dem Kreuz Jesu Christi. Personen: Theotokos, Jesus Christus, Chor, der Apostel Johannes, Joseph von Arimathia, Nikodemos.]
- Zweite Szene, V. 1486-1817 [Ort: Vor dem Grab Christi. Personen: Theotokos, Joseph von Arimathia, Nikodemos, Chor.]

<sup>271</sup> Über den Ausdruck Theotokos (Gottesgebälerin), der offiziell nach dem Konzil von 431 in Ephesos existiert, s. H. Grote, s. v. Maria, TRE B22, 1992, S. 121-122.

**3. AKT** (V. 1818-2018)

- Erste Szene, V. 1818-1831 [Ort: Vor dem Haus des Apostels Johannes. Personen: Theotokos.]
- Zweite Szene, V. 1832-1862 [Ort: Im Haus des Johannes. Personen: Theotokos, Chor.]
- Dritte Szene, V. 1863-1905 [Ort: Vor dem Haus des Johannes. Personen: Theotokos, Chor, der vierte Bote.]
- Vierte Szene, V. 1906- 2018 [Ort: Im Haus des Johannes. Personen: Theotokos, Chor.]

**4. AKT** (V. 2019-2172)

- Erste Szene, V. 2019-2053 [Ort: Vor dem Grab. Personen: Theotokos und Maria Magdalena.]
- Zweite Szene, V. 2054-2093 [Ort: Nicht weit vom Grab entfernt. Personen: Jesus Christus, Theotokos, Maria Magdalena.]
- Dritte Szene, V. 2094-2119 [Ort: Vor dem Grab. Personen: Theotokos, Maria Magdalena.]
- Vierte Szene, V. 2120-2172 [Ort: Derselbe wie zuvor. Personen: Theotokos, Maria Magdalena, Chor, ein Junge.]

**5. AKT** (V. 2173-2479)

- Erste Szene, V. 2173-2414 [Ort: Nicht weit vom Grab entfernt. Personen: Theotokos, Chor, ein Bote.]
- Zweite Szene, V. 2415-2479 [Ort: Vor dem Grab. Personen: Theotokos, Maria Magdalena.]

**6. AKT** (V. 2480-2531)

- Erste Szene, V. 2480-2489 [Ort: Vor dem Haus der Mutter des Markus. Personen: Chor.]
- Zweite Szene, V. 2490-2531 [Ort: Im Haus der Theotokos. Personen: Theotokos, Chor, Christus, die Jünger.]

**EPILOG** (V. 2532-2602)

**KOLOPHON** (V. 2605-2610) [Nur in der Textausgabe Ellissens. Tui-  
lier hat diese Verse in seine Textausgabe nicht einbezogen.]

## 6. INHALTSANGABE UND KOMMENTAR ZUR „TRAGÖDIE“ *CHRISTOS PASCHON*

### VORWORT DES VERFASSERS (30 V.)

In seinem Vorwort verkündet der Verfasser, er werde die Leiden des Welterlösers nach Euripides (κατ' Εὐριπίδην) besingen. Mit euripideischen Worten wird auch die Heilige Mutter Gottes die geheimnisvolle Lehre der Erlösung zusammen mit ihren Begleiterinnen erzählen. Sie wird die Leiden ihres Sohnes, der sich ungerichten Qualen hingeben muss, um die Welt von den Sünden der Menschheit zu erlösen, mit ihm erdulden müssen. Er soll die Menschen von den Sünden Adams und Evas befreien, welche die Menschheit dazu führten, sterblich zu sein.

Anschließend nennt der Verfasser die Personen, die in der Tragödie die Hauptrollen spielen: Die Mutter des Herrn, der vertraute Jünger und die weiblichen Begleiterinnen Mariens. Der Verfasser nennt also nicht alle Personen, die an dieser Tragödie teilnehmen, sondern nur jene mit dem größten Sprechanteil an den Handlungsszenen. Bei der zweiten Person, welche vom Verfasser als vertrauter Jünger bezeichnet wird, handelt es sich mit großer Wahrscheinlichkeit um den Apostel Johannes (den Theologen), aus dessen Evangelium viele Partien sowie auch die wichtigsten dogmatischen Lehrsätze entnommen sind.<sup>272</sup> Unklar ist, warum der Verfasser andere wichtige Personen des Dramas nicht erwähnt, wie z. B. Christus, Magdalena, Joseph von Arimathia, Nikodemus, den Boten.

<sup>272</sup> S. Ellissen 1855, S. XCIV.

Ellissen glaubt, das Fehlen dieser Personen im Prolog sei damit zu erklären, dass der Verfasser nur die zunächst auftretenden Personen im Sinn hatte.<sup>273</sup>

### PROLOG (V.1-90)<sup>274</sup>

Der Prolog des Dramas beginnt mit einem langen Monolog Mariens, welcher, aufgrund der vielen daraus entnommenen Partien, an die erste Rede der Amme in der „Medea“ des Euripides erinnert (z. B. Med. V. 1, 3, 8, 11, 13, 25 u. a.). Man könnte diesen Monolog Mariens als Einführung in das Thema des Dramas bezeichnen.

Maria erwähnt zuerst die Erbsünde. Eva trägt die Schuld daran, dass die Menschheit leiden und sterben muss. Gott schickte seinen Sohn auf die Erde, damit er, um die Menschheit zu erlösen, wie ein Sterblicher leide und sterbe. Die Passion ist als eine Selbstaufopferung des Herrn für ein höheres Gut zu verstehen. Das Motiv des freiwilligen Opfertodes findet sich sehr häufig in den euripideischen Tragödien (z. B. *Herakleiden*, *Hekabe*, *Phoenissen*, *Iphigenie* u. a.).<sup>275</sup>

Maria spricht von den Leiden der Frau, der Qual der Geburt, den Sorgen um die Kinder und stellt sich selbst als leidende Mutter dar. Wiederholt betont sie die geheimnisvolle Geburt ihres Sohnes; denn sie gebar ihn ohne die Qualen der Geburt, die eine Frau ertragen muss.

<sup>273</sup> S. ebd., S. XCIV.

<sup>274</sup> Der hier genannte Vers 1 ist der Vers 31 bei Ellissen und Tuilier. Da ich jedoch die Verse 1-30 als Vorwort des Verfassers betrachte und sie nicht in der Handlung des Dramas einbeziehe, sehe ich als Beginn des Dramas den Vers 31, der der Vers 1 in meiner Gliederung ist.

<sup>275</sup> Dazu s. J. Schmitt: *Freiwilliger Opfertod bei Euripides*, Giessen 1921.

Hervorgehoben wird dies durch die Steigerung in den Versen 60-63:

Τίκτουσα μὴ τίκτουσα, φεύγουσ' αὖ τόκουσ. [V. 60],

Τίκτουσαν οὐ τίκτουσαν ... [V. 62],

Τόκον γὰρ ἔγνωσ ἄτοκον... [V. 63].

Dann beschließt sie, den Weg durch die Nacht zu nehmen, um Zeugin der Leiden ihres Sohnes zu sein. Nach der Empfehlung ihrer Begleiterinnen wartet sie auf das Tageslicht.

### 1. AKT (V. 91-693)

[Erste Szene V. 91-443. Ort: Vor dem Haus der Theotokos. Personen: Theotokos, 1. Bote, Chor.]

Die erste Szene eröffnet der Chor, der Maria informiert, dass bewaffnete Männer die Stadt stürmen. Maria scheint das Vorhaben dieser Männer nicht zu kennen. Mit den nächsten Worten kündigt Maria die Ankunft einer neuen Person auf der Bühne an. Der Chor ahnt die Verkündigung von schlechten Nachrichten. Auf die Frage Mariens, ob die Bewaffneten sie töten wollen, antwortet der Chor, dass diese Männer ihren Sohn töten wollen. Maria greift den Chor an, der keinen Respekt vor ihrem Sohn, dem Sohn Gottes, zu haben scheint. Sie kann es kaum begreifen, dass ihr unsterblicher Sohn sterben soll. Der Chor prophezeit den Tod Christi beim nächsten Sonnenaufgang. Der Bote, den Maria schon im Vers 98 angekündigt hat, betritt die „Bühne“ erst im Vers 130, was gegen die dramatische Technik des Verfassers spricht.<sup>276</sup>

Der Bote informiert Maria und den Chor, dass Judas seinen Herrn verraten habe. Maria empfängt den Unheil verkündenden Botenbericht mit den Worten der Elektra (Euripides *Orestes*, V. 855).

<sup>276</sup> S. Puchner 1995, S. 72.

Der Stoff der Geschichte, welche der Bote nun zu erzählen beginnt, ist größtenteils dem Passionsberichte des Johannesevangeliums entnommen worden.<sup>277</sup>

Er erzählt von dem Abendmahl Christi mit seinen Jüngern (Luk. 22, 7-23, Matth. 26, 17-30), dem Waschen der Füße aller Jünger<sup>278</sup> (Joh. 13) und dem Gebet im Garten des Ölberges (Luk. 22, 39-46, Matth. 26, 36-46). Christus verkündet, dass er für die Menschheit gekreuzigt wird, um sie auf den Weg Gottes zu führen. Danach folgt die Szene des Verrats, welche aus dem Matthäusevangelium entnommen ist (Matth. 26, 47-56). In diesem Abschnitt wird deutlich, dass der Bote einer der Jünger ist, da er im Vers 185 sagt:

Ἄμμες δ' ἀφέντες ἄλλος ἄλλη φεύγομεν.

Dieser Vers zeigt, dass der Bote beim Abendmahl sowie bei der Festnahme Christi dabei war und verstärkt die These, welche Ellissen mit gut belegten Argumenten vertritt, dass es sich um den Apostel Johannes handelt, aus dessen Evangelium manche Partien in diesem Abschnitt entnommen sind.<sup>279</sup>

Es folgen die Verse 191-264 mit der Strafrede gegen Judas, welche nicht entlehnt sind, sondern möglicherweise vom Verfasser selbst stammen. Der Bote weiß nicht, ob ein Engel oder ein Sterblicher die Worte über Judas sprach. Judas werden die Verachtung Gottes und der menschlichen Gesetze sowie die Neigung zum Geld vorgeworfen.

Tief vom Schmerz getroffen sagt die Theotokos, dass ihr Sohn schon gewusst habe, wer ihn verraten werde, und versucht habe, dies allen seinen Jüngern deutlich zu machen.

<sup>277</sup> Das Abendmahl, sowie das Gebet Christi im Garten des Ölberges stehen nicht bei Johannes.

<sup>278</sup> Diese Szene ist nur bei dem Passionsbericht des Johannesevangeliums zu finden.

<sup>279</sup> S. Ellissen 1855, S. XCVI.

Die Verse 272-355 zeigen einen ganz anderen Charakter der Heiligen Jungfrau, der dem Marienbild der ersten christlichen Jahrhunderte fremd ist. Um Judas zu charakterisieren, benutzt sie folgende Adjektive und Ausdrücke:

δαίμον [...], παγκάκιστε [...], αἰσχρός τε μύστης [...], ἀργυράμοιβε [...], δύστροπε [...], κάκιστε [...], μαιφόνε [...], ἔρρε αἰσχροποιέ [...], ἔρρε, ἔρρε, παγκάκιστε καὶ αἰσχροποιέ.

Diese Worte Mariens gelten für viele als Beweis für die Unechtheit und die spätere Datierung des Werkes, denn Gregor von Nazianz hätte wohl kaum ein Werk geschrieben, in dem die Heilige Mutter Gottes sich so aggressiv zeigt.

Bemerkenswert ist meines Erachtens der Spruch Mariens im Vers 267. Sie sagt: Ὁ γαῖα μήτηρ ... Dieser Spruch ist für die Mutter Gottes kaum vorstellbar; denn für die polytheistische Religion war die Erde die Mutter des Kronos. Aus christlicher Sicht aber ist diese Anrede ein Zeichen heidnischen Einflusses und somit der Mutter Gottes nicht angemessen.

Auch zu erwähnen ist die belehrende Aussage in Mariens Monolog in den Versen 294-295:

Ἀλλ' ἡ μεγίστη τῶν ἐν ἀνθρώποις νόσων [294]

πασῶν, ἀναίδει' ... [295]

Sie ist sowohl der klassischen Philosophie als auch der christlichen Religion angemessen.

Im Vers 357, der dem Vers 928 aus der *Medea* des Euripides entspricht, erwähnt Maria das Thema des schwachen Charakters der Frauen:

Γυνὴ γὰρ εἶμι κατὰ δακρυοῖς ἔφυν.

Vielleicht hat der Verfasser des Werkes Maria absichtlich solche Worte sagen lassen, um ihren widersprüchlichen Charakter in vergangenen Passagen zu erklären.<sup>280</sup>

Danach beginnt der Dialog zwischen Maria und dem Chor (V. 358-375). Der Chor versucht Maria zu beruhigen. In einer Aufttrittsankündigung informiert er Maria, dass ein Bote sich nähert, und prophezeit, was dieser zu berichten hat; nämlich etwas über das Schicksal ihres Sohnes. In zwei Versen (V. 363-364) erzählt der Bote Maria, dass ihr Sohn noch an diesem Tag sterben wird. Dies erhöht Mariens Betrübnis. Nach der Unterbrechung des Botenberichts durch die Trauerworte Mariens fängt der Bote an zu berichten, woher er diese Informationen hat.

Er erzählt, dass er in die Stadt kam, um zu erfahren, wie man Christus töten will, und beschreibt das Bild Christi während des Prozesses; er stand traurig und schweigend vor den Richtern, während alle Menschen sich um ihn herum versammelten. Der römische Beamte Pilatus konnte in Bezug auf die Verurteilung Christi keine konkreten Aussagen vorbringen, da er selber Jesus bewunderte.

Um Christus zu retten, stellt er die Juden vor die Entscheidung, ob er Jesus oder doch einen Räuber freilassen solle. Alle antworten, dass der Räuber freigelassen und Jesus gekreuzigt werden müsse. Da er die Menschenmasse nicht beeinflussen konnte, beschloss er, Christus zu verurteilen. Der Bote teilt Maria mit, dass der Tag, an dem Christus sterben soll, gekommen sei.

Maria beginnt verzweifelt um ihren Sohn und die gesamte Menschheit zu trauern. Sie befürchtet, dass Gott sich an denen rächen werde, die für die Verurteilung Christi verantwortlich sind.

<sup>280</sup> Der widersprüchliche Charakter Mariens wird weiter unten in diesem Kapitel näher erläutert.

Eine weitere belehrende Aussage findet sich in den Versen 434-435:

οὐ νῦν τὸ πρῶτον, ἀλλὰ πολλάκις φθόνος  
ἔβλαψε πολλοὺς ...

Maria nimmt also an, dass Jesus von den Juden aus Neid verurteilt wurde. Der Chor macht sie darauf aufmerksam, dass ihr Sohn in Kürze sterben wird und sie sich nicht mit bedeutungslosen Sachen beschäftigen soll. Maria entgegnet, dass der Erlöser der Welt nicht sterben kann. Daraufhin bereitet uns der Chor auf den nächsten Ortswechsel vor. Er sagt zu Maria, sie solle sich entfernen, um ihren Sohn tot oder lebendig zu sehen.

[Zweite Szene V. 444-500. Ort: In einiger Entfernung vom Haus Mariens. Personen: Maria, der Chor.]

Die Theotokos beobachtet hilflos das Geschehen. Sie sieht die Leiden ihres Sohnes und betont seine freiwillige Opferung. Mit der Zeit kommt es zu einer Steigerung der Schmerzen Mariens. Sie kann ihr Leid nicht mehr ertragen. Traurig und verzweifelt spricht sie ihren Sohn an.<sup>281</sup> Die Verse 454-465 sind aus Romanos dem Meloden entnommen, auch wenn manche Forscher das Gegenteil behaupten.<sup>282</sup>

Maria zeigt immer wieder ihren Schmerz mit Worten wie:

τὶ δράσω; καρδία γὰρ οἴχεται (V. 453) [...],  
ἢ τάλαιν' ἀπόλλυμαι (V. 471) [...],

<sup>281</sup> Man muss sich vorstellen, dass Christus weit entfernt von seiner Mutter war und ihre Worte nicht hören konnte, was jedoch der Verfasser hier nicht berücksichtigt.

<sup>282</sup> Dazu s. das Kapitel: „Überlegungen zur Autor- und Datierungsfrage“, S. 97 ff.

ποθῶ τεθνάναι (V.473) etc.

Sie trauert wie eine ganz normale Mutter um ihren Sohn, aber die häufige Wiederholung der Klage und die übersteigerten Formulierungen vermitteln das Gefühl, dass sie sich mehr Sorgen um sich selbst macht als um ihren Sohn (vgl. V. 453, 466, 469-474, 477).

Der Chor versucht anschließend, Maria zu beruhigen und ermuntert sie, dem Kreuzigungszug zu folgen. Da der Chor Angst vor der Menge hat, schlägt er die Beobachtung des Geschehens aus weiterer Entfernung vor, wo sie und ihre Begleiterinnen in Sicherheit sind. So kommt es zum nächsten Ortswechsel.

[Dritte Szene V. 501-694. Ort: Hügel, von wo aus Maria und ihre Begleiterinnen den Kreuzigungszug sehen können. Personen: Maria, Chor, ein Bote.]

In tiefster Trauer äußert Maria ihren Wunsch, nicht mehr leben zu wollen und dass der Tod ihr willkommen sei. Doch dann teilt sie mit, dass sie glücklicherweise den Versammelten entkommen und ihr nichts Schlimmes geschehen sei. Das widerspricht absolut ihren vorigen Worten und zeigt ihre Verzweiflung sowie ihren widersprüchlichen und labilen Charakter.

Danach folgt eine Szene, deren Motiv uns aus der klassischen Tragödie (z. B. *Hekabe*, *Troerinnen* u. a.) bekannt ist: Die Theotokos erinnert sich aufgrund ihrer Verzweiflung und ihres mütterlichen Schmerzes an ihre untadelige, glückliche und wundervolle Vergangenheit. Besondere Achtung verdienen die Verse 537-552, in denen der Autor die Theotokos die Eigenschaften einer vorbildli-

chen Frau aufzählen lässt.<sup>283</sup> Laut dem Verfasser sollte eine gute und von „Moral geprägte“ Frau folgende Eigenschaften haben:

- 1) Sie soll zu Hause bleiben und sich um den Haushalt kümmern. Frauen, welche oft aus dem Haus gehen, haben einen schlechten Ruf.
- 2) Von anderen Frauen soll sie keinen Rat annehmen.
- 3) Da die Besonnenheit einer Frau von großem Wert ist, soll sie sich anderen Menschen gegenüber still und ruhig verhalten.
- 4) Sie soll ihrem Mann treu sein.

Maria erwähnt anschließend noch einmal die geheimnisvolle Geburt Christi. Sie will aber dem Chor nicht sagen, wie diese Geburt zustande kam. Sie wiederholt nur die Tatsache dieses Wunders, aber nicht, wie es geschah. Diese Wiederholungen sind meines Erachtens absichtlich von dem Verfasser gesetzt, um das Wunder, aus dem die Existenz der christlichen Religion hervorgeht, zu betonen.

Im nächsten Monolog Mariens (V. 501-559) findet man dreimal das Partizip *πάσχων*, welches hier eine adjektivische Funktion hat. Dieses Partizip wird von Maria immer als bestimmtes Adjektiv für ihren Sohn verwendet:

V. 502: *παῖδα πάσχοντα*

V. 515: *πάσχοντα τούτου*

V. 530: *πάσχοντος Υἱοῦ*.

Bladus hat dieses Partizip benutzt, um das Werk zu betiteln. Da aber ein Titel von keiner der Handschriften überliefert ist, könnte meines Erachtens diese Verwendung des Partizips der Grund dafür sein, dass Bladus dieses Werk *Χριστὸς πάσχων* genannt hat,

<sup>283</sup> Diese Eigenschaften sind häufig im antiken Drama zu finden: z. B. *Troerinnen* V. 647-650, *Elektra* 1074-1075, *Orestes* V. 108, *Herakliden* V. 43-44 u. 474 ff., *Hippolytos* V. 787, *Andromache* V. 597 u. 876-878.

obwohl Christus selbst eine eher bescheidene Rolle spielt und überhaupt erst im zweiten Akt einmal kurz auf der „Bühne“ erscheint (vgl. V. 2097 ff.).

Der Chor fragt sich, wie es möglich sein kann, dass der unsterbliche Sohn Gottes leiden muss. Diese rhetorische Frage wird oft vom Verfasser wiederholt, um die große Bedeutung der Leiden Christi auszudrücken.

Nach den Worten des Chors ändert sich die Seelenverfassung der heiligen Jungfrau. Anstatt zu trauern, fängt sie nun an, den Leser (oder fiktiven Zuschauer) zu belehren, welches Ziel Gott hatte, als er Christus auf die Erde sandte. Wieder wird von Maria die Geschichte der Erbsünde erzählt (vgl. den Prolog).<sup>284</sup>

Beachtenswert ist im Vers 577 das Wort *Ὀλυμπος*. Dieser Vers entspricht dem Vers 289 aus den „Bakchen“, aus denen der Verfasser des „Christos Paschon“ ihn abgeschrieben hat, ohne die Semantik der einzelnen Wörter zu überprüfen. Der Olymp war ja bekanntlich der Sitz aller griechischen Götter und zugleich für die Christen ein Synonym des Heidentums. Das metrisch und inhaltlich passende Wort anstatt *Ὀλυμπος* wäre meiner Meinung nach *οὐρανόν*. Das Adjektiv des gleichen Wortes wird im Vers 2030 wieder benutzt. Dort heißt es: *θεὸν σ' ὀλύμπιον*, womit Jesus Christus gemeint ist. Dieser Vers ist überraschenderweise nicht aus einer Euripides-Tragödie entnommen, sondern wahrscheinlich vom Verfasser selbst geschrieben worden.<sup>285</sup> Ob ein Autor des 4. Jh.s diesen Ausdruck benutzt hätte, um die Person Christi zu bestimmen, ist für mich sehr fraglich, vor allem, wenn der Verfas-

<sup>284</sup> Die Wiederholung von Ausdrücken oder sogar ganzen Versen gehört zu den Eigenschaften des „Christos Paschon“.

<sup>285</sup> Es wäre natürlich auch möglich, dass der Verfasser eine nicht erhaltene Tragödie als Vorlage hatte.

ser dieses Werkes Gregor von Nazianz sein sollte.<sup>286</sup> Dies ist meines Erachtens kaum vorstellbar und eher Autoren des 12. Jh.s (wie z. B. Tzetzes oder Prodromos) zuzuschreiben.

In den Versen 584-595 finden wir die Vorhersage Mariens über den Schluss der Tragödie: Sie sagt, dass Christus auf die Erde kam, um das Menschengeschlecht zu retten. Darum werde er aus dem Grab auferstehen, so wie er und die Propheten vor ihm es verkündeten. Maria erklärt, warum sie so verzweifelt ist, obwohl sie das Ende der Geschichte schon weiß. Ihre Hoffnung ist ἀσφαλής, aber sie wird von den Leiden überwältigt, und ihr Schmerz ist größer als ihre Hoffnung (V. 597).

Ab Vers 605 zeugen die Worte der Theotokos erneut von Verzweiflung. Sie betont noch einmal den mütterlichen Schmerz und das Geheimnis der Geburt, welches sie niemandem offenbaren will. Sie weiß, dass ihr Sohn absichtlich für die Menschheit sterben und auferstehen wird. Trotzdem kann sie ihre Schmerzen nicht ertragen. Wieder will sie sterben (V. 611), gleichzeitig aber meint sie, dass sie nur noch einen Tag abwarten muss, um die Vollendung der Prophezeiung zu sehen. Diese Inkonsequenz kann ich nicht erklären und aus dem Verlauf der Handlung wird nicht deutlich, warum Maria sich so oft widerspricht.

Der Chor verkündet im Vers 636 die Ankunft des dritten Boten. Mit den Versen 637-638 warnt der Chor Maria, sie werde schlechte Nachrichten hören, da der Bote ein trauriges Gesicht habe. Aus dem Gespräch der Theotokos mit dem Boten wird alsbald klar, dass es sich um die schlechteste aller Nachrichten handelt. Der Bote zögert lange, bis er Maria verkündet, dass ihr Sohn nur noch wenige Augenblicke zu leben habe. Auf die Frage Mariens, woher er dies erfahren habe, fängt er an zu erzählen, was er gesehen oder

<sup>286</sup> Über die Gründe, warum Gregor von Nazianz nicht der Autor des „Christos Paschon“ sein kann, s. das Kapitel „Überlegungen zur Autor- und Datierungsfrage“, S. 97 ff.

gehört hat. Er erzählt, wie Christus gekreuzigt wurde und wie ihn die Wächter nach der Kreuzigung mit einem Stab schlugen u. a.. Da die Theotokos aber von diesem Ort aus alles gut sehen konnte, ist es sehr merkwürdig, warum der Bote etwas erzählt, was sie gesehen haben muss, und was auch auf der „Bühne“ zu sehen wäre.<sup>287</sup>

Was nun die Person des dritten Boten angeht, kann man sagen, dass er ein vertrauter Jünger Christi ist, genauer gesagt der Apostel Johannes, der danach zusammen mit Maria unter dem Kreuz stehen wird (vgl. die Kreuzigungsikone). Diese Szene, die von der Theotokos beendet wird, bereitet uns auf den nächsten Ortswechsel vor. Maria sagt, dass sie mit dem Chor zum Kreuzigungsplatz gehen wird.

## 2. Akt (V. 694-1817)

[Erste Szene V. 694-1485. Ort: Golgatha, Kreuz. Personen: Maria, Christus, Chor, Johannes, Joseph, Nikodemos.]

Diese Szene beginnt mit der Trauer Mariens um Christus. Mit einer Art Klagegedicht äußert Maria ihre Gefühle beim Anblick ihres gekreuzigten Sohnes. Sie kann seinen Anblick nicht ertragen und will sterben (V. 698).

In den Versen 703-705 zeigt der Verfasser die Steigerung der Gefühle Mariens durch drei Verse, in denen sie die Unschuld Jesu durch (rhetorische) Wiederholungen betont (V. 703-705):

ἀγνάς γὰρ ἀγνάς χεῖρας αἱμάτων φέρεις,

ἀγνά τε χεῖλη καὶ μέλος πᾶν καὶ στόμα,

<sup>287</sup> Für ein Theaterstück ist es sehr merkwürdig, warum man etwas durch einen Dritten erzählen lässt, obwohl es auf der Bühne zu sehen ist. Wenn man aber ein reines Lesedrama schreibt, ist es notwendig, die Geschehnisse zu erzählen.



ψυχὴν πάντα γνον, ἄδολόν τε καρδίαν.

Kurz davor sprach sie von dem Tod ihres Sohnes und seiner Auferstehung drei Tage später, nun aber will sie, aufgrund ihrer Verzweiflung und ihrer Schwäche, nicht glauben, dass ihr Sohn sterben wird. Um dies darzustellen, lässt sie der Verfasser in den Versen 725-726 sagen, dass die Frauen von Natur aus viel weinen und viel leiden müssen.

Ab Vers 727 tritt auf und spricht zum ersten Mal die Person, nach der das ganze Werk benannt wurde: Jesus Christus.

Er versucht seine Mutter zu trösten und übergibt ihr seinen geliebten Jünger Johannes als neuen Sohn. Er kann nicht verstehen, wieso seine Mutter weint und leidet. Sie soll stattdessen froh und glücklich sein, da sie von Gott auserwählt wurde, dessen Sohn zu gebären. Maria entgegnet, dass sie nicht nur um ihn trauere, sondern auch aus Angst vor dem Verderben, welches dem Volk aufgrund seines Todes drohe (V. 741 aus Med. V. 791).

Maria wiederholt noch einmal, dass ihre Schmerzen größer sind als ihre sichere Hoffnung und sie deswegen den Leiden nicht entgehen kann. Auf diese Art (auf der einen Seite die Mutter zwischen ratloser Verzweiflung und sicherer Hoffnung, auf der anderen Seite der Sohn, der sie zu trösten versucht) geht der Dialog zwischen Maria und Christus bis zum Vers 808.

Die Quellen, aus denen die entlehnten Partien dieses Dialogs hauptsächlich stammen, sind die euripideischen Tragödien *Medea* (V. 922, 1012, 1005, 1008, 924-926, 928-929, 767, 872, 791, 1117, 1079, 225-227, 255, 257, 710-713, 745, 716, 718-719 u. a.) und *Hippolytos* (V. 458 zweimal und 838, 853, 521, 1454, 1389, 47, 43).

Danach folgt eine Szene, welche in keinem Evangelium überliefert ist. Der Chor hört Petrus über seine Missetat jammern; er sieht, wie er sich weinend und untröstlich von dem Anblick des sterbenden Christus entfernt. Maria versucht, ihn zu ermutigen und bittet ihren Sohn, Petrus zu verzeihen. Christus verzeiht ihm und

ermahnt zugleich seine Mutter, eine mildere Gesinnung gegen seine Mörder zu zeigen. Maria bewundert die Großherzigkeit ihres Sohnes, der auch seinen Feinden verzeihen kann. Welche Quelle dem Verfasser für diese Partie vorlag, ist nicht bekannt. Höchstwahrscheinlich handelt es sich um eines der apokryphen Evangelien, welches uns nicht erhalten geblieben ist.

Nach den letzten Worten und dem Schmerzensschrei Christi ahnt Maria, dass der Moment ihres höchsten Unglücks naht. An dieser Stelle übernimmt der Verfasser die Erzählung des Matthäus- und des Markus-Evangeliums (Matth. 27, 46 ff. und Mark. 15, 34 ff.).

Als Maria ihrem Sohn eine Frage stellen will, stellt sie fest, dass er schon tot ist. Sie beginnt wieder zu weinen und zu jammern und den Tod ihres Sohnes zu beklagen.

Es folgt die Szene, in der Maria zu Johannes redet. An diesem Dialog nimmt später auch der Chor teil. Am Anfang ihrer langen Rede werden die denkwürdigen Naturerscheinungen nach dem Tod Christi erwähnt (V. 856, 872, vgl. Matt. 27, 45, 52), und Maria fragt sich, ob die alte Prophezeiung und die Worte ihres Sohnes wahr werden. Diese Worte haben ihr zwar Trost und Mut gespendet, aber der Anblick des Todes führt sie wieder zur Verzweiflung. Sie versteht die Notwendigkeit und den Zweck seines Todes nicht. Johannes ermahnt die leidende Mutter, Geduld und Hoffnung aufzubringen. Er betont die Bedeutung der Selbstaufopferung Christi für die Rettung der Menschheit. Als Ersatz für ihre gegenwärtigen Leiden stellt ihr Johannes die zukünftige Ehre auf Erden und im Himmel in Aussicht.

Im weiteren Verlauf des Dialogs sind beide (Maria und Johannes) von der baldigen Auferstehung Christi überzeugt. Diese Überzeugung Mariens steht im Widerspruch zu ihren Worten der Verzweiflung wenige Verse zuvor, wo sie die Idee des Todes nicht akzeptieren kann und die Notwendigkeit des Todes Christi als unverständlich aufnimmt.

Der erste Halbchor erwähnt anschließend das Thema des mütterlichen Schmerzes (V. 1019). Die Frauen seien die unglücklichsten aller Wesen, da sie Zeuginnen des Todes ihrer Kinder seien. Er betont, dass der Schmerz Mariens bedeutend größer sei, da ihr der Engel verkündete, sie werde den Sohn Gottes gebären. Aus diesem Grund ist es für sie noch schwerer, den Tod ihres Sohnes zu ertragen.

Maria zweifelt nicht an der Richtigkeit der Verkündigung des Engels, obwohl ihr Sohn gestorben ist. Sie wird aber über dieses Unglück bis zur Auferstehung Christi leiden. Der zweite Halbchor bittet Maria um Entschuldigung, falls er aufgrund der jugendlichen Vermessenheit Worte gesprochen haben sollte, welche sie verletzt haben könnten (V. 1042-1045).

Ab Vers 1049 ändert sich der Charakter Mariens und sie fängt an, die Mörder ihres Sohnes zu verfluchen. Sie bezeichnet sie als unglückselige und verhasste Mörder und prophezeit ihnen Tränen, Leiden und Blut sowie die Rache Gottes.

Die nächste Episode ab Vers 1079 war auch für die Erforscher des Textes Anlass zahlreicher Diskussionen. Es ist der Lanzenstich, den ein Soldat Christus zufügt, und dessen anschließende Blutsalbung. Nach dem Johannesevangelium (19, 34) stach ein Soldat Christus mit einer Lanze in die Seite und gleich floss Blut und Wasser heraus. Später hat man diesen Soldaten mit dem Hauptmann aus Matt. 27, 54 gleichgesetzt und ihm den Namen Longinus gegeben. In unserem Text begreift der Soldat, dass Christus Gott ist, nachdem er mit dem Blut Christi sein Gesicht bestrichen hat. Diese letzte Episode wird in den Evangelien nicht in der gleichen Form wie hier berichtet. Wie Franz Joseph Dölger gezeigt hat, steht die älteste Fassung der Longinuslegende in einer Lobrede des Presbyters Hesychius von Jerusalem. Dieser habe in der Bibliothek der Grabkirche das Martyrium des Longinus gefunden und die Legende verfasst. Dölger ist der Meinung, dass diese Person nicht der bekannte Hesychius (gest. nach 451) sei, sondern ein

gleichnamiger Presbyter, der mehrere Jahrhunderte später gelebt habe.<sup>288</sup>

Da manche im Vers 1093 anstatt κάραν das Wort κόρας lasen, kam es zu verschiedenen Deutungen des Zweckes dieser Blutsalbung. Manche behaupteten, dass damit eine Augenheilung durch das Blut Christi gemeint war, und manche verstehen eine Seelenentsühnung darunter. Was die Passage in unserem Text angeht, bin ich der Meinung, dass der Verfasser die Seelenentsühnung und die Erlösung von den Sünden gemeint hat, worauf auch das Wort ἄγνισμα klar hindeutet. Die Longinuslegende hat im Laufe der Jahrhunderte viele Variationen gefunden, aber die Augenschwäche bzw. die Augenheilung wird in keiner dieser Varianten erwähnt. Zu diesem Schluss kommt Dölger, nachdem er die verschiedenen Varianten der Longinuslegende aufgelistet hat.<sup>289</sup> Zur Szene der Blutsalbung des Soldaten im „Christos Paschon“ bemerkt Dölger: „Es soll die Wirkung der Blutsalbung nicht von einer körperlichen Augenschwäche verstanden werden, sondern von der Reinigung und Erleuchtung der Seele.“<sup>290</sup>

Mariens Worte zeigen folglich eine Verzweiflung, welche durch die Hoffnung auf neue Wunder und das Vertrauen auf den Sohn Gottes überwunden wird. Da sie die Bestattung ihres Sohnes allein nicht vornehmen kann, hofft sie, dass ihr Sohn eine Lösung des Problems vorgesehen hat und sie bald auch offenbart. Daraufhin wird sie von Johannes informiert, dass sich Nikodemus und Joseph von Arimathea nähern. Das ist auch die Lösung ihres Problems, da sie anscheinend gekommen sind, um Jesus zu bestatten. Darauf folgt erneut eine belehrende Bemerkung des Johannes (V. 1145-1147):

Τὸ σωφρονεῖν γὰρ καὶ σέβειν τὰ τοῦ Θεοῦ,

<sup>288</sup> S. Dölger 1934, S. 84.

<sup>289</sup> S. ebd., S. 85-94.

<sup>290</sup> Ebd., S. 94.

κάλλιστον οἶμαι δ' αὐτὸ καὶ σοφώτατον

θνητοῖσιν εἶναι χρῆμα τοῖσι χρωμένοις.

Joseph verkündet den beiden, er sei aus Liebe zu Christus und aus Respekt vor ihm gekommen, um ihn zu bestatten. Es folgen die Verse 1152-1156 (entlehnt aus den *Bakchen*, V. 181 und 183-186), in denen Joseph den jüngeren Nikodemus um Rat bittet.

Der darauf folgende Dialog zwischen Joseph und Johannes erzählt uns, dass Pilatus angeblich die Bestattung Christi verbot und erst auf Bitten Josephs erlaubte. Danach wird durch Johannes das Geschehen von der Kreuzigung bis zum Tod Christi wiedererzählt sowie von Ereignissen berichtet, die dem Zuschauer/Leser neu sind (vgl. V. 1223-1239). Joseph fordert Maria auf, sich von dem Leichnam fernzuhalten. Noch einmal wiederholt er seinen Respekt vor Christus.

Es folgt die Szene der Kreuzabnahme (*ἀποκαθήλωσις*), welche der Verfasser nach der ikonographischen Überlieferung gestaltet hat.<sup>291</sup> Der Chor, der alles lange Zeit schweigend beobachtete, wird von Johannes aufgefordert, die Leiche Christi zusammen mit Maria in die Hände zu nehmen (V. 1306). Danach beginnt die lange Klage Mariens (116 Verse lang). Maria wird als leidende und vom Schmerz überwältigte sterbliche Frau dargestellt, die um ihren toten Sohn wehklagt und weint. Diese Szene gehört mit großer Sicherheit, wie Puchner zeigt, zu den *θρήνοι* (Klagen) *τῆς Θεοτόκου*, welche ab dem 9. Jh. in der byzantinischen Kirchenpoesie eingeführt wurden.<sup>292</sup>

Wieder fängt Maria an, Pilatus und Judas zu verfluchen. Beide sollen für dieses Verbrechen verurteilt werden, aber nicht von den Menschen, sondern von Gott.

<sup>291</sup> S. Puchner 1995, S. 98-99.

<sup>292</sup> Dazu s. ebd., S. 55.

Sie macht klar, dass auch Pilatus, und nicht nur Judas, am Tod Christi schuldig ist (V. 1411-1413):

Ἔδρας, ἔδρασας, μὴ δόκει λαληθῆναι,

Πόντιε, δίκης ὄμμα πανδερκέστατον,

κἂν χεῖρας ἀπένιζες, ὡς ἔξω φόνου·

Noch einmal wird der Selbstmord des Judas vorausgesagt (dieses Mal durch Maria) sowie die Art, auf die dieser geschehen wird (V. 1416):

Δέον δὲ λυγρὸν αὐχέν' ἐνθεῖναι βρόχοις.

Danach folgt eine belehrende Bemerkung (V. 1419-1426): Wenn jemand gegen Gott etwas tut, wird er von Gott verurteilt, und wenn er etwas gegen die Menschen tut, wird er von den Menschen verurteilt. Die Voraussage Mariens wird durch Joseph von Arimathea bestätigt (V. 1427-1431). Er informiert Maria, den Chor und die Zuschauer/Leser, dass Judas sich das Leben genommen habe. Der Chor zeigt sich mit dieser Nachricht sehr zufrieden. Maria freut sich auch, dass Gott ihre Worte erhört und ihren Wunsch erfüllt hat. Danach beginnt sie wieder, sich gegen Judas zu äußern: Sie nennt ihn *ἄπιστος*, *ἄθεος*, *παράνομος*, *ἄδικος*, *κλέπτης* (V. 1437-1438).

Der Charakter Mariens ist wieder einmal „unchristlich“. Sie erfreut sich an den Leiden und dem Tod ihres „Feindes“ und zeigt sich nicht bereit, ihm zu verzeihen, obwohl sie selbst zuvor sehr zufrieden war, dass Christus dem Paulus und allen seinen Feinden verziehen hatte.

Die Bereitschaft zur Vergebung ist ein sehr wichtiges Element der christlichen Lehre. Für Maria, oder besser gesagt für den Verfasser des Centos, scheint sie keine große Bedeutung zu haben. Denn es ist unverständlich, warum der Verfasser die Mutter Gottes solche Worte sagen und solche Gefühle zeigen lässt. Es ist aber nur dann verständlich, wenn er hier den Charakter einer normalen sterblichen Frau, die um ihren sterbenden Sohn trauert, zeigen wollte.

Es folgt dann die ausführliche Beschreibung der Kreuzabnahme durch Joseph und Nikodemus (V. 1466-1473).

[Zweite Szene V. 1486-1817. Ort: vor dem Grab Christi. Personen: Theotokos, Joseph, Johannes der Theologe, Nikodemus, Chor.]

Den Szenenwechsel führt Joseph mit dem Vers 1485 ein. Es folgt der zweite Threnos Mariens vor dem Grab in den Versen 1493-1619.

Danach nimmt Maria Abschied von ihrem Sohn und verlässt die „Bühne“.

Anschließend wiederholt Johannes mit einer langen Rede, dass Christus der Sohn Gottes ist. Seine Geburt sowie seine Selbstaufopferung, meint er, erfolgte zu Gunsten der Rettung der Menschheit. Er erwähnt noch einmal Judas' Selbstmord und prophezeit für ihn die Höllenqualen.

Einerseits äußert Joseph die Absicht in Judäa, seiner Heimat zu sterben, andererseits sagt er, er werde Judäa verlassen, da ganz Israel von Gott verdammt werden würde. Johannes korrigiert die Aussage Josephs und sagt, dass der Fluch Gottes nicht gegen alle Juden gerichtet sei, sondern nur gegen diejenigen, die nicht an Christus geglaubt und ihn zum Tode verurteilt haben.

Beide sprechen dann über die mögliche Auferstehung Christi und sind sich einig, dass Jesus am nächsten Tag den Tod besiegen werde. Wiederholt sprechen sie von dem ganz nahen „Licht des dritten Tages“.

Maria ergreift wieder das Wort und fordert Nikodemus und Joseph auf, die Macht Gottes der ganzen Welt zu verkünden.

Dann verlassen sie das Grab Jesu und gehen zum Haus des Johannes.

### 3. AKT (V. 1818-2018)

[Erste Szene V. 1818-1831. Ort: Vor dem Haus des Johannes. Personen: Theotokos.]

Mit erneuten Worten der Verzweiflung eröffnet Maria diese Szene. Die Schmerzen sind für sie unerträglich und rauben ihr den Schlaf.

[Zweite Szene V. 1832-1862. Ort: Im Haus des Johannes. Personen: Maria und der Chor.]

Der erste Halbchor äußert sein Mitleid für Mariens Sorgen und sagt ihr, dass auch er die ganze Nacht fast schlaflos blieb. Er informiert auch die Zuschauer/Leser, dass Maria die ganze Nacht weinte und nicht schlafen konnte. Maria erzählt dem Halbchor, dass sie weinte und klagte, seit sie den Tod ihres Sohnes gesehen hatte, und dass sie weiterhin leiden und klagen werde bis zur Auferstehung Christi (V. 1849). Der zweite Halbchor verwendet fast die gleichen Worte wie der erste und man kann seine Funktion in diesem Abschnitt nicht wirklich verstehen. Der Verfasser wollte vielleicht eine Steigerung der Dramatik durch die Teilung des Chors in zwei Halbchöre bewirken, aber er ließ beide die gleiche Geschichte erzählen. Maria fordert ihre Begleiterinnen auf, in die Stadt zu gehen, um etwas Neues über Christus zu erfahren. Sie sollten keine Angst vor den Soldaten oder den Juden haben, da man sie nicht kenne.

[Dritte Szene V. 1863-1905. Ort: Vor dem Haus des Johannes. Personen: Maria, Chor, der vierte Bote.]

Als die Frauen aus dem Haus kommen, treffen sie einen Fremden, der sie fragt, wo Jesu Mutter sei. Die Frauen antworten, Maria sei im Haus. Er teilt dem Chor mit, er bringe eine Botschaft, welche ihm und Maria Sorgen bereiten werde.

Es ist anzunehmen, dass Maria dieser Diskussion des Chors mit dem Fremden zugehört hatte, da sie gleich danach aus dem Haus kommt und den Fremden anspricht. Sie fragt ihn, welches Unheil noch geschehen sein könne. Der Fremde, der die Rolle des vierten Boten hat, antwortet, eine große Schar ziehe zum Grab Jesu, er wisse aber nicht den Grund, da er nichts Konkretes gehört habe. Man berichte aber, dass Soldaten am Grab Wache hielten. Man habe ihm auch erzählt, dass die Wächter den Grabstein versiegeln würden, damit Jesu Jünger seine Leiche nicht entwenden können. Nach dem Botenbericht beginnt Maria sich über die Verursacher ihres Schmerzes zu beklagen. Sie tadelt die Schriftgelehrten und die Ältesten, aber auch Judas wird von ihr noch einmal beschuldigt. Sie nennt ihn τῆς φονώσης ἐργάτα τολμηρίας (V. 1886) und δραματοργὸν τοῦ φόνου (V. 1887).

Δραματοργός bedeutete ursprünglich „der dramatische Dichter“, aber hier wird das Wort von dem Verfasser in einer neuen Bedeutung (ab dem 1. Jh. n. Chr.) verwendet. Es bedeutet „die für ein Unglück schuldige Person“.<sup>293</sup>

Maria spricht wieder von der Rache an den Schuldigen und fordert alle provokativ und ironisch auf, das Grab Christi gut zu bewachen, damit sie Zeugen seiner Auferstehung würden. Anschließend entscheidet Maria zusammen mit den Frauen, bis zum Anbruch der Dunkelheit im Haus des Johannes zu bleiben.

[Vierte Szene V. 1906-2018. Ort: Im Haus des Johannes. Personen: Maria, Chor.]

Nach dem Vers 1905 ist eine lange Handlungspause anzunehmen, da die Nacht angebrochen ist. Diese endet aber mit Vers 1906, da dort das Nahen des Morgens verkündet wird. Maria spricht über die Salbung Christi und fragt, wer gefahrlos durch die Heerschar

<sup>293</sup> S. LSJ s.v.

nachts zum Grab gelangen könnte, um Jesus zu salben. Sie ist der Meinung, dass einer von den Jüngern Christi zum Grab gehen sollte, um es auszukundschaften. Der Chor ist der gleichen Meinung wie Maria und verkündet seine Treue zu ihr bis zum Schluss. Maria fragt die Frauen des Chors, wer die Salbung Christi vornehmen würde. Laut Maria soll es eine Frau sein, da die Wächter eine Frau verachten und deshalb nicht wahrnehmen würden. Infolgedessen spricht Maria (bzw. der Verfasser) über die Stellung der Frau in der christlichen Gesellschaft.

Ab Vers 1941 taucht Maria Magdalena aus dem Chor auf und wird zur selbstständigen Handlungsperson. Sie übernimmt den Auftrag der Salbung. Sie glaubt, dem Herrn aufgrund seiner Wohltaten ihr gegenüber etwas zu schulden. Sie äußert auch ihre Sehnsucht nach Jesus. Der Chor muntert Maria Magdalena auf, sich auf den Weg zu machen, um vielleicht etwas Neues zu erfahren. Der Chor und die Theotokos würden ihr folgen. Im Dialog der Theotokos mit Maria Magdalena (ab V. 1964) trifft die Theotokos die Entscheidung, sie zu begleiten, da sie ihren Schmerz nicht ertragen könne, wenn sie zurückbleibe. Da der Chor sich zuvor für kurze Zeit Ruhe ausgebeten hat, versuchen die beiden Marien, ihn zu weiterer Rede zu ermuntern. Der Frauenchor erwidert zwar, dass er wegen der Sorgen um Christus nicht schlafen könne, er wolle aber seine Ruhe bis zum Tagesanbruch bewahren. Am Ende dieser Szene beschließen die beiden Marien fortzugehen.

#### 4. Akt (V. 2019-2172)

[Erste Szene V. 2019-2053. Ort: Vor dem Grab. Personen: Maria und Maria Magdalena.]

Die Theotokos begrüßt die Sonne des dritten Tages, an dem die Prophezeiung der Auferstehung in Erfüllung gehen wird. Maria Magdalena nimmt an den Hoffnungen der Mutter Gottes nicht teil, da sie die Wächter des Grabes nicht an ihren Plätzen sieht und

nicht weiß, was geschehen ist. Die Theotokos versteht zwar ihre Furcht, aber gleichzeitig fordert sie Maria Magdalena auf, an das Geschehen der Auferstehung Christi fest zu glauben.

Die Besonderheit dieser Szene liegt in der Anwesenheit der Theotokos am Grab, die in den Evangelien nicht bezeugt ist. Alle Evangelien berichten von der Anwesenheit Maria Magdalenas, aber nicht von der der Theotokos. Wahrscheinlich stand dem Verfasser entweder ein verloren gegangenenes apokryphes Evangelium, ein nicht erhaltener Passionstext oder sogar eine ältere, vielleicht auch mündliche, Tradition als Quelle zur Verfügung. Was ab dem Vers 2107 folgt, ist zum größten Teil aus dem Matthäus-Evangelium (28, 2-10) in dialogische Form transportiert. Als Maria Magdalena bemerkte, dass der Grabstein entfernt und das Grab leer war, wollte sie sich zunächst sofort zu den Jüngern begeben, um ihnen die Auferstehung Christi zu verkünden. Sie entschied sich aber dann doch, vorerst abzuwarten.

Gleich danach erschien den beiden Frauen ein Engel. Er berichtete von der Auferstehung Christi und informierte sie darüber, dass Jesus nach Galiläa gegangen sei, um sich den Jüngern zu offenbaren, wie er es gesagt habe. Er forderte die beiden Frauen auf, allen zu verkünden, dass Jesus auferstanden und das Grab leer sei. Die Theotokos schien ungeduldig auf das Wiedersehen mit ihrem Sohn zu warten. Sie bat Christus um eine baldige Offenbarung.

[Zweite Szene V. 2094-2119. Ort: Nicht weit vom Grab entfernt. Personen: Jesus Christus, Maria, Maria Magdalena.]

Als die Theotokos und Maria Magdalena sich auf den Weg machen (ab V. 2094), um den Jüngern die Auferstehung Christi zu verkünden, bemerkt Maria Magdalena, dass sich ihr jemand nähert. Sie ist aber nicht sicher, ob es Jesus sei. Bevor sie etwas sagen kann, erscheint ihr Jesus Christus und spricht sie mit dem Gruß *Χαίρετε* an, was zugleich „seid mir gegrüßt“ oder „freut euch“

bedeutet. Alle sollen glücklich sein, da der Gottessohn den Tod besiegt und die Menschheit von den Sünden gerettet habe (V. 2097, vgl. mit Matth. 28, 9). Jesus gibt den beiden Frauen den Auftrag, seinen Jüngern zu verkünden, sie sollten nach Galiläa gehen, um ihn dort zu treffen. Wie man erkennen kann, stimmt dieser Abschnitt mit dem vorigen Engelbericht nicht überein. Der Engel hat den Frauen berichtet, Jesus sei nach Galiläa gegangen.<sup>294</sup> Wie man aber zuvor bemerkt hat, war er nicht nach Galiläa gegangen, sondern er traf die Frauen und forderte sie auf, den Jüngern von seiner Auferstehung zu berichten. Es ist nicht zu klären, warum sich der Verfasser in dieser Szene widerspricht. Der einzige logische Grund wäre, dass der Verfasser zwei verschiedene Quellen für die Beschreibung dieser Szene verwendete, ohne darauf zu achten, dass das gleiche Ereignis widersprüchlich erzählt wird.

Nachdem Christus sich entfernt hat, gehen auch die beiden Frauen, überwältigt von Freudengefühlen, weg. Am Ende dieser Szene werden die galiläischen Frauen, welche zum Grab gehen wollen, von Magdalena auf die Auferstehung Christi hingewiesen.

[Dritte Szene V. 2120-2172. Ort: Vor dem Grab. Personen: Maria Magdalena, die Mutter des Herrn, Chor, ein Junge.]

Maria Magdalena eröffnet diese Szene, indem sie die Mutter Gottes auffordert, zusammen mit den galiläischen Frauen noch einmal das Grab zu besuchen; denn ein Wunder nur einmal zu erleben, sei nicht genug. Sie bemerkt, dass rechts am Grab ein weiß gekleideter Jüngling steht. Er berichtet den Frauen genau das, was auch der Engel zuvor berichtete: Jesus ist auferstanden und sie sollen es seinen Jüngern berichten (Mark., 16, 1-8). Diese Szene scheint überflüssig zu sein, da sie keine neuen Informationen enthält. Die Szene schließen die zwei Halbchöre ab.

<sup>294</sup> Der Verfasser des Centos wiederholt immer wieder diesen Bericht, ohne dass es einen ersichtlichen Grund dafür gibt.

**5. Akt** (V. 2173- 2479)

[Erste Szene V. 2173-2414. Ort: Nicht weit vom Grab entfernt. Personen: Theotokos, Chor, ein Bote.]

Der Chor informiert Maria über die Ankunft des 5. Boten. Nach einem recht inhaltslosen Gespräch mit Maria gibt er den Grund seiner Ankunft bekannt: Er sei gekommen, um sie über die Auferstehung Christi zu informieren (V. 2188-2190). Das erste Wort, welches vom Boten ausgesprochen wird, nämlich *Ἄλλᾶ*, deutet auf einen Zusammenhang dieser Szene mit der vorigen hin. Wie man aber aus dem V. 2076 erkennen kann, spielt diese Szene bei Tageslicht und hellem Sonnenschein. Hier aber kommt der Bote in dunkler Nacht. Die Lücke der Zwischenzeit wird vom Verfasser des Werkes nicht ausgefüllt. Das ist ein weiterer Beweis für die Schwierigkeit, dieses Werk aufzuführen, da auf der „Bühne“ der Übergang vom Tageslicht zur Nachtfinsternis nicht darstellbar wäre. Auch der Botenbericht sowie das Interesse Mariens, von der Auferstehung zu erfahren, scheinen hier überflüssig zu sein, da sie es schon erfahren und Jesus getroffen hatte. Der Verfasser hat wahrscheinlich beabsichtigt, die Auferstehung Christi nun im Detail erklären zu lassen. Aus diesem Grund wird von ihm der Botenbericht verwendet, auch wenn er dem Leser überflüssig erscheint.

Der Bote berichtet, wie er die Einzelheiten der Auferstehung erfuhr. Er habe die Wächter beobachtet, als sie zitternd und voll Furcht zu den Priestern gegangen sind, um das Wundergeschehen zu erzählen. Es habe Unruhe in der Priesterversammlung geherrscht, obwohl sie versucht hätten, die Furcht wegen der Auferstehung Jesu zu beheben, indem sie den Wächtern befohlen hätten, die Auferstehung Christi zu verschweigen. Sie sollten einfach angeben, dass die Jünger die Leiche Christi geraubt hätten. Dafür würden ihnen die Priester einen reichlichen Lohn spenden. Vor allem sollten aber die Wächter weder dem Pilatus noch dem Volk von der Auferstehung berichten. Vom Volk sei sonst ein Aufstand zu befürchten. Die Wächter erklärten sich einverstän-

den, niemandem etwas zu erzählen, jedoch betonten sie ihren Glauben daran, dass Jesus ein wahrer Gott sei. Daraufhin erzählen die Wächter im Detail von dem Geschehen und fordern die Priester auf, Jesus als gnädigen Gott anzuerkennen.

Nun folgt eine Szene (ab V. 2270), welche einen direkten Dialog von Personen, die bis dahin nicht auf der „Bühne“ anwesend waren, beinhaltet. Diese Szene könnte man wegen des plötzlichen Orts- und Personenwechsels als einen neuen Akt bezeichnen. Dieses Element hat nur eine Parallele im klassischen Drama bei der euripideischen Tragödie „*Orestes*“ V. 866 ff., aber dort steht immer „er sagte ...“, oder „sie sagten ...“ bevor man überhaupt mit der Wiedergabe der Worte der jeweiligen Person beginnt. Die Personen, die bis zu diesem Zeitpunkt auf der „Bühne“ standen (Maria, Chor, Bote), werden durch Pilatus, die Wächter und die Priester ersetzt. Ort des Geschehens ist das Prätorium.

Es handelt sich hierbei um eine Versammlung des Pilatus mit den Priestern und Wächtern im Prätorium, um eine vernünftige und logische Erklärung bzw. eine Ausrede für die Auferstehung Christi zu erfinden. Die meisten Verse dieser Episode sind aus dem pseudoeuripideischen „*Rhesus*“ und weniger aus den „*Bakchen*“ des Euripides entnommen worden.

Merkwürdigerweise widersprechen sich die Wächter in dieser Partie (vgl. V. 2281-2284 mit V. 2253). Sie berichten einerseits, dass das Siegel des Grabsteins unberührt war, obwohl Jesus nicht mehr im Grab war, und andererseits, dass der Stein durch ein Erdbeben versetzt wurde. Höchstwahrscheinlich standen dem Dichter wieder zwei verschiedene Quellen zu Verfügung und er hat beide verwendet, ohne deren Widerspruch zu beachten. Diese Szene geht bis zum Vers 2388.

Danach wechseln der Spielort und die Handlungspersonen. Die vorletzte Szene geht nun weiter. Maria bedankt sich bei dem Boten für seinen ausführlichen Bericht. Die Szene wird mit einer Aufforderung Mariens an die Frauen des Chors beendet.

[Zweite Szene V. 2415-2479. Ort: Vor dem Grab. Personen: Theotokos, Maria Magdalena, Chor.]

Der Chor berichtet über die Taten des Petrus, des Johannes und der Maria Magdalena in der Zwischenzeit. Die Theotokos fügt noch hinzu, dass Maria Magdalena sie zum Grab begleitete, um das Wunder noch einmal zu sehen, und sei dann geeilt, um es ihnen zu verkünden. Auch Petrus und Johannes seien zum Grab gegangen. Das letztere habe ihr Maria Magdalena berichtet. Magdalena könne es bezeugen, da sie Augenzeugin gewesen sei. Wann der Bericht Magdalenas stattgefunden haben soll, kann man nicht feststellen, denn eine Unterhaltung fand nur mit dem Chor und dem Boten statt, nicht aber mit Maria Magdalena. Sie, die inzwischen näher gekommen sein muss, erzählt, dass sie zusammen mit Petrus und Johannes das Grab besucht habe. Danach habe sie zwei weiß gekleidete Engel getroffen und daraufhin habe sich Jesus ihr offenbart und sie aufgefordert, den Jüngern zu berichten, sie sollten nach Galiläa gehen und dort auf ihn warten. Es handelt sich hierbei wieder um einen überflüssigen Bericht; denn all dies, was Maria Magdalena erzählt, wurde schon mehrmals berichtet. Die einzigen Neuigkeiten, die Magdalena mitteilt, sind ihr Treffen mit den Jüngern, die Erzählung des Wundergeschehens sowie der Unglaube der Jünger, die dem Bericht einer Frau misstrauen. Aus diesem Grund hätten sie selbst das Grab besucht, um sich von der Auferstehung zu überzeugen. Die Aufforderung Maria Magdalenas an die Frauen, dorthin zu gehen, wo sich die anderen (die Theotokos und die Jünger) versammelt hatten, schließt diese Szene ab.

### 6. Akt (V. 2480-2531)

[Erste Szene V. 2480- 2489. Ort: Vor dem Haus der Mutter des Markus. Personen: Chor.]

Der Chor gibt zunächst den Ort der folgenden Szene bekannt: Er befindet sich vor dem Haus Mariens, in dem sich alle Jünger versammelten. Er betont, dass diese immer noch Angst vor der Verfolgung hätten. Aus diesem Grund ist die Tür verschlossen.

[Zweite Szene V. 2490-2531. Ort: Im Haus der Theotokos. Personen: Theotokos, Chor, Christus, die Jünger.]

Der Chor spricht noch zu den Jüngern, als plötzlich Jesus in der Mitte des Raumes erscheint. Der Verfasser lässt die Frauen des Chors eine rhetorische Frage stellen: wie konnte er durch die verschlossene Tür eintreten?

Der Verfasser hatte wahrscheinlich die Absicht drei ähnliche Situationen mit einem einheitlichen Grundmotiv –nämlich die eigentlich unmöglich erscheinende Durchdringung des Versiegelten–, die Geburt Christi ohne Verletzung der Jungfräulichkeit Mariens, seine Auferstehung ohne die Versetzung des Grabsteines sowie sein Eintreten ins Haus durch verschlossene Türen zu parallelisieren, um so die Wundertaten Gottes am einheitlichen Kontrast besser zu verdeutlichen.

Jesus spricht alle an, und von Vers 2505 bis 2511 folgt die Szene der Wiedererkennung (Anagnorisis), welche für die griechische Literatur von grosser Bedeutung war.<sup>295</sup>

<sup>295</sup> Vgl. z. B. die Szene der Anagnorisis in Homers „Odyssee“ und Sophokles „König Ödipus“.



**EPILOG** (V. 2531-2604)

Der Verfasser wendet sich in einer Art von Gebet an Gott und bittet ihn um Hilfe und Vergebung seiner Sünden.

**KOLOPHON** (V. 2605-2610)

Der Kolophon, der nicht von allen Handschriften überliefert ist, kann als Nachwort des Verfassers verstanden werden. Der Verfasser hat im Prolog des Werkes sein Ziel bekannt gegeben: Er will ein Drama in der Nachfolge des Euripides schreiben.

Mit seinem Nachwort sagt er, dass der Leser nun ein wahres Drama in den Händen hat:

Ἔχεις ἀληθὲς δράμα κ' οὐ πεπλασμένον  
 πεφυρμένον τε μυθικῶν λήρων κόπρω,  
 ὁ φιλομαθῆς εὐσεβοφρόνων λόγων.<sup>296</sup>

Der Autor macht einen Vergleich zwischen *πεπλασμένον* und *ἀληθὲς δράμα*. Die erste Bezeichnung ist für die antiken Tragödien bestimmt und die zweite für den „Christos Paschon“.

Es ist eindeutig, dass er hier nicht die literarische Gattung „Drama“ meint, sondern einfach die Geschichte, die er erzählt. Denn nur eine Geschichte bzw. eine Handlung kann wahr (*ἀληθὲς*) oder erfunden sein (*πεπλασμένον*), nicht aber das Drama in seinem ursprünglichen Sinn. Das *πεπλασμένον* ist auch mit dem Mythos gleichzusetzen, den die antiken Dramen als Inhalt hatten. Und dieser war keine wahre, sondern eine erfundene Geschichte, im Gegensatz zur Geschichte der Passion Christi, welche der absoluten Wahrheit entspricht, wie der Autor feststellt.

<sup>296</sup> V. 2605-2607.

Der Autor knüpft hier an die Dreiheit an, die angeblich von Theophrast entwickelt wurde:<sup>297</sup>

- 1) *ἱστορία* (d.h. das *ἀληθές*)
- 2) *πλάσμα* (d.h. das *πιθανόν*)
- 3) *μῦθος* (d.h. das *οὐκ ἀληθές*)

Eine *ἱστορία* ist etwas wirklich Geschehenes, ein *πλάσμα* ist etwas, das geschehen sein könnte und ein *μῦθος* ist etwas nicht Wahres, was erdacht und im christlichen Sinn eine Lüge ist.

Beim „Christos Paschon“ hat möglicherweise der Autor den Terminus *πλάσμα* mit dem Terminus *μῦθος* gleichgesetzt und ein Drama mit unchristlichem Inhalt bzw. ein Drama im eigentlichen Sinn als Lüge bezeichnet. Er sagt, nur was fromm ist, kann auch wahr sein.

<sup>297</sup> S. dazu Nesselrath 1990, S. 152 ff. und Dostálová 1982, S. 79.

## 7. DIE DRAMATURGIE DES *CHRISTOS PASCHON* UND IHRE BEZIEHUNG ZUR GRIECHISCHEN TRAGÖDIE

Von den Problemen, die sich bei der Beschäftigung mit dem „Christos Paschon“ ergeben und in den vorigen Kapiteln erwähnt worden sind, ist eines noch zu klären: Entspricht dieses Werk überhaupt den dramaturgischen Normen des klassischen Dramas und konnte es überhaupt aufgeführt werden?

Die meisten Forscher des Werkes gehen davon aus, dass der „Christos Paschon“ nie aufgeführt worden sein kann und allein für die Lektüre verfasst wurde. Infolgedessen wurde der „Christos Paschon“ von vielen als „Lesedrama“ bezeichnet. Die Muster des klassischen Dramas werden hier nur in großen Teilen des Textes aber nicht überall angewendet. Und dort, wo sich diese Muster finden, sind auch nur jene nachgeahmt, die der Verfasser des Werkes gut gekannt haben muss. Dies geht aus dem großen Mangel an dramatischer Technik, welche das Werk aufweist, hervor.

Der Verfasser des „Christos Paschon“ gibt im Prolog das Ziel seiner Arbeit bekannt: Er will die heilige Geschichte κατ' Εὐριπίδην wiedergeben. Dementsprechend sieht man die Mutter Gottes, den Chor der galiläischen Frauen und alle anderen Personen des Werkes mit Worten einer Medea, eines Hippolytos, einer Hekabe etc. ihre Gefühle und ihre Gedanken artikulieren. Somit kann man nicht von einem einheitlichen und autonomen Charakter der Protagonisten sprechen, sondern eher von einem Mosaikcharakter des Werkes. Diese Tatsache kann zu negativen Vorurteilen gegen den „Christos Paschon“ führen, da die Personen, die „fremde“ Worte aussprechen, kaum eine eigene Persönlichkeit

zeigen und kaum ein psychologisches Portrait darstellen können.<sup>298</sup>

Es muss nun untersucht werden, inwiefern der „Christos Paschon“ der spezifischen inneren sowie äußeren Form des klassischen Dramas bzw. der klassischen Tragödie entspricht.

Die Hauptelemente der inneren Form der klassischen Tragödie waren nach Aristoteles die folgenden<sup>299</sup>:

a) Der μῦθος (Mythos) oder λόγος (Logos) und die πλοκή (Schürzung des Knotens). Dieser Mythos ist „ein mit innerer Notwendigkeit sich vollziehender logischer Handlungsablauf“<sup>300</sup>, welcher von Anfang bis zum Ende von einer ihm eigentümlichen Spannung zusammengehalten wird.

b) Die μεταβολή (Wendung).

Sie erscheint als:

1) Pathos (Unglücksfall).

2) Peripetie: Dies ist die Erwartung, welche vom Beginn an aufgebaut wird, dass der dargestellte Zustand bald „umkippen“ werde, entweder vom Positiven zum Negativen oder vom Negativen zum Positiven.<sup>301</sup>

3) Anagnorisis (Erkennung): Dies ist der Umschlag von Unkenntnis zu Erkenntnis.<sup>302</sup> Die vollkommenste Form der Anagnorisis ergibt sich, wenn Anagnorisis und Peripetie zusammenfallen, da dadurch eine Steigerung der Dramatik geschaffen wird, wie z. B. bei „Ödipus Tyrannos“.<sup>303</sup>

<sup>298</sup> S. dazu Lanowski 1997, S. 136.

<sup>299</sup> S. Latacz 1993, 74-76.

<sup>300</sup> Ebd., S. 74.

<sup>301</sup> Aristoteles, *Poetik* 1451<sup>a</sup> 13.

<sup>302</sup> Aristoteles, *Poetik*, 1452<sup>a</sup> 29-1452<sup>b</sup> 8.

<sup>303</sup> S. Latacz 1993, S. 75.

c) Die λύσις (Lösung des Knotens).<sup>304</sup>

Der „Christos Paschon“ besitzt einen Mythos und einen logischen Handlungsablauf. Dieser Handlungsablauf wird aber nicht von der erwartenden Spannung zusammengehalten, da von Anfang an durch die Vorhersagen und die Überzeugung der Protagonisten über den Schluss die Spannung zerstört wird. Man könnte sagen, dass die Metabole in der Form der Anagnorisis gegen Ende des Werkes erscheint, aber die Peripetie hat hier überhaupt keinen Platz. Denn der Leser bzw. der fiktive Zuschauer des Werkes bekommt nie das Gefühl, dass der dargestellte Zustand bald umkippen wird, weder vom Negativen zum Positiven noch umgekehrt. Der Grund dafür ist die Kenntnis des Ablaufs der Geschichte schon von vornherein.<sup>305</sup>

Jesus wird festgenommen, gekreuzigt, doch drei Tage danach folgt seine Auferstehung. Die Erwartung, dass der Ablauf der heiligen Geschichte geändert wird, ist unvorstellbar. Der Verfasser des Centos kann nicht so den Ablauf ändern, dass die Priester sich gegen die Kreuzigung Christi entscheiden, oder dass man die Auferstehung erwartet, die aber doch nicht erfüllt wird. Ein solcher freier Umgang mit dem Stoff der heiligen Geschichte wäre unlenkbar gewesen. Der Autor hatte einen Mythos mit vorausbestimmter Ablaufdynamik zur Verfügung und sollte ihn unverändert in Form eines Dramas wiedergeben. Er wollte ein Werk κατ' Εὐριπίδην, aber musste ein Werk κατὰ τὰ εὐαγγέλια schreiben. Außerdem besteht für die heutigen Forscher kein Anlass zu glauben, dass der Verfasser dieses Werkes ein Meisterwerk, wie eine antike Tragödie, überhaupt schreiben wollte. Seine Intention war stattdessen, die heilige Geschichte in der Form eines euripidei-

<sup>304</sup> Aristoteles, *Poetik* 1455<sup>b</sup> 24-32.

<sup>305</sup> Das wusste auch der Zuschauer jeder antiken Tragödie, denn die Mythen sowie der Ausgang der Tragödie waren bereits bekannt. Die Spannung bestand in dem „Wie“, in dem die Kunst des tragischen Dichters zu erkennen ist.

schen Dramas nach seinen Vorstellungen wiederzugeben. Auch die Szene der Anagnorisis Christi durch seine Jünger ist eher ein Zufallsereignis als eine absichtliche Zutat des Verfassers zu Gunsten der Steigerung der Dramatik des Werkes. Denn die Beispiele, welche zuvor erwähnt wurden, zeigen, dass der Verfasser des Centos den Begriff „Dramaturgie“ entweder nicht kannte oder missverstanden hatte. Diese Annahme liegt nahe, wenn man bedenkt, dass die wirkungsvolle Szene des „ungläubigen Thomas“ nicht einmal benutzt wurde.

Der Schluss der Geschichte kann auch nicht als Lösung des Knotens angenommen werden, da es von Anfang an bekannt ist, ohne die wichtige Zutat der Peripetie bzw. der Metabole (das heißt, ohne das „Wie“) zu verwenden, welches Ende die Geschichte haben wird. Man erwartet keine λύσις, da man weiß, dass Jesus leiden und sterben muss, um aufzuerstehen. Das heißt, die Lösung ist von Anfang an bekannt.

So zeigt sich, dass die spezifische innere Form dieses Centos, außer einer oberflächlichen Ähnlichkeit, wenig mit jener der klassischen Tragödie zu tun hat.

Wie verhält sich aber der Cento in Bezug auf die von Aristoteles festgelegte äußere Form der Tragödie?

Die Grundstruktur der äußeren Form war nach Aristoteles die folgende:<sup>306</sup>

- a) Prologos.
- b) Epeisodion.
- c) Exodos.

<sup>306</sup> S. Aristoteles, *Poetik* 1452<sup>b</sup> 17.

Diese äußere Form der Tragödie war unmittelbar von folgenden Elementen abhängig:

- 1) Den Handlungspersonen.
- 2) Dem Chor.
- 3) Den Botenberichten.
- 4) Dem Ort und der Zeit.

Der Prolog wurde von einer oder mehreren Handlungspersonen aufgeführt und konnte als Einführung in das Handlungsgeschehen verstanden werden.

Die Epeisodien machten den Hauptteil einer Tragödie aus und bestanden aus folgenden Elementen:

- i) Rhesis bzw. Monolog eines Einzelschauspielers.
- ii) Dialoge zwischen den Schauspielern.
- iii) Parakataloge.
- iv) Dialoge zwischen Schauspieler und Chor.
- v) Botenberichte.

Den Prolog des „Christos Paschon“ spricht die Mutter Gottes. Er entspricht dem Prolog der Amme in Euripides' „Medea“.

Die Epeisodien des Centos weisen vielen Ähnlichkeiten mit denen der klassischen Tragödie auf. Sie sind oft mit den Monologen bzw. den Rheseis der Mutter Gottes sowie des Apostels Johannes aufgefüllt. Es gibt auch die Botenberichte, welche für den Fortlauf der Geschichte von großer Bedeutung sind. In der klassischen Tragödie waren maximal drei Botenberichte erlaubt. Beim „Christos Paschon“ gibt es fünf Botenberichte und eine ἀγγελικὴ ῥῆσις mit der gleichen Funktion. Aus welchem Grund der Verfasser des Centos doppelt so viele Botenberichte zulässt, ist ungewiss. Der wahrscheinlichste Grund wäre die Länge des Gedichtes und seine Unkenntnis der antiken Regeln. Denn eine klassische Tragödie bestand, wie bekannt, aus 1000-1700 Versen, der „Christos Paschon“ dagegen aus 2610 Versen. Dementsprechend setzte der

Verfasser des Centos zugunsten des kontinuierlichen Ablaufs mehr Botenberichte ein. Obwohl, wie gesagt, die Epeisodien des Centos viele Ähnlichkeiten mit denen der klassischen Tragödie aufweisen, fehlt bei ihnen das wichtigste Element, um den Höhenpunkt der Dramaturgie bzw. der Spannung zu erreichen: die Stichomythie<sup>307</sup>. Des Weiteren fehlt der Dialog zwischen dem Chorführer (κορυφαῖος) und dem Einzelschauspieler. Nur gegen Ende des Werkes tritt Maria Magdalena aus dem Chor heraus und spricht mit der Theotokos und anderen Handlungspersonen. Sie kann aber nicht als Chorführerin angenommen werden, da sie selbstständig und unabhängig vom Chor agiert.

Die Frage, welche nun beantwortet werden muss, ist, welche Rolle der Chor in diesem Cento übernimmt.

Der Chor im „Christos Paschon“ hat ausschließlich, wie die übrigen Personen, handelnde Funktion; er spricht, wie diese, ausschließlich in iambischen Trimetern (bzw. byzantinischen Zwölf-silbern) und begleitet in ständiger Präsenz die Protagonistin des Werkes. Er singt nie, er redet nur. Aus diesem Grund kann beim „Christos Paschon“ nicht die Rede von Chorliedern sein. Man muss anerkennen, dass die Funktion des Chors seit Euripides an Bedeutung zu verlieren begann, aber hier ist sie völlig verkümmert.

Für die klassische Tragödie waren die Chorlieder ein sehr bedeutender Bestandteil. Sie teilten sich in zwei verschiedene Formen:<sup>308</sup>

- a) Die Parodos (πάροδος): Als Parodos wird der erste Auftritt des Chors ins Theater durch einen oder beide Eingänge genannt; dabei rezitiert oder singt er. In den meisten überlieferten Tragödien zieht der Chor rezitierend ein. Sein Sprechrhythmus

<sup>307</sup> Stichomythie: Strukturelement der Tragödie, bedeutet den Sprechwechsel nach jedem Vers.

<sup>308</sup> Für Näheres s. Latacz 1993, S. 68-69.

entspricht dann seinem Gehrhythmus; das Metrum ist der so genannte Anapäst (anapästischer Dimeter).

- b) Das Stasimon (στάσιμον). Beim Singen dieses Liedes verweilt der Chor in der Orchestra; es ist eine gesanglich-tänzerische Höchstleistung.<sup>309</sup>

Als dritte Form kann man auch den Kommos (κομμός) rechnen. Er wird von Aristoteles als gemeinsamer Klagegesang des Chors und der Schauspieler definiert.<sup>310</sup>

Die einzige von diesen Chorformen, die im „Christos Paschon“ vorkommt, ist der Kommos bei den Klagegesängen der Theotokos und ihrer Begleiterinnen (Chor) nach dem Tod Christi. Eine weitere Ähnlichkeit gibt es, wie Lanowski<sup>311</sup> zeigt, zwischen den Aussagen des Chors im Cento und den Dialogen zwischen Chorführer und Schauspieler bei Euripides. Von beiden werden Ereignisse angesagt und kommentiert sowie der Auftritt einer neuen Person angesprochen und wichtige Details des Geschehens mitgeteilt.

Ein weiterer gemeinsamer Aspekt des Centos und der klassischen Tragödie ist folgender: Der Chor begleitet die Protagonistin, teilt ihre Gefühle mit und versucht, sie in ihrer Furcht und Verzweiflung zu trösten, obwohl er selbst Angst hat und verzweifelt ist. Über die Funktion des Chors im Cento „Christos Paschon“ sagt Lanowski: „Das tragischste und zugleich originellste Element in der Darstellung des Chores sind die vor der geschlossenen Tür wartenden Frauen und das Erscheinen Christi (V. 2480 ff.).“<sup>312</sup>

<sup>309</sup> S. dazu Latacz 1993, S. 69-70

<sup>310</sup> Aristoteles, *Poetik* 1452<sup>b</sup> 25.

<sup>311</sup> Lanowski 1997, S. 139.

<sup>312</sup> Ebd., S. 139.

Lanowski ist auch der Meinung, dass die dreimalige Einteilung des Chors in Halbchöre (V. 617 ff., 1019 ff., 1832 ff.) die Höhepunkte der Handlungsdramatik kennzeichne.<sup>313</sup>

Zusammenfassend kann gesagt werden:

- 1) Die Chorlieder des Centos weisen nur wenige Ähnlichkeiten mit denen der klassischen Tragödie auf. Möglicherweise hatte der Verfasser des Centos die aristotelische Chortheorie gelesen und war davon beeinflusst, aber noch mehr Einfluss dürfte die Theorie des Horaz ausgeübt haben.<sup>314</sup> Denn dieser befürwortete die Funktion des Chors als Akteur und lehnte die Chorpartien zwischen den Akten ab. Diese Methode wurde vom Verfasser des Werkes treu befolgt. Ob der Autor die Theorie des Horaz im Original las oder durch zeitgenössische Berichte davon wusste, ist ungewiss.
- 2) Die für den Chor charakteristischen Elemente wie Parodos und Stasimon entfallen völlig.
- 3) Dem Verfasser des Centos war die eigentliche und ursprüngliche Funktion des Chors wahrscheinlich nicht bekannt; jedenfalls hat er sie in seinem Werk nicht berücksichtigt. Auch das spricht, wie schon erwähnt, für die Spätdatierung des Werkes (12. Jh.). Er hatte die Tragödie nur gelesen und beim Lesen berücksichtigt man meistens nicht die Dramaturgie.

Oft wurde in diesem Kapitel über die Personen der Handlung gesprochen, aber eine Frage ist diesbezüglich immer noch offen:

Wer ist der eigentliche Protagonist des Centos?

Allein von dem Titel des Werkes hätte man Jesus Christus für den Protagonisten der „Tragödie“ halten können. Der Titel ist aber irreführend, da er eine Erfindung des ersten Herausgebers war, ohne von einer der Handschriften überliefert zu sein. Nicht Jesus

<sup>313</sup> Ebd., S. 139.

<sup>314</sup> Horaz, *Ars poetica*, V. 193-201.

Christus ist der Protagonist, sondern die Mutter Gottes, die Theotokos, und das Hauptthema ist nicht die Passion Christi, sondern die Leiden Mariens aufgrund der Passion. Verständlich wird diese Tatsache, wenn man den Sprechanteil der Handlungspersonen betrachtet. Walter Puchner<sup>315</sup> listet den Sprechanteil der Handlungspersonen auf und kommt zu den folgenden Ergebnissen: Von den insgesamt 2531 Versen des Centos (ausgenommen Prolog, Epilog, Kolophon) spricht die Theotokos 1210 Verse (47,8 %), der Chor 252 (9,96 %), der Apostel Johannes (der Theologe) 281 (11,1 %), Maria Magdalena 130 (5,14 %) etc.. Wenn man dann von der Tatsache ausgeht, dass Maria und der Chor der galiläischen Frauen immer zusammen auftreten und der Chor das *alter ego* Mariens ist, kommt man auf folgendes Ergebnis: Maria und der Chor sprechen 1462 Verse (57,7 %) zusammen. Wenn man noch dazu die Botenberichte aufzählt, die den Threnos-Schmerz durch die Erzählung der Passionsereignisse steigern, kommt man auf 1780 Verse (70,33 %). Diese Tatsache könnte den Anlass geben, das Werk anstatt „Χριστός πάσχω“ „Θεοτόκος πάσχουσα“ zu benennen.

Infolgedessen hat Margaret Alexiou<sup>316</sup> zu Recht den Cento der Tradition der Marienklage<sup>317</sup> zugeordnet. Denn er ist eine dialogisierte Marienklage, kombiniert mit Botenberichten, die die Passionsereignisse vom letzten Abendmahl bis zur Kreuzigung und Auferstehung wiedergeben.<sup>318</sup> Die Tatsache, dass die Theotokos fast durchgehend -vom Anfang bis zum Ende des Werkes- anwe-

<sup>315</sup> Puchner 1995, S. 55-57.

<sup>316</sup> M. Alexiou: *The Ritual Lament in Greek Tradition*. Cambridge 1974, S. 64 ff.

<sup>317</sup> Diese Marienklagen sollen seit dem 9. Jh. in Konstantinopel in die liturgischen Texte eingedrungen sein (z. B. mit den *Staurotheotokia*). S. ebd., S. 65-66 und Puchner 1995, S. 55.

<sup>318</sup> Puchner 1995, S. 57.

send ist, führt Puchner zu Recht dazu, das Werk nicht als „Drama“, sondern als „Mono-Drama“ zu bezeichnen.<sup>319</sup>

Es kann also bei diesem Werk aufgrund der triumphalen Auferstehung Christi nicht von einer Tragödie die Rede sein.

Weitere sehr wichtige Elemente für die klassische Tragödie bzw. für die Dramenaufführung im Allgemeinen sind der Ort und die Zeit.

Der Cento zeigt zu Beginn der Handlung aufgrund der wiederholten Botenberichte eine stabilisierte Raumstruktur, was aber im Lauf der Handlung und bis zur Golgathaszene nachlässt. Puchner schreibt:

„Στην αρχή του ποιήματος η δομή του χώρου φαίνεται σταθεροποιημένη, ιδίως λόγω των επανειλημμένων αγγελικών ρησεων, που αφηγούνται τα γεγονότα που έχουν διαδραματιστεί off stage, ο χώρος όμως αυτός αποσταθεροποιείται και ολισθαίνει κατά τη σταδιακή μετάβαση στο λόφο του Γολγοθά. Εκεί η υπόθεση εντάσσεται στην καθορισμένη χωροταξική διευθέτηση της εικονογραφίας των Παθών.“<sup>320</sup>

Die Ortsübergänge werden im Text vom Verfasser nicht wahrgenommen. Er achtet nicht auf die Kontinuität des Ablaufs und das Überbrücken der Szenen miteinander; trotzdem sind diese Ortsübergänge aus dramaturgischer Hinsicht oft ausreichend vorbereitet. Von großer Bedeutung ist auch folgende Bemerkung Puchners:

„Είναι οφθαλμοφανές ότι μια τέτοια δομή του σκηνικού χώρου ανταποκρίνεται περισσότερο στη μεσαιωνική σκηνή των περιπτέρων (*mansiones*), που προέρχεται και δομείται απ' την εικο-

<sup>319</sup> Ebd., S. 60.

<sup>320</sup> Ebd., S. 67.

νογραφική αντίληψη της αφήγησης με εικόνες, παρά στην αρχαία σκηνή με την ορχήστρα κτλ.“<sup>321</sup>

Puchner zeigt auch, dass der Cento, welcher wie eine Tragödie beginnt, zum Passionsspiel wird. Er bemerkt, dass es keine richtige Geschehnisabfolge gibt, da das Werk zum Gelehrten Genuss und zum Erkennen der Zitate bestimmt war. Für ihn vereint der Cento die Antike und das Christentum in einem einmaligen Sprachmosaik, kann aber nicht für ein Theaterstück gehalten werden. Die Struktur des Übergangs von einem Ort zum anderen, sowie die Struktur des Stationen-Dramas weist mehr Ähnlichkeiten mit dem westlichen mittelalterlichen als mit dem antiken Theater auf.<sup>322</sup>

Unmittelbar von dem Ortswechsel ist auch die Zeitstruktur abhängig. Zeitlich war das Werk von den Evangelienberichten bestimmt. Es beginnt mit dem Geschehen am Karfreitag und endet am Ostersonntagabend. Der Verfasser bleibt jedoch der Evangelienzählung und der Zeitstruktur nicht immer treu. Puchner gibt die Schwankungen im Ausmaß der Komprimierung der Handlungszeit an und bemerkt, dass verschiedene Textangaben eine Rekonstruktion der Zeitstruktur jenseits der kanonischen Schriftgrundlage erlauben. Er nennt folgende Beispiele:

- 1) Gegen Ende des ersten Monologs der Theotokos gibt sie bekannt, dass sie in der Lage wäre, sich nachts auf den Weg zu machen, um die Leiden ihres Sohnes zu sehen (V. 88 ff.). Sie wird aber vom Chor überzeugt, auf das Tageslicht zu warten. Im V. 96 f. sieht der Chor Soldaten mit Fackeln laufen. Mit der Morgenröte wird Jesus sterben (V. 122). Der Bote berichtet über die Festnahme Christi und spricht auch von der Nacht (V. 176). Erst im zweiten Botenbericht kündigt man die Morgendämmerung an.

<sup>321</sup> Ebd., S. 68.

<sup>322</sup> S. ebd., S. 68-69.

- 2) Der Tag der Kreuzigung vergeht ohne weitere Zeitangaben. Nach dem Threnos der Theotokos kommen die Frauen in das Haus des Johannes. Dort sollen sie auf das Tageslicht warten, um ihre Pflicht zu erfüllen. Die Frauen folgen Johannes, der ihnen das Haus zeigen will (V. 1810). Dann haben wir aber einen Zeitsprung, da ab V. 1817 angekündigt wird, dass der nächste Morgen naht. Im Vers 1818 wacht die Theotokos im Morgengrauen auf. Mit V. 1843 ist es schon hell geworden. Es folgt ein Botenbericht, und danach beschließen die Frauen, das Nachtdunkel abzuwarten (V. 1905), bevor sie in die Stadt gehen, um Neuigkeiten zu erfahren. Mit Vers 1906 ist aber die fortgeschrittene Nacht eingetreten.

Puchner nennt noch mehrere Beispiele mit ungenauer und unkontinuierlicher Zeitstruktur und kommt zu folgendem Ergebnis:

„Οι χρονικοί προσδιορισμοί του κέντρωνα σχετίζονται σχεδόν αποκλειστικά με την προχωρημένη νύχτα και το λυκόφως της αυγής. [...] Αυτή η ασύμμετρη και ανισόρροπη διευθέτηση του χρόνου ανάμεσα στη Μεγάλη Παρασκευή και στο βράδυ του Πάσχα, με τα άλματά της, τις συμπτύξεις και διαστολές της, επηρεάζεται μάλλον επίσης από το χριστολογικό συμβολισμό του Φωτός και εξαρτάται τελικά και από την ίδια την ευαγγελική αφήγηση. Ο τονισμός του σκότους και του λυκόφωτος στους προσδιορισμούς των φάσεων της ημέρας υποβάλλει την ατμόσφαιρα του κρυφού και του επικίνδυνου. Καμιά προσπάθεια τήρησης της ενότητας του χρόνου δεν έχει γίνει, αν και τα άλματα στο σκηνικό χρόνο γεφυρώνονται με επιδεξιότητα.“<sup>323</sup>

Aus den untersuchten Fragen in diesem Kapitel kann man die folgenden Schlussfolgerungen ziehen:

- 1) Die spezifische innere Form des Centos weist kaum Ähnlichkeiten mit jener des klassischen Dramas auf.

<sup>323</sup> Ebd. S. 71.

- 2) Die äußere Form des Centos, genauer gesagt seine Epeisodien und seine Grundstruktur, ist der klassischen Tragödie sehr ähnlich. Jedoch zeigt der Cento einen mangelhaften Übergang von einem Epeisodion zum anderen.
- 3) Die Chorpartien des Centos haben fast nichts mit den Chorpartien der Tragödie der klassischen Zeit gemeinsam. Obwohl Aristoteles die Beteiligung des Chors an der Handlung als gut empfand, hielt er trotzdem die lyrischen und vom Chor gesungenen Partien für notwendige Bestandteile der Tragödie. Nur Horaz, wie schon erwähnt, hielt auch die lyrischen Partien für überflüssig und verlangte die Beteiligung des Chors an einer Tragödie ausschließlich als normaler Akteur.
- 4) Die Orts- und Zeitstruktur des „Christos Paschon“ bedeutet ein großes Hindernis für dessen Aufführung. Der wiederholte Ortswechsel sowie die fehlende Zeiteinheit ließ aus rein technischen Gründen die Aufführung auf der „Bühne“ unmöglich erscheinen.

## 8. DIE BEDEUTUNG DES *CHRISTOS PASCHON* FÜR DIE EURIPIDES-TEXTKRITIK (INSBESONDERE FÜR DIE „MEDEA“ UND DIE „BAKCHEN“)

Der euripideische Cento „Christos Paschon“ besitzt eine sehr große Bedeutung für die Tragödien des Euripides, insbesondere für die „Bakchen“, da man dadurch verschiedene Stellen des Euripides-Textes korrigieren und vervollständigen kann.<sup>324</sup> Wenn man die Nachahmung der euripideischen Verse betrachtet, kann man auch die euripideischen Motive erkennen, welche vom Verfasser des Centos verwendet wurden. Dies wird deutlich, wenn man die entlehnten Verse des Prologs parallel zu den Versen aus dem Prolog der „Medea“ stellt, welche dem Prolog des Centos als Quelle dienen:

<u>Christos Paschon</u>	<u>Medea</u>	V.
V.		V.
1 Εἶθ' ὄφελ' ἐν λειμώνι μηδ' ἔρπειν ὄφεις,	Εἶθ' ὄφελ' Ἀργούς μὴ διαπτάσθαι σκάφος	1
2 μηδ' ἐν νάπαισι τοῦδ' ὕφεδρεύειν δράκων	μηδ' ἐν νάπαισι Πηλίου πεσεῖν ποτε	3
3 ἀγκυλομήτης οὐ γὰρ ἂν πλευρᾶς φύμα,	Πελία μετήλθον. οὐ γὰρ ἂν δέσποιν' ἐμῆ	6
4 μήτηρ γένους δύστηνος ἠπατημένη,	Μήδεια δ' ἡ δύστηνος ἠτμασμένη	20
.....	.....	
6 ἔρνους ἔρωτι θυμόν ἐκπεπληγμένη,	ἔρωτι θυμόν ἐκπλαγεῖσ' Ἰάσονος	8
.....	.....	
8 οὐδ' ἂν φαγεῖν πείσασα καρποῦ τὸν πόσιν	οὐδ' ἂν κτανεῖν πείσασα Πελιάδας κόρας	9
.....	.....	
14 ἰδρῶτ' ἂν ὤκει τήνδε γῆν ὀλεθρίαν	πατέρα κατῶκει τήνδε γῆν Κορινθίαν	10
15 σὺν ἀνδρὶ καὶ τέκνοισιν ἀρᾶς ὑστάτης,	ἔνδ' ἀνδρὶ καὶ τέκνοισιν, ἀνδάνουσα μὲν	11
.....	.....	
32 Ἥ που μεγίστη γίνεται σωτηρία,	ἥπερ μεγίστη γίγνεται σωτηρία,	14
33 ὅταν γυνὴ πρὸς ἄνδρα μὴ διχοστατῆ,	ὅταν γυνὴ πρὸς ἄνδρα μὴ διχοστατῆ.	15
34 τὰ πάντα συμφέρουσα τῶδ' ὥσπερ θέμις,	αὐτὴ τε πάντα ζυμφέρουσ' Ἰάσονι	13
.....	.....	
37 Νῦν δ' ἐχθρὰ πάντα καὶ νοσεῖ τὰ καίρια	νῦν δ' ἐχθρὰ πάντα καὶ νοσεῖ τὰ φίλτατα.	16
38 αὐτῆς προδοῦσης ἄνδρα καὶ κράτους κλέος.	Προδοῦς γὰρ αὐτοῦ τέκνα δεσπότην τ' ἐμῆν	17
.....	.....	

<sup>324</sup> Für die Bedeutung der *Bakchen* für die christliche Literatur und den Einfluss, den sie ausübten, s. Seaford 1997, S. 52-53.



43 ὄθεν πότνια φύσις ἠτιμαμένη	Μήδεια δ' ἡ δύστηνος ἠτιμασμένη	20
.....	.....	.....
46 τὸν πάντα συντήκουσα δακρυόεις χρόνον,	τὸν πάντα συντήκουσα δακρυόεις χρόνον	25
47 ἐπεὶ πρὸς ἐχθροῦ ἦσθητ' ἠδικημένη	ἐπεὶ πρὸς ἀνδρὸς ἦσθητ' ἠδικημένη,	26
.....	.....	.....
51 Βοᾶ μὲν ὄρκους, ἀνακαλεῖ δεξιάς,	βοᾶ μὲν ὄρκους, ἀνακαλεῖ δεξιάς	21
52 πίστιν μεγίστην, καὶ Θεὸν μαρτύρεται	πίστιν μεγίστην καὶ θεοὺς μαρτύρεται	22
53 ἔγνω γὰρ ἡ τάλαινα συμφορῶν ὑπο,	Ἔγνωκε δ' ἡ τάλαινα συμφορᾶς ὑπο	34
54 οἷον πατρῶαν μὴ λιπεῖν ἐσθλὸν χθόνα	οἷον πατρῶας μὴ ἀπολείπεισθαι χθονός.	35
55 στυγεῖ δὲ κόσμον, οὐδ' ὄρωσ' εὐφραίνεται.	στυγεῖ δὲ παῖδας οὐδ' ὄρωσ' εὐφραίνεται.	36
56 Εἰς τοῦτο γὰρ νῦν ἐκβέθηκε ἀληθδόνος,	ἐγὼ γὰρ ἐς τοῦτ' ἐκβέθηκ' ἀληθδόνος	56
57 ὥσθ' ἴμερός μ' ὑπήλθε γῆ τε καὶ πόλις	ὥσθ' ἴμερός μ' ὑπήλθε γῆ τε κούρανῶ	57
58 λέξαι μολούσαν δεῦρο φύσεως βλάβας.	λέξαι μολούση δεῦρο δεσποίνης τύχας.	58
59 Οὐπω γὰρ ἡ τάλαινα παύεται γόων,	οὐπω γὰρ ἡ τάλαινα παύεται γόων;	59

Es ist deutlich zu erkennen, dass der Verfasser des Centos den Hauptanteil der entlehnten Verse aus der „Medea“ entnommen hat: Von den insgesamt 90 Versen des Prologs sind 26 Verse (ca. 27%) aus der „Medea“ entweder wortwörtlich oder mit leichter Veränderung übernommen. Aus welchem Grund hat aber der Verfasser des Centos diese Verse ausgewählt und was wollte er dadurch zeigen?

Der Verfasser des „Christos Paschon“ versucht, dem Prolog-Motiv „Medeas“ treu zu bleiben. Er versucht, eine vollständige Einführung in die Handlung der heiligen Geschichte zu schaffen. Die Erinnerung an den Ursprung des Problems sowie die Bezeichnung der Protagonistin als „Leidende“ (beim „Christos Paschon“ bezeichnet Maria sich selbst als „leidende Mutter“) ist ein gemeinsames Motiv der beiden Prologe. Eine bessere Quelle dafür hätte der Verfasser des Centos nicht finden können. Auch die Sorgen und die Angst der Handlungsperson, die den Prolog leitet, sind beiden Werken gemeinsam. Die Theotokos macht sich Sorgen um ihren Sohn, sie hat aber auch selbst Angst und ist verzweifelt. Die Amme macht sich Sorgen um ihre Herrin und wünscht sich verzweifelt ein glückliches Ende der Probleme im Palast. Beide Prologe beginnen mit einem „Wunschsatz“: „Wie schön wäre es, wenn ... nicht zustande gekommen wäre.“

Beide sprechen von dem Betrug als Grund für die Probleme, welche den Protagonistinnen Leiden und Schmerz bereiten.<sup>325</sup> Der Verfasser des Centos übernimmt nicht nur Verse, sondern auch die Verszahl aus der „Medea“ (vgl. V. 56-59 aus „Medea“ und „Christos Paschon“). Das kann kein Zufall sein. Man sollte vielmehr annehmen, dass der Verfasser des Centos auch die Zahl der Verse absichtlich übernahm. Es ist sehr wahrscheinlich, dass er die Verwandtschaft des Textes eines heidnischen Autors mit dem christlichen Stoff seiner Geschichte zeigen wollte. Er konnte die Verse eines Heiden benutzen, um die heilige Geschichte wiederzugeben. Er konnte sie als „Werkzeuge des Logos und des Heiligen Geistes“ benutzen.

Auch der belehrende Satz in den Versen 32-34 des Centos, in dem die Theotokos über die Stellung der Frau in der Ehe spricht, ist aus der „Medea“ entnommen worden.

Die meisten Verse, welche aus dem Prolog der „Medea“ entnommen sind, hat der Verfasser des Centos fast unverändert wiedergegeben. Die Abweichungen und Veränderungen sind vom Verfasser beabsichtigt, damit er seiner Geschichte treu bleiben kann. Er ändert Namen oder Ortsbezeichnungen, aber auch einzelne Wörter formt er um, um sie seiner Geschichte anzupassen. Denn da, wo z. B. in der „Medea“ θεοὺς stand, musste er es natürlich ändern und θεὸν schreiben. Der Grund ist klar, warum er es machen musste und vielleicht auch wollte. Ein anderer Änderungsgrund war für den Verfasser des „Christos Paschon“ häufig das Metrum. Er hat oft Worte geändert, um den Tribachys des euripideischen Textes zu vermeiden, wie z. B. im Vers 51 („Medea“ V. 21).

Was der Verfasser des „Christos Paschon“ noch nachzuahmen versucht, ist das Erzählmotiv für Geschehnisse, welche nicht auf

<sup>325</sup> Die Amme spricht von dem Betrug Medeas durch ihren Gatten und die Theotokos von dem Betrug Evas durch die Schlange.

der Bühne stattgefunden haben. Mit der Parallelstellung der Textabschnitte, die hier vorgenommen wird, ist dieses Motiv deutlich:

<u>Christos Paschon</u>	<u>Medea</u>	
V.		V.
1180 Ἦκουσά του λέγοντος, οὐ δοκῶν κλύειν, θώκουσ προσελθῶν, ἔνθα δὴ παλαιότεροι θάσσοуси, σεμνὰν ἀμφὶ Σαλομῶν στοάν, ὡς τόνδε νεκρὸν οὐκ ἔα πρεσβυτέρων ὄχλος, προσιῶν τῆσδε κοιρανῶ χθονός,	Ἦκουσά του λέγοντος, οὐ δοκῶν κλύειν, πεσσοὺς προσελθῶν, ἔνθα δὴ παλαιάτατοι θάσσοуси, σεμνὸν ἀμφὶ Πειρήνης ὕδαρ, ὡς τοῦσδε παιδῶν γῆς ἔλαν Κορινθίας σὺν μητρὶ μέλλοι τῆσδε κοίρανος χθονός	67
1185 θάπτειν. Ὁ μέντοι μῦθος εἰ σαφῆς ὄδε, οὐκ οἶδα, βουλοίμην δ' ἂν οὐκ εἶναι τάδε.	Κρέων. Ὁ μέντοι μῦθος εἰ σαφῆς ὄδε οὐκ οἶδα· βουλοίμην δ' ἂν οὐκ εἶναι τότε.	70

Es ist eindeutig, dass der Verfasser des Centos das Motiv der indirekten Erzählung aus Euripides entnehmen will. Dieses Motiv hat die Funktion eines Botenberichts.

Größere Bedeutung jedoch gewinnt der „Christos Paschon“ für die „Bakchen“ des Euripides, da man durch diesen Cento die verlorenen Partien (ab V. 1298 u. V. 1328) des Dramas zu ergänzen versucht. Der erste Forscher, der dies unternahm, war Kirchhof im Jahre 1853.<sup>326</sup> Er war der Meinung, dass der Verfasser des Centos, wenn ihm eine vollständige Handschrift der „Bakchen“ zur Verfügung stand, auch Verse aus diesem Abschnitt der „Bakchen“ übernommen haben konnte. Was man bis dahin von diesem verlorenen Textabschnitt wusste, war sein Inhalt durch ein Fragment aus Apsines:<sup>327</sup>

„κινήσομεν ἔλεον [καὶ ἀπὸ τοῦ κατηγορεῖν ἑαυτῶν] αὐτοὶ κατηγοροῦντες ἑαυτῶν. τοῦτό ἐστι μὲν εὐρεῖν καὶ παρὰ τοῖς τραγικοῖς ποιηταῖς ἀμέλει παρὰ τῷ Εὐριπίδῃ τοῦ Πενθέως ἢ μήτηρ Ἀγαυὴ ἀπαλλαγείσα τῆς μανίας καὶ γνωρίσασα τὸν παῖδα τὸν ἑαυτῆς διεσπασμένον κατηγορεῖ μὲν αὐτῆς, ἔλεον δὲ κινεῖ. [...]

<sup>326</sup> A. Kirchhof, „Ein Supplement zu Euripides' Bacchen“, in: *Philologus* 8, 1853, S. 78-93.

<sup>327</sup> *Rhetores Graeci*, ed. Walz 9, 587 u. 589.

καὶ ἀπ' αὐτοῦ δέ (τις) τοῦ τεθνεῶτος ἔλεον κινεῖ δύναται, ἔάν μὲν ἢ διὰ φαρμάκων ἀνηρημένος, [καὶ] τὰ παρακολουθήσαντα τῆ φαρμακία διεξιῶν, τὰς ὀδύνας, τὴν ταλαιπωρίαν, τὸ μῆκος τὸ τῆς νόσου, τὸ σῶμα λυμανθὲν τοῦ ἀνθρώπου ὑπὸ τῶν φαρμάκων ἔάν δὲ βιαίως, ἐπιῶν τὰ τραύματα, τὸν τρόπον τῆς ἀναιρέσεως. τοῦτον τὸν τρόπον κεκίνηκεν Εὐριπίδης οἶκτον ἐπὶ τῷ Πενθεῖ κινῆσαι βουλόμενος. ἕκαστον γὰρ αὐτοῦ τῶν μελῶν ἢ μήτηρ ἐν ταῖς χερσὶ κρατοῦσα καθ' ἕκαστον αὐτῶν οἰκτιρίζεται.“

Kirchhof stellte sich die Aufgabe, möglichst die Verse aus dem Cento zu finden, welche dem Inhalt dieses Textabschnittes entsprechen und ihn wiedergeben könnten, die aber wiederum nicht als Schöpfung des Verfassers des Centos betrachtet werden konnten. Den Umfang dieses Abschnittes schätzte Kirchhof auf 50-60 Verse. Er stellt fest, dass mit dem Vers 1328 unmittelbar vor der Lücke eine Rhesis der Agaue beginnt. Sie erwacht aus dem bakchischen Taumel und erfährt durch Kadmos, dass sie ihren Sohn ermordet hat und seinen Kopf in den Händen hält. Unmittelbar nach der Lücke (V. 1329) fängt eindeutig eine Rhesis des Dionysos an.

Die Verse, die nach Kirchhof zur Rhesis der Agaue gehören könnten, sind der Reihe nach folgende: V. 1312-1313, 1254-1257, 1314-1315, 921, 1120-1124, 1230, 1606, 1469-1473.

Für die Dionysos-Rhesis hat Kirchhof folgende Verse vorgeschlagen:

V. 1665-1666, 1692, 1664, 1663, 1667-1669, 1678-1680, 1672, 1673-1677, 1690.

Die heutige Forschung ist nicht weit von Kirchhofs Vorschlägen entfernt. Fast 140 Jahre danach versuchte Leinieks<sup>328</sup> für die Textprobleme der „Bakchen“, unter ihnen auch die Textlücken, eine Lösung zu finden. Viele der Vorschläge Kirchhofs hat er zwar an-

<sup>328</sup> Leinieks 1996.

genommen, aber anders bearbeitet. Er versucht nicht nur die Lücke unmittelbar nach dem Vers 1328, sondern auch die unmittelbar nach dem Vers 1298 zu ergänzen. Viele Verse, die von Kirchhof zur Ergänzung der Lücke nach dem Vers 1328 vorgeschlagen wurden, nimmt er als Ergänzung der Lücke nach dem Vers 1298 an (z. B. V. 1312-1313, 1256-1257, 1469-1472).<sup>329</sup> Für die Rhesis der Agaue in diesem Abschnitt schlägt er noch drei Verse aus dem „Christos Paschon“ vor: V. 1466-1468.

Im Gegensatz zu Kirchhof betrachtet Leinieks die Rhesis der Agaue nach dem Vers 1328 als sehr kurz (fünf Verse). Von diesen fünf Versen sind drei aus dem „Christos Paschon“ (V. 1011, 1639-1640) entnommen. Für die Dionysos-Rhesis nimmt Leinieks alle Versvorschläge Kirchhofs an, jedoch versucht er mit noch mehr Versen aus dem Cento diese Lücke zu ergänzen (V. 1360-1363, 300, 1715, 1688-1589, 1756-1759).

Leinieks erklärt anschließend, dass die Verse, die man für die Ergänzung der Lücken verwendete, keineswegs im Euripides-Text so gestanden haben könnten. Demzufolge hält er eine sichere Rekonstruktion dieses Abschnitts für nicht möglich. Die einzige Sicherheit, die man hat, ist, dass jene Verse des Centos dem Inhalt der verlorenen Partien entsprechen, wie man ihn aus Apsines kennt. Die Schlussfolgerung Leinieks' ist folgende:

„Considering the author's practices, the exact wording of the Euripidean lines cannot be restored with certainty. The lines of the Christos Paschon do, however, frequently reflect the general sense of the Euripidean lines. Consequently, no attempt has been made here to restore the exact words and meter of Euripides.“<sup>330</sup>

<sup>329</sup> Leinieks versucht nicht allein mit Versen aus dem „Christos Paschon“ die verlorenen Partien wiederzugewinnen, sondern auch mit Versen aus Euripides selbst sowie aus Senecas „Phaedra“. Dazu s. ebd., S. 376-380.

<sup>330</sup> Ebd., S. 385.

Zu Recht vertritt Leinieks die Meinung, dass man von keiner genauen Rekonstruktion des verlorenen Textes sprechen kann. Es scheint, dass all diese Verse, welche von Kirchhof, Leinieks und auch Seaford<sup>331</sup>, der die meisten Vorschläge Kirchhofs annimmt, als geeignet für die Ergänzung der Lücke vorgeschlagen wurden, einen passenden und zugleich nicht unbedingt christlichen Charakter haben, so dass man nicht von einer Schöpfung des christlichen Autors sprechen kann. Jene Verse könnte der Verfasser des „Christos Paschon“ sehr leicht aus den „Bakchen“ entnommen haben, da sie für beide Werke eine ähnliche Situation wiedergeben. Durch was zeichnet sich diese Situation aus? Der mütterliche Schmerz und die Verzweiflung der Mutter einerseits, welche ihren Sohn hilflos leiden und sterben sah, und der Mutter andererseits, welche erfahren hat, dass sie selbst die Mörderin ihres Sohnes ist. Beide Situationen haben mit tiefer Verzweiflung und Leid um den verstorbenen Sohn zu tun. Was man am deutlichsten aus dieser Situation versteht, ist meines Erachtens der durch die Jahrhunderte unverändert gebliebene Charakter des mütterlichen Schmerzes.

Wenn man aber die Motive sucht, welche der Verfasser des Centos aus Euripides übernommen hat, um ein Drama in euripideischer Form zu verfassen, kann man das Motiv dieses Abschnittes als solches annehmen: Der Verfasser hatte nämlich jeden Grund, die Verse aus der Mutterklage<sup>332</sup> der „Bakchen“ zu entnehmen, um die Mutterklage der Theotokos euripideisch zu formulieren. Welche Veränderungen jedoch die euripideischen Verse durch den Verfasser des Centos zu erleiden hatten, kann man sehr schlecht er-

<sup>331</sup> S. Seaford 1997, S. 144-145.

<sup>332</sup> Für weitere Stellen aus Dramen des Euripides, an die der Verfasser des „Christos Paschon“ anknüpft, um das Pathos bzw. die Klage der Theotokos zum Ausdruck zu bringen s. M. G. Mantziou: „Το κατ' Euripίδην παθητικό στοιχείο στο χριστιανικό δράμα Χριστός Πάσχων“, in: Πρακτικά 11<sup>ου</sup> συνεδρίου κλασικών σπουδών, Bd. 3, Athen 2004, S. 474-485.

kennen, oder besser gesagt, nur ahnen, wenn man von den Veränderungen der meisten entlehnten Verse ausgeht. Es könnte aber auch sein, dass der Verfasser die euripideische Verse wortwörtlich übernommen hat, ohne sie zu ändern, was auch sonst oft der Fall ist. Eines ist jedenfalls meines Erachtens sicher: Der Verfasser des „Christos Paschon“ hatte jeden Grund, wenn ihm eine vollständige Handschrift der „Bakchen“ zur Verfügung stand, das Motiv der Mutterklage um den verstorbenen Sohn nachzuahmen und aus ihr zu entnehmen. Sicher konnte ihm auch die Marienklage der mittelbyzantinischen Periode als Muster vorliegen. Dies gilt für die Klagen der Theotokos im gesamten Werk, nicht aber für diesen Abschnitt. Das Muster der Schöpfung dieser Verse ist eher unchristlich und, genauer gesagt, euripideisch.

Eine sehr deutliche Motivnachahmung ist bei den folgenden Versen zu erkennen:

Christos PaschonBakchen

V.

1524 Μόνος γὰρ ἀνὴρ ταῦτα θαρρῶν ἰκάνεις,	μόνος γὰρ αὐτῶν εἰμ' ἀνὴρ τολμῶν τόδε	962
1525 μόνος σὺ φύσεως ὑπερκάμνεις βροτῶν.	μόνος σὺ πόλεως τῆσδ' ὑπερκάμνεις, μόνος	963
1526 Ἔσχον δ' ἀγῶνες, οἱ σ' ἐμμινον, νῦν τέλος	τοιγὰρ ἀγῶνες ἀναμένουσιν οὐς ἐχρήν.	964
.....	.....	.....
1553 λέχους ἀμάρτημ' ἐς Θεόν μ' ἀναφέρειν	ἐς Ζῆν' ἀναφέρειν τὴν ἀμαρτίαν λέχους	29
.....	.....	.....
1555 ἐχθροῦ σοφίσμαθ' ὧν νιν οὐνεκα κτανῶν	Κάδμου σοφίσμαθ', ὧν νιν οὐνεκα κτανεῖν	30
1556 ἄλλων τε πάντων παγκάκων σοφισμάτων	δίκην σε δοῦναι δεῖ σοφισμάτων κακῶν.	489
1557 παύσεις στροβοῦντα κόσμον ἐν σοφίσμασι,	παύσω κακούργου τῆσδε βακχείας τάχα	232
1558 καὶ μιν σιδηραῖς ἀρμόσας ἐν ἄρκυσι	καὶ σφᾶς σιδηραῖς ἀρμόσας ἐν ἄρκυσιν	231
1559 στήσεις κακούργον τῆς κακούργίας, Τέκνον.	παύσω κακούργου τῆσδε βακχείας τάχα	232
.....	.....	.....
1561 ἄλλοις δὲ δώσεις καὶ πόλιν τε καὶ κράτος,	Εχίονος παῖς, ᾧ κράτος δίδωμι γῆς.	213
.....	.....	.....
1563 ἐν οἷς χορεύσεις καὶ καταστήσεις τὰ σὰ	τάκει χορεύσας καὶ καταστήσας ἐμᾶς	21
1564 μυστήρι' ἴν' ἧς ἐμφανῶς Θεὸς βροτοῖς,	ὧν οὐνεκ' αὐτῷ θεὸς γεγῶς ἐνδείξομαι	47
1565 ὡς ἐν πόλῳ ξύμπασιν ἐς δ' ἄλλην χθόνα,	πᾶσιν τε Θηβαίοισιν, ἐς δ' ἄλλην χθόνα,	48
1566 εὐ διαθεῖς τὰνθένδ', ἀναστήσεις κράτος.	τὰνθένδε θέμενος εὐ, μεταστήσω πόδα,	49
1567 Δεῖ γὰρ πόλιν τήνδ' ἐκμαθεῖν, κεῖ μὴ θέλει,	δεῖ γὰρ πόλιν τήνδ' ἐκμαθεῖν, κεῖ μὴ θέλει	39
1568 νῦν οὐσ' ἀμαθῆς τῶν γε σῶν μυστηρίων	ἀτέλεστον οὐσαν τῶν ἐμῶν βακχεμάτων,	40
.....	.....	.....

1574 Ὡν οὐνεκ' αὐτοῖς δεῖξον, ὡς εἰ σὺ Θεὸς	ὧν οὐνεκ' αὐτῷ θεὸς γεγῶς ἐνδείξομαι	47
1575 δεῖξεις δὲ πάντως ἦν δ' Ἰουδαίων γένος	δεικνύς ἐμαυτὸν ἦν δὲ Θηβαίων πόλις	50
1576 ὄργῃ σὺν ὄπλοις ἐξάγειν χθονὸς θέλης	ὄργῃ σὺν ὄπλοις ἐξ ὄρους βακχίας ἀγειν	51
1577 ἄρδην, ἐλάσεις Αἰθιοπῶν στρατηλατῶν,	Ζητῆ, ξυνάψω μαινάσι στρατηλατῶν.	52
.....	.....	.....
1582 πῦρ ἐγγὺς οἰκῶν καὶ δόμων ἐρείπια	τόδ' ἐγγὺς οἰκῶν καὶ δόμων ἐρείπια	7
1583 τεφρούμεν' ἦδη, πυρὸς ἄσβεστον φλόγα,	τυφόμενα Δίου πυρὸς ἐτι ζῶσαν φλόγα,	8
1584 ἀθάνατον Θεοῦ πόλιν πρὸς τήνδ' ὕβριν	ἀθάνατον Ἴηρας μητέρ' εἰς ἐμὴν ὕβριν.	9
1585 αἰνῶ δὲ κρίσιν, ἀθατον ἢ πέδον τόδε	αἰνῶ δὲ Κάδμον, ἀθατον ὅς πέδον τόδε	10
1586 τίθησι πᾶσι τοῖς φονευταῖς σου, Τέκνον,	τίθησι, ....	11
1587 ὅς τὰς Λυδῶν πανευκλείς λιπῶν πόλεις	λιπῶν δὲ Λυδῶν τοὺς πολυχρόσους γύας	13
1588 Φρυγῶν τε, Περσῶν ἡλιοβλήτους πλάκας,	Φρυγῶν τε, Περσῶν θ' ἡλιοβλήτους πλάκας	14
1589 Βάκτρια τεῖχη, τὴν τε δύσχειμον χθόνα	Βάκτρια τε τεῖχη τὴν τε δύσχειμον χθόνα	15
1590 Μήδων παρελθῶν Ἀραβῶν τ' εὐδαίμονα,	Μήδων ἐπελθῶν Ἀραβίαν τ' εὐδαίμονα	16
.....	.....	.....
1592 πᾶσαν τε Ἀσίαν, ἦν παρ' ἄλμυρῶν ἄλα	Ἀσίαν τε πᾶσαν, ἦ παρ' ἄλμυρῶν ἄλα	17
1593 Ἑλλησι κείσθαι φασὶ βαρβάρους θ' ὁμοῦ,	κεῖται μιγάσιν Ἑλλησι βαρβάρους θ' ὁμοῦ	18
1594 πλήρεις ἔχουσιν καλλιπυργῶτους πόλεις,	πλήρεις ἔχουσιν καλλιπυργῶτους πόλεις,	19
1595 ἐς τήνδε πρῶτον ἦλθες Ἑβραίων χθόνα,	ἐς τήνδε πρῶτην ἦλθον Ἑλλήνων πόλιν,	20

All diese Verse des Centos gehören zu der Marienklage nach dem Tod und während der Bestattung Christi. Maria äußert ihre tiefe Verzweiflung und ihr Leid sowie ihre Wut gegenüber den Schuldigen. Sie rechnet mit der Rache Gottes an denjenigen, die für den Tod Christi verantwortlich sind.

Bemerkenswert ist dabei die Tatsache, dass fast all diese Verse aus dem Prolog der „Bakchen“ entnommen sind. Sie gehören zu der Dionysos-Rede im Prolog. Warum wählte aber der Verfasser des Centos ausgerechnet die Verse aus der Dionysos-Rede im Prolog aus? Was für ein Motiv sah er bei diesem Prologabschnitt?

Um diese Frage zu beantworten, muss man zunächst bestimmen, wie sich Dionysos im Prolog der „Bakchen“ äußert.

Dionysos erzählt den Ursprung des Problems und kündigt Rache gegen die Schuldigen an. Außerdem wird seine göttliche Natur in Frage gestellt. Das ist das Thema der Rhesis im Prolog der Bakchen, die einen Umfang von 60 Versen hat. Von diesen 60 Versen sind 28 vom Verfasser des „Christos Paschon“ übernommen worden. Diese Verse verwendete er nicht, um einen Prolog

wiederzugeben (vgl. den Prolog der „Medea“ und des „Christos Paschon“), sondern, wie gesagt, bei der letzten Klage der Theotokos, um ihre Überzeugung für die Vergeltung der Schuldigen auszudrücken. Die Theotokos sagt, dass Jesus ein Gott sei, der aus Liebe für die Menschheit zu sterben bereit war. Die Juden jedoch hätten nie an ihn geglaubt und seine göttliche Natur bezweifelt. Er werde sich nach seiner Auferstehung an den Juden rächen, die für seine Leiden verantwortlich seien.

Man erkennt leicht die Ähnlichkeit der beiden Parteien sowie auch, aus welchem Grund der Verfasser des Centos ausgerechnet diese Verse entnommen hat. Das beiden Werken gemeinsame Motiv ist die Erzählung der Ursache für das Unglück und die Ankündigung der Vergeltung an den Schuldigen. Diese Ankündigung ist dem Motiv der Zukunftsausblicke zuzuordnen, das sich am Schluss mancher Euripides Tragödien findet (z. B. im „Hippolytos“). Genau dieses Motiv suchte auch der Verfasser des Centos und er fand es (neben dem anderen genannten Motiv) im Prolog der *Bakchen*.

Die meisten Verse hat der Verfasser mit einer leichten Veränderung wiedergegeben. Diese Veränderung war allerdings notwendig, um die Verse aus den „Bakchen“, welche von einem Mann gesprochen werden, der Rede der Theotokos im „Christos Paschon“ anzupassen.

## ZUSAMMENFASSUNG

Im vorliegenden Buch wurden folgende fünf Ziele verfolgt:

- 1) Die Darstellung der Entwicklung und des Fortlaufs des antiken Dramas vom 4. Jh. v. Chr. bis in die byzantinische Zeit, um eine Antwort auf die Fragen zu finden, welches Theater die Byzantiner erbten, ob es überhaupt eine Art Theater in Byzanz gab, und was man in Byzanz unter den Begriffen Drama, Tragödie und Komödie verstand.
- 2) Die Darstellung der Rezeption antiker Dramen in Byzanz und die anschließende Untersuchung der literarischen Gattung der Centonen, um herauszufinden, ob der Cento „Christos Paschon“ Ähnlichkeiten bzw. Unterschiede mit den anderen griechischen Centonen christlichen Inhalts aufweist.
- 3) Die Präsentation der Forschungsgeschichte zum Cento „Christos Paschon“ sowie der Versuch einer eigenen Datierung und daraufhin eine Gliederung und ein Kommentar zum Cento.
- 4) Der Vergleich der dramatischen Technik des Centos mit derjenigen der klassischen Tragödien, um die Ähnlichkeiten bzw. die Unterschiede zu lokalisieren.
- 5) Das Nebeneinanderstellen einiger der entlehnten Parteien des „Christos Paschon“ und der Originaltext der Tragödien des Euripides (*Bakchen* und *Medea*), um die Motive zu erkennen, die der Verfasser des Centos aus Euripides entnehmen wollte.

Die Untersuchung der Entwicklung und des Fortlebens des griechischen Dramas führte zu folgenden Ergebnissen:

- Das griechische Drama erlebte auch im 4. Jh. v. Chr. eine reiche Produktion. Uns sind aus dem 4. Jh. mehrere Namen von Tragikern bekannt. Es findet aber eine Reform statt, welche für die Weiterentwicklung der Dramen von großer Bedeutung war: Im

Jahre 386 v. Chr. wurden auch Reprisen von alten Tragödien und ab 339 v. Chr. von alten Komödien neukomponiert, neuinszeniert und im dramatischen Agon präsentiert. Im Jahre 375 v. Chr. wurde als neue Disziplin bei den dramatischen Agonen die „alte Tragödie“ eingeführt.

- Während der hellenistischen Zeit begannen sich die Dramenaufführungen, welche bis dahin Athen als Zentrum und Aufführungsort hatten, über den ganzen griechischsprachigen Raum zu verbreiten. Trotz dieser Verbreitung sind uns kaum Zeugnisse über Tragödienproduktionen und Aufführungen überliefert. Was wir über Aufführungen von klassischen Tragödien wissen, ist Folgendes: Aufführungen von klassischen Dramen wurden zumeist nur in ausgewählten Stücken, d.h. in Soloarien, Einzelszenen und Liedern, mit neu komponierten Melodien dargeboten. Die neuen Dramen zeigen nun eine neue Form: „Liebe zum Detail und zur kleinen Form, Pflege gelehrten Wissens ... Neigung zur grandiosen Übersteigerung ... zu hohler Theatralik und unmenschlich-isolierter Herausstellung der großen Einzelperson.“<sup>333</sup> Die einzige Dramengattung, die in der hellenistischen Zeit eine Blüte erlebte, war die so genannte Neue Komödie. Ihr bekanntester Vertreter war Menander. Im Vergleich zur Alten gab es in der Neuen Komödie viele Unterschiede, wie z. B. den Schwund des Chors aus der Handlung, die streng euripideische Akteinteilung und der Aufbau der Handlung nach der Dramaturgie des Euripides, lebende Personen werden kaum mehr verspottet u. a.

Eine neue Art dramatischer Unterhaltung, der Mimos, beginnt an Bedeutung zu gewinnen und im Laufe der Jahre wurde er sogar noch bedeutender als die Tragödie und die Komödie.

- Auch in der Kaiserzeit geht der Mangel an Quellen für griechische Dramen weiter. Uns sind nur zwei Tragödientitel und acht Originalverse aus der griechischen Tragödie der Kai-

<sup>333</sup> Vgl. S. 14.

serzeit erhalten. Bezüglich der Komödie kennen wir nur die Namen von fünf Komikern, die dieser Zeit angehören. Aus Inschriften haben wir Informationen über neu gedichtete Dramen und Reprisen älterer Dramen bei den Großen Dionysien zu Beginn der Kaiserzeit. Ab dem 2. Jh. n. Chr. ist die Inszenierung ganzer Tragödien nicht mehr nachweisbar. Das Mimostheater erlebt eine bedeutende Blüte, da dieses großes Ansehen in der Unterschicht der kaiserzeitlichen Gesellschaft genoss.

- Man kann nicht von einem Fortbestehen des antiken Theaters in Byzanz sprechen, da die Voraussetzungen für die Dramenaufführung lange nicht mehr existierten. Nur für Mimos und Pantomimos kann, trotz der heftigen Kritik der Kirchenväter gegen diese Theaterarten, bis zur Trullo-Synode im Jahre 691 n. Chr. eine Existenz nachgewiesen werden. Nach 691 sind die Spuren auch dieser Theaterarten verschwunden. Die von den Byzantinern als Dramen bezeichneten Werke haben mit Dramen im eigentlichen Sinn nichts zu tun.
- Die Begriffe τραγωδία, δράμα und κωμωδία und auch sonstige Theaterbegriffe wurden in Byzanz nicht mehr im Sinne der antiken literarischen Gattung verwendet. Das stärkt noch mehr die Annahme, dass ein Theaterleben mit Tragödien- und Komödienaufführungen in Byzanz nicht existierte.

Für die Rezeption des antiken Dramas in Byzanz sowie für die byzantinischen Centonen ergab sich Folgendes:

- Eine Rezeption der antiken Dramen findet man bei den byzantinischen Autoren wie z. B. Ioannes Malalas<sup>334</sup>, Anna Komnene, Michael Psellos. In ihren Werken findet man (besonders bei Psellos und Anna Komnene) bei der Beschreibung von historischen Ereignissen eine deutliche Nachahmung des antiken Dra-

<sup>334</sup> Er kannte die Tragödien des Euripides ganz gut, da er bei seiner Chronik oft an Euripides anknüpft.

mas. Aber auch bei der Katomyomachia des Theodoros Prodromos taucht eine gezielte, centoartige Nachahmung des Dramas mit parodistischem Charakter auf.

- Die Centonen christlichen Inhalts erlebten im 4. Jh. (die lateinischen) und im 5. Jh. n. Chr. (die griechischen) ihre Blütezeit. Wir besitzen nur zwei griechische Centonen christlichen Inhalts (im Gegensatz zu den lateinischen Centonen, von denen mehrere erhalten sind), die 53 Homerocentonen des so genannten Eudokia-Corpus (aus dem 5. Jh.) und den Euripides-Cento „Christos Paschon“. Zwischen den Homerocentonen des Eudokia-Corpus und dem „Christos Paschon“ gibt es so viele Unterschiede in Bezug auf Technik, Form und Struktur, dass man berechtigter Weise glauben kann, dass diese in unterschiedlichen Epochen verfasst wurden und dass der „Christos Paschon“ kein Werk aus der Blütezeit des Centos (4./5. Jh.) sein kann.

Bezüglich der Forschungsgeschichte, Autorschaft und Datierung des Werkes sind folgende Ergebnisse zu erwähnen:

- Die Forschungsgeschichte des „Christos Paschon“, die im Jahr 1542 beginnt, besteht aus vielen verschiedenen Hypothesen über die Datierung und über den Autor, die einander widersprechen.
- Ich komme zu dem Ergebnis, dass das Werk sehr wahrscheinlich im 12. Jh. entstanden ist, weil der Verfasser des Centos offensichtlich nicht nur aus Euripides und den Evangelien entlehnte, sondern auch aus Werken der byzantinischen Literatur vor allem des 12. Jh.s (z. B. aus Theodoros Prodromos, Konstantinos Manasses, Ioannes Tzetzes u. a.). Zusätzlich bestärkt wird die Annahme der Datierung des Werkes in das späte 12. Jh. durch die Äußerung des Eustathios über die Centonen in seinem Homerkommentar, in dem er ausschließlich die Homerocentonen erwähnte und dabei noch

bemerkte, dass es möglich (!) sei, auch Centonen mit Werken anderer Dichter zu verfassen. Er kannte jedoch keine anderen Centonen. Aus diesem Grund ist es meines Erachtens am wahrscheinlichsten, dass der Euripides-Cento nicht vor dem Homerkommentar des Eustathios geschrieben wurde.

- Der Autor entlehnt gezielt Verse aus antiken und byzantinischen Autoren, die er als Vorbild hatte. Aus diesem Grund findet man Elemente so vieler und verschiedener Autoren in seinem Werk.

Über die strukturellen Eigenschaften des „Christos Paschon“ kann Folgendes gesagt werden:

- Den „Christos Paschon“ kann man sehr schwer gliedern, da er nicht die für ein Theaterstück übliche Einteilung und auch keinen entsprechenden Handlungsablauf aufweist. Ich habe versucht, abweichend von früheren Vorschlägen eine eigene Gliederung zu erstellen.
- Im Text des Centos finden sich einige typische Elemente der antiken Literatur (Botenberichte, Antrittsankündigung, euripideischer Prolog u. a.).

Die Untersuchung der dramatischen Technik des Centos und deren Beziehung zur klassischen Tragödie hat Folgendes gezeigt:

- Die Dramaturgie, wie man sie aus dem griechischen Drama kennt, fehlt hier völlig.
- Die Aufführung des „Christos Paschon“ scheint aufgrund des häufigen Szenenwechsels und des nicht zusammenhängenden Ablaufs fast unmöglich zu sein.
- Der wahre Protagonist des Dramas ist nicht Jesus Christus, sondern die Theotokos. Das Thema des Dramas ist nicht die

Passion Christi, sondern die Leiden und die Schmerzen der Theotokos aufgrund der Passion.

- Die Chorpartien des Centos haben fast nichts mit den Chorpartien der Tragödie der klassischen Zeit gemeinsam.

Im Bezug auf die Bedeutung des Centos für die Euripideskritik ist Folgendes zu sagen:

- Der Verfasser des Centos wollte nicht nur Verse, sondern auch bestimmte Motive und Sinnzusammenhänge aus Euripides entnehmen.
- Er versucht zu zeigen, dass man auch mit den Worten des Euripides die Geschichte Jesu Christi erzählen kann.
- Man kann mit großer Wahrscheinlichkeit in diesem Cento einige sonst nicht überlieferte Verse der euripideischen Bakchen finden, die in einem Kommentar des Apsines inhaltlich überliefert sind. Wahrscheinlich enthält der „Christos Paschon“ auch Verse der nichtüberlieferten Dramen.
- Die Entlehnung der Verse erfolgt teils wörtlich, teils mit leichten Veränderungen, um sie dem Inhalt des eigenen Werkes anzupassen.

## LITERATUR

Alexiou, M., *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Cambridge 1974

Augusti, 1816, J. Ch. W., „Mit welchem Recht wird das theologische Drama, Χριστός πάσχων dem Gregor von Nazianz abgesprochen?“, *Questionem patristicorum biga*, Breslau 1816 (zitiert nach E. Ellissen, *Analekten der mittel- und neugriechischen Literatur*, 1. Teil, Leipzig 1855 [ND 1976], S. LXXXV-XCII)

Basilikopoulou-Ioannidou, A., *Η αναγέννηση των γραμμάτων κατά τον ΙΒ΄ αιώνα εις το Βυζάντιο και ο Όμηρος. Διατριβή επί διδακτορία*, Athen 1971

Beaton, R., *The medieval Greek Romance*, 2. ED. London and New York 1996

Beck 1971, H.-G., *Geschichte der byzantinischen Volksliteratur*, München

Beck, H.-G., *Das byzantinische Jahrtausend*. München 1978

Bibilakis, I., „Εκκλησία και θέατρο στο Βυζάντιο“. In: Iosiph Bibilakis (Hrsg.), *Θρησκεία και θέατρο στην Ελλάδα*, Athen 2005, S. 85-114.

Bibilakis, I., *Θεατρική αναπαράσταση στο Βυζάντιο και στη Δύση*, Athen 2003

Brambs, J. G., *Christus patiens, Tragoedia christiana que inscribitur solet ΧΡΙΣΤΟΣ ΠΑΣΧΩΝ Gregorio Nazianzeno falso attributta*, Leibzig 1885



- Burkert, W., *Wilder Ursprung. Opferritual und Mythos bei den Griechen*, Berlin 1990
- Cottas, V., *Le théâtre à Byzance*, Paris 1931
- D' Alfonso, F., *Euripide in Giovanni Malala*, Edizioni dell' Orso, Alessandria 2006
- D' Amico, S., *Storia del teatro drammatico*, Bd. II, Mailand-Rom 1939
- Del Grande, C., *ΤΡΑΓΩΙΔΙΑ*, essenza e genesi della tragedia, Mailand - Napoli 1962<sup>2</sup>
- Detorakis, Th., *Βυζαντινή φιλολογία. Τα πρόσωπα και τα κείμενα*, Bd. 1, Heraklion 1995, S. 318-322
- Dihle 1991, A., *Griechische Literaturgeschichte*, München
- Dölger 1934, F. J., „Die Blutsalbung des Soldaten mit der Lanze in Passionspiel „Christus patiens““, *Antike und Christentum* 4, S. 81-94
- Döring 1867, A., „Die Bedeutung des Χριστός πάσχων für die Euripideskritik“, in: *Philologus* 25, S. 221-258
- Dostálová 1982, Ružena, „Die byzantinische Theorie des Dramas und die Tragödie Christos Paschon“, in: 16. Internationaler Byzantinistenkongress. Akten 2/3, S. 73-82
- Dräsecke, J., „Über die dem Gregorios Thaumaturgos zugeschriebenen vier Homilien und den ΧΡΙΣΤΟΣ ΠΑΣΧΩΝ“, in: *Jahresbücher der Protestantischen Theologie* 10, 1884, S. 555-704
- Dyck, A. R. (Ed.), *Michael Psellus: The Essay on Euripides and George of Pisidia and on Heliodorus and Achilles Tatius*. *Byzantina Vindobonensia* 16, Wien 1986

- Easterling, P. E., „From repertoire to canon“, in: *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge 1997
- Effe 2007, B. „Die Literatur als Spiegel epochalen Wandels“, in: G. Weber (Hrsg.) *Kulturgeschichte des Hellenismus*, Stuttgart, S. 260-283
- Ellissen 1855, A., „Die Tragödie ΧΡΙΣΤΟΣ ΠΑΣΧΩΝ angeblich vom heiligen Gregorius von Nazianz“, in: *Analekten der mittel- und neugriechischen Literatur*, 1. Teil, Leipzig (ND 1976)
- Fantuzzi, M. – Hunter, R., *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*, Cambridge 2004 [Fantuzzi u. Hunter 2004]
- Follieri, E., „Ancora una nota sul Christus patiens“, in: *BZ* 84/85, 1991/92, S. 343 ff.
- Garzya, A., „Ancora per la cronologia del Cristus patiens“, in: *BZ* 82, 1989, S. 110-113
- Gauly u. a. 1991, B., (Hrsg.), *Musa Tragica. Die griechische Tragödie von Thespis bis Ezechiel*, Göttingen
- Giatromanolakis, G., *Ευριπίδη Μήδεια*, Athen 1990
- Grosdidier de Matons, J., „A propos d' une édition récente de Χριστός πάσχων“, in: *Travaux et memoires du Centre de recherche d'histoire et civilisation de Byzance* 5, 1973, S. 363 ff.
- Heldmann 2000, G., „Tragödie und Komödie in der Kaiserzeit“, in: *WJB* 24, S. 185-205
- Herzog 1975, R., *Bibelepik der lateinischen Spätantike*, München
- Hilberg 1886, I. H., „Kann Theodoros Prodromos der Verfasser des Χριστός πάσχων sein?“, in: *Wiener Studien* 8, S. 282-314

Hörandner, W., „Lexikalische Beobachtungen zum Christos Paschon“, in: E. Trapp, J. Diethart, G. Fatouros, A. Steiner, W. Hörandner, Studien zur byzantinischen Lexikographie, Byzantina Vindobonensia, Wien 1988, S. 185-200

Horna, K., „Der Verfasser des Christus patiens“, in: *Hermes* 24, 1929, S. 429-431

Hose 2004, M., Poesie aus der Schule. Bayerische Akademie der Wissenschaften, Sitzungsberichte, Jahrgang 2004, Heft 1, München

Hose, M., s. v. Gyges-Drama, Lexikon des Hellenismus, 2005, S. 375

Hunger, H., „André Tuilier: Recherches critiques sur la tradition du texte Euripide. (Études et commentaires. 68.)“, in: *Gnomon* 43, 1971, S. 123-130

Hunger 1978, H., Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner, Bd. 2, München, S. 98-148

Hunger 1968, H., Der byzantinische Katz-Mäuse-Krieg, Graz

Hunter, R. L., Eubulus. The Fragments, Cambridge 1983

Hunter, R. L., The New Comedy of Greece and Rome, Cambridge 1985

Irmscher, J., „Antikes Drama in Byzanz“, in: Die Gesellschaftliche Bedeutung des antiken Dramas für seine und unsere Zeit, Berlin 1973. S. 227-238

Kirchhof 1853, A., „Ein Supplement zu Euripides „Bacchen““, in: *Philologus* 8, S. 78-93

Krumbacher 1897, Karl, Geschichte der byzantinischen Litteratur von Justinian bis zum Ende des oströmischen Reiches, München 1892, 2. Auflage, München

Lampros, S., „Βυζαντινή σκηνοθετική διάταξις των Παθών του Χριστού“, in: *Νέος Ελληνομνήμων*, τχ. 7, 1910, S. 372-398

Lanowski 1997, J., „Der Christus patiens und die klassische Tragödie. Probleme der Dramaturgie“, in: *Scaenica Saravi-Varsoviensia: Beiträge zum antiken Theater und zu seinem Nachleben*, Warschau, S. 137 ff.

La Piana, G., „The Byzantine Theater“, in: *Speculum, a Journal of Mediaeval Studies*, Volume 11, 1936, 171-210

Latacz 1993, J., Einführung in die griechische Tragödie, Göttingen, S. 53-85

Latte K., „Zur Geschichte der griechischen Tragödie in der Kaiserzeit“, in: *Eranos* 52, 1954, S. 125-127

Lauxtermann, M. D., Byzantine Poetry from Pisides to Geometres, Vol. 1, (Wiener Byzantinische Studien 24/1), Wien 2003

Leinieks 1995, V., The City of Dionysos, Stuttgart, S. 376-391

Lemerle 1971, P., La premier humanisme Byzantine, Paris

Lesky, A., Die griechische Tragödie, Stuttgart 1958

Lesky, A., Die tragische Dichtung der Hellenen, Göttingen 1972

Lesky 1971<sup>3</sup>, A., Geschichte der griechischen Literatur, Bern - München

Longo, V., „Il Χριστός πάσχων ed alcuni lezioni della „Medea“ e delle „Bacchanti“, in: *Antiqua* 1, 1946, S. 37-48

Mahr, A., *The Cyprus Passion Cyclus*, Notre Dame 1947

Mantziou, M. G., „Συμβολή στη μελέτη της χριστιανικής τραγωδίας Χριστός Πάσχων“, in: *Dodone* 3, 1974, S. 353-370

Mantziou, M. G., „Το κατ' Ευριπίδην παθητικό στοιχείο στο χριστιανικό δράμα Χριστός Πάσχων“, in: Πρακτικά 11<sup>ου</sup> συνεδρίου κλασικών σπουδών, Bd. 3, Athen 2004, S. 474-485

Melchinger, S., *Das Theater der Tragödie. Aischylos, Sophokles und Euripides auf der Bühne ihrer Zeit*, München 1974

Mette 1977, H. J., *Urkunden dramatischer Aufführungen in Griechenland*, New York

Mitsakis, K., *Βυζαντινή Υμνογραφία. Από την εποχή της Καινής Διαθήκης έως την εικονομαχία*, Athen 1986

Momigliano, A. «Un termine „post quem“ per il „Christus patiens“», in: *Studi Italiani di Filologia Classica N. S.*, Vol. 10, fasc. 1, 1932, S. 47-51

Nesselrath 1990, H.-G., *Die attische Mittlere Komödie*, Berlin

Patzer, H., *Die Anfänge der griechischen Tragödie*, Wiesbaden 1962

Pfeiffer 1970, R., *Geschichte der klassischen Philologie*, Hamburg

Ploritis 1999, M., *Το θέατρο στο Βυζάντιο*, Athen

Ploritis 1990, M., *Μίμος και μίμοι*, Athen

Pollman, K., „Jesus Christus und Dionysos. Überlegungen zu dem Euripides-Cento *Christus patiens*“, in: *JÖB* 47, Wien 1997, S. 87-106

Puchner 1984, W., „Το βυζαντινό Θέατρο. Θεατρολογικές παρατηρήσεις στον ερευνητικό προβληματισμό της ύπαρξης θεάτρου στο Βυζάντιο“, in: *Ευρωπαϊκή θεατρολογία*, Athen, S. 13-92

Puchner 1995, W., „Χριστός Πάσχων και αρχαία τραγωδία“, in: *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, Athen, S. 51-113

Puchner 1990, W., „Zum Theater in Byzanz“, in: G. Prinzing / D. Simon (Hrsg.), *Fest und Alltag in Byzanz*, München, S. 11-16

Puchner 1999, W., „Θεατρολογικές παρατηρήσεις σε βυζαντινούς ιστοριογράφους. Η περίπτωση του Μιχαήλ Ψελλού“, in: Puchner Walter (Hrsg.) *Φαινόμενα και Νοούμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*. Εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα, 2. Auflage, Athen, S. 31-89

Puchner 2001, W., „Miscellanea byzantina histrionica. Μελέτες για το θέατρο στο Βυζάντιο“, in: *Ο μίτος της Αριάδνης*, Athen, S. 1-93

Reich, H., *Der Mimus. Ein Litterar- Entwicklungsgeschichtlicher Versuch*, Bd. 2, Berlin 1903 (ND 1974)

Rey, A.-L., (Ed.), *Patricius, Eudocie, Optimus, Côme de Jérusalem, Centos Homérique (Homero-centra)*, Paris 1998

Riedinger/Metten, U., „Pseudo-Dionysios Areopagites, Pseudo-Kaisarios und die Akoimeten“, in: *BZ* 52, 1959, S. 276-296

Rizzo, I. G., „Sul „Christus patiens“ e le „Baccanti“ di Euripide“, in: *Siculorum Gymnasium*, n. s. 30, 1977, S. 1-63

Sathas 1878, K., Δοκίμιον περὶ τοῦ θεάτρου καὶ τῆς μουσικῆς τῶν Βυζαντινῶν, Athen

Schadewaldt, W., Antike und Gegenwart. Über die Tragödie, München 1966

Schartau, B./Schmith, O. L., „ Andre Tuilier, Étude comparée du texte et scholies d' Euripide.etc [Études et commentaires, 77.]“, in: BZ 28, 1975, S. 63-66

Schembra, R., La prima redazione dei centoni omerici. Traduzione e commento, Alessandria 2006

Schembra, R., La seconda redazione dei centoni omerici, Alessandria 2007

Schlosser, F. Ch., Bercht, G. A.: Archiv für Geschichte und Literatur, Bd. 1, Frankfurt 1830

Schmitt, J., Freiwilliger Opfertod bei Euripides, Giessen 1921

Schwart, G., „The „Christus patiens“ and Romanos the Melodist. Some considerations on dependence and date“, in: *Acta classica* 33, 1990, S. 33-64

eafor 1997, R., Euripides Bacche, Warminster-England

Seeck 1979, G. A., „Geschichte der griechischen Tragödie“, in: G. A. Seeck (Hrsg.), *Das griechische Drama*, Darmstadt, S. 155-203

Seidensticker, B., „Dichtung und Gesellschaft im 4. Jh.“, in: *Die Athenische Demokratie im 4. Jahrhundert v. Chr. Vollendung oder Verfall einer Verfassungsform? Akten eines Symposiums 3.-7. August 1992*, Bellagio, Stuttgart 1995

Smolak 1979, Kurt, „Beobachtungen zur Darstellungsweise in den Homerzentonen“, in: *JÖB* 28, S. 29-49

Snell, B., „Aischylos und das Handeln in Drama“, in: *Philologus* 20, 1928, S. 1-44

Solomos, A., „Χριστός πάσχων, το μόνο ακέραιο βυζαντινό θεατρικό έργο“, in: *Θέατρο* 11, 1963

Stavrou, Th., Τα πάθη του Χριστού, βυζαντινή χριστιανική τραγωδία, Athen 1973

Stockert, W., Euripides Iphigenie in Aulis, Wiener Studien 16/1 u. 2, Wien 1992

Theocharidis, G. J., Beiträge zur Geschichte des byzantinischen Profantheaters im IV. und V. Jahrhundert, hauptsächlich auf Grund der Predigten des Johannes Chrysostomos, Patriarchen von Konstantinopel (Diss.), *Λαογραφία – Παράρτημα* 3, Thessaloniki 1940

Thum, T., „Der Rhesos und die Tragödie des 4. Jahrhunderts“, in: *Philologus* 149, 2005, S. 209-232

Tinnefeld 1974, F., „Zum profanen Mimos in Byzanz nach dem Verdikt des Trullanums (691)“, in: *Βυζαντινά*, Bd. 6, Thessaloniki, S. 323-343

Trisoglio, F., „Il Christus patiens: rassegna delle attribuzioni“, in: *Rivista di studi classici* 27, 1974, S. 351-423

Tuilier, A., La datation et l'attribution du Χριστός πάσχων et l'art du centon: Actes du 6e Congrès international d'études byzantines, Paris 1948, 1, Paris 1950, S. 403-409

Tuilier 1969, A., Grégoire de Nazianze: La Passion du Christ, Paris

Turyn, Al., *The byzantine Manuscript Tradition of the Tragedies of Euripides*, Urbana 1957

Van Cleef, F. L., „The Pseudo-Gregorian Drama Χριστός πάσχων and its Relation to the Text of Euripides“, in: *Transactions of the Wisconsin Academy of Sciences, Art and Letters* 8, 1888-91, S. 363-378

Vogt, A., *Le théâtre a Byzance et dans l' Empire du IV e au XIII siecle. 1. Le théâtre profane*, Bordeaux, 1932

Vogt, E., „Tragiker Ezechiel“, in: *Jüdische Schriften aus hellenistisch-römischer Zeit*, Bd. 4, 3, 1983, S. 113-134

Wiemken 1979, H., „Der Mimus“, in: G. A. Seeck (Hrsg.), *Das griechische Drama*, Darmstadt. S. 409-410

Wiemken 1972, H., *Der griechische Mimus*, Bremen

Wojtylak-Heszen, A., *Tragedia późnoantyczna ΧΡΙΣΤΟΣ ΠΑΣΧΩΝ a jej zróbla klasyczne*. Kraków 2004

Xanthakis-Karamanos, G., *Studies in fourth Century Tragedy*, Athen 1980

Zierbarth, E., *Aus der antiken Schule*. Bonn 1913

Zimmermann, B., *Europa und die griechische Tragödie*, Frankfurt am Main 2000

Zimmermann, B., *Die griechische Tragödie*, München / Zürich 1992

Zimmerman, B., „Aischylos-Rezeption im 5. Jh. v. Chr.“, in: *Lexis* 24, 2006, S. 53-62

## INDEX NOMINUM ET RERUM

### A

Achilleus, 9, 10  
 Adversus haereses, 40  
 Aelius Aristides, 40  
 Aerope, 9  
 Agonotheten, 21  
 Ägypten, 15, 16  
 Aiantides, 15  
 Aias, 9, 10, 47  
 Aias mainomenos, 10  
 Ailios Amphichares von Athen, 20  
 Aischylos, v, 5, 7, 33, 41, 45, 47, 59, 84, 91  
 Alexandria, 15  
 Alexandros Aitolos, 15  
 Alexias, 46  
 Alexis, 11  
 Alkmeon, 10  
 Alope, 9  
 Andromeda, 15  
 Anna Komnene, 46, 165  
 Antigone, 10  
 Antiocheia, 56  
 Antiphanes, 11  
 Antiphon von Athen, 20  
 Anubion, 20  
 Aöden, 54

Apollinarius von Laodicea, 65, 68  
 Aristophanes, v, 5, 6, 7, 11, 45  
 Aristoteles, 9, 10, 33, 67, 141, 142, 143, 146, 152  
 Ars poetica, 16, 147  
 Astydamas der Jüngere, 8, 9  
 Ausonius, 51, 52, 54, 57, 59

### B

Bakchen, viii, 6, 29, 95, 119, 126, 135, 153, 156, 157, 159, 160, 161, 162, 163, 168  
 Basileios der Große, 28  
 Bibelcento, 57  
 Bibelepik, 57  
 Bock-Gesang, 39  
 Boulevardtheater, 18  
 Bühnenkonventionen, 5

### C

Cento Probae, 57  
 Chairemon, 9  
 Choregen, 7, 21  
 Chronographia, 46

### D

Danae, 47  
 Demen, 5