

UDC 930.85 (4—12)

YU ISSN 0350—7653

ACADEMIE SERBE DES SCIENCES ET DES ARTS

COMITE INTERACADEMIQUE DE BALKANOLOGIE
DU CONSEIL DES ACADEMIES DES SCIENCES ET DES ARTS
DE LA R.S.F.Y.

INSTITUT DES ETUDES BALKANIQUES

BALCANICA

ANNUAIRE DE L'INSTITUT DES ETUDES BALKANIQUES

XXI



BELGRADE
1990

BALCANICA XXI, Beograd 1990, 1—411.



Gerhard EMRICH
Ruhr-Universität Bochum
Bochum

TOPOS UND VARIATION IM GRIECHISCHEN WIDERSTANDSLIED

Widerstand, wie er uns als Motiv und Motivation in den griechischen Liedern entgegentritt, kann definiert werden als aktives oder passives Handeln einer größeren Gruppe von Menschen mit dem Ziel der Abänderung eines momentan vorherrschenden, als unerträglich empfundenen politisch-gesellschaftlichen Zustandes. Als unerträglich erlebt werden z. B. die Aussetzung oder Beschränkung der äußeren und inneren Freiheit in einem Staatsgebilde durch einen als Besatzer empfundenen äußeren Feind, der damit auch den Nationalstolz der Bürger empfindlich trifft, die Aussetzung oder Beschränkung der persönlichen Freiheit durch einen inneren Gegner, dessen Waffe auch soziale Ungerechtigkeit sein kann. Freiheit, *λευτεριά*, ist der zentrale Begriff, der, nicht genauer definiert, alles in sich vereint, was durch die Widerstandshandlung erreicht werden soll, Unfreiheit damit der unmittelbare ideelle Widerpart.

In den Liedern spiegelt sich das Widerstandshandeln einer größeren Gruppe wider: beim Volkslied, dessen Verfasser in der Anonymität verharret, ist das gewissermaßen per Eigendefinition so. Denn das Volkslied wird getragen von der Grundstimmung mindestens einer gesellschaftlichen Gruppierung, und es wirkt seinerseits wider auf diese Grundstimmung ein, sie erhaltend oder auch verändernd. Für das Kunstlied, dessen Verfasser bekannt ist, und das, vertont und gesungen, zum volkstümlichen Lied geworden ist, gilt ähnliches. Aus dem Gedicht schließlich, dessen Verfasser ebenfalls in den meisten Fällen bekannt ist, läßt sich das Widerstandshandeln einer größeren Gruppe unschwer herauslesen, wenn man es gemeinsam mit anderen, in der gleichen Situation und aus der gleichen Motivation heraus entstandenen Gedichten liest. Einzelpersonen, wie sie vor allem in den früheren Liedern meist besungen werden, handeln stellvertretend für ihre Gruppe, sie sind deren Repräsentanten.

Das — auch anonyme — Abfassen eines Widerstandsliedes oder -gedichtes, seine Verbreitung durch Singen oder Publizieren ist als aktiver Widerstand dem der Tat parallel zu setzen, während der passive Widerstand sich z. B. im erklärten Nichtpublizieren während einer bestimmten Zeit ausdrückt (innere Emigration). Im Widerstandslied fühlt sich der aktive Widerstandskämpfer angesprochen, weiß er sich eingebettet in die größere Gemeinschaft derer, die die gleichen Ziele verfolgen, wodurch sein Einzelhandeln sozial sinnvoll und damit für ihn legitimiert wird. Im Lied kann er sich andern gegenüber ausdrücken, auch wenn er sich sonst verbal nicht auszudrücken weiß. Die suggestive Wirkung der Musik in ihrer Verstärkerfunktion braucht nicht eigens erwähnt zu werden. Wie ernst der gesungene und besungene Widerstand von den jeweiligen Adressaten genommen wird, wird allein schon daran deutlich, daß zu den ersten Amtshandlungen einer sich etablierenden Galtherrschaft regelmäßig die Herausgabe einer Verbotsliste für bestimmte Lieder gehört.

Dem Widerstandslied können in der griechischen Literatur im wesentlichen vier Gruppen von Liedern zugerechnet werden: 1. die sogenannten *akritischen Lieder*; diese allerdings nur mit Vorbehalt, da sie nur ganz vereinzelt und vage Widerstand, wie er oben definiert wurde, darstellen. Es handelt sich bei dieser historisch ältesten Gruppe um Lieder, die vornehmlich Leben und Kämpfe der Akriten, der Grenzwächter des Byzantinischen Reiches hauptsächlich in den von den Arabern bedrohten Ostprovinzen zum Gegenstand haben. Es sind Heldenlieder Märchenhaften Inhalts, deren historischer Kern nur in Einzelfällen vermutungsweise festzumachen ist. Gegner sind im Äußeren die Sarazenen, die auch die Glaubensgegner sind, im Innern Räuberbanden, die sogenannten Apelaten.

2. die *historischen Lieder*, oft nach herausragenden historischen Ereignissen entstanden, wie z. B. dem Fall berühmter Städte, von denen Konstantinopel die berühmteste ist. In den Liedern auf den Fall dieser Stadt wird allgemein der Trauer über den Verlust von Stadt und Staat Ausdruck verliehen, gelegentlich aber auch zu Rückgewinnung und Wiedererrichtung des Reiches aufgerufen. So etwa in der vielleicht schon 1453 entstandenen *Ἀλωσις τῆς Κωνσταντινουπόλεως*, wo die westlichen Mächte indirekt, aber deutlich zur militärischen Intervention aufgerufen werden, nicht zuletzt um des gemeinsamen christlichen Glaubens willen. Wo aber keine konkrete Hoffnung genährt werden kann, wird diese in eine unbestimmte Zukunft verlegt mit den jedem Griechen bekannten Versen:

Ἔσῳπασε κυρὰ δέσποινα, μὴν κλαίγῃς, μὴ δοκρούζῃς
Πάλαι μὲ κρόνους, μὲ καιρούς, πάλαι δικὰ σὰς εἶναι."

(Passow, 146)

Gedächtnis und Ansporn zugleich ohne zeitliche Begrenzung.

Spätere historische Lieder besingen etwa die Kämpfe um Suli oder bemerkenswerte Ereignisse aus dem Befreiungskrieg (Eroberung von Tripolitsa durch die Aufständischen u. a.). Bekannte historische Personen werden als herausragende Träger nationalen Widerstandes besonders hervorgehoben (Kolokotronis, Miaulis, Markos Botzaris und andere). Die Übergänge zur nachfolgenden Gruppe der.

3. *Klephtenlieder* sind fließend. Die Klephtenlieder entstammen meist dem 18. und 19. Jahrhundert, als der Widerstand gegen die türkische Fremdherrschaft zunehmend stärker wird. Ursprünglich gewöhnliche, aber mit einem hohen auf die eigene Person bezogenen Freiheitsethos ausgestattete, in Banden organisierte Räuber führen die Klephten mehr und mehr von unwegsamem Gelände aus einen Kleinkrieg gegen die türkischen Behörden, der in den Klephtenliedern dann sein idealisiertes Echo findet. Pendant zu diesen sind die *Lieder der Armatolen*, als christliche Ordnungstruppe zunächst natürliche Gegner der Klephten, die später aber, zuerst als Opfer innenpolitischen Ränkespiels, dann aus Überzeugung zunehmend die Sache ihrer Landsleute zu ihrer eigenen machen und ihre Kampferfahrung in den Befreiungskrieg einbringen. Obwohl auch in dieser Liedgruppe, wie in der vorhergehenden, märchenhafte Züge Gestaltungselemente sind, Vögel Botschaften überbringen, Berge Nachrichten austauschen usw., werden Lebensund Kampfbedingungen der Klephten und Armatolen doch mit deutlicher Nähe zur Realität dargestellt.

4. Die *Widerstandslieder* aus unserem Jahrhundert, aus der Zeit des Zweiten Weltkrieges und des nachfolgenden Bürgerkrieg. Gegner ist hier zunächst der äußere Feind, der als Angreifer und Besatzer aufgetreten ist, sowie der in seinem Sold stehende Kollaborateur, bald aber auch schon der ideologische Widersacher in der jeweils anderen Widerstandsgruppe, der im Bürgerkrieg dann der ausschließliche Widerpart sein wird. In den anlässlich der Dezemberereignisse des Jahres 44 entstandenen Liedern wird erneut ein auswärtiger Gegner genannt, und ebenso auch, indirekt oder direkt, in der Widerstandsdichtung aus der Zeit der Obristendiktatur 1967—74. Die totale Beherrschung und Überwachung des Landes ohne einen freien Winkel und eine strenge Zensur machen in dieser Periode die Verbreitung offenen Widerstandsliedgutes in Griechenland selbst allerdings unmöglich. Nicht so im Zweiten Weltkrieg und danach, wo die Lieder in der Situation der Auseinandersetzung entstehen und bewußt als psychologisches Mittel zur Stärkung des Widerstandswillens eingesetzt werden.

Wie sind nun diese verschiedenen Gruppen untereinander zu beurteilen? Als inhaltlich gemeinsamer Nenner aller Widerstandsliteratur wurde das Streben nach Erlangung oder Wiedererlangung der Freiheit im weitesten Sinne ausgemacht. Die literarische Ausformung aber dieses Verlangens ist höchst unterschiedlich, wobei

die drei ersten Gruppen manche Gemeinsamkeiten aufweisen, wie sie in der vierten nur vereinzelt zu finden sind.

In dieser vierten Gruppe greifen oftmals bekannte griechische Dichter das gemeinsame Grundanliegen in einer poetisch so verdichteten Form auf, die den gebildeten Leser voraussetzt. Der Kreis der Rezipienten wird damit eingeschränkt. Selbst wo solche Gedichte vertont werden und als gesungene Lieder vielfach weite Verbreitung finden, wirken oft die Musik und das bloße Bewußtsein, daß es sich um ein Widerstandslied handelt, mehr als der Text selbst. Die emotionale Beziehung zum Text ersetzt weitgehend die intellektuelle. Zudem unterliegt dieses Lied den in bedrängten Zeiten streng kontrollierten und stark eingeschränkten Möglichkeiten des Medienmarktes auf seinem Weg zum Hörer.

Anders die Situation vor der als Trennlinie anzusehenden Verschriftlichung der ursprünglich mündlichen literarischen Kommunikationsform Lied im 19. Jahrhundert. So wichtig das Sammeln und die gewissenhafte Aufzeichnung von Text und Melodie der Lieder zu deren Erhalt und Erforschung gewesen sind, so hat dieser Vorgang das Lied doch eines wesentlichen Elementes beraubt: der dem Sänger jederzeit an die Hand gegebenen Möglichkeit zur Variation von Text und Melodie. Je nach Zeitumständen und lokaler Situation, nach eigener Vorliebe oder auch Stimmung des Publikums konnte er dem Helden eines Liedes einen anderen Namen geben, etwa den eines berühmten Klepthen oder Armatolen gerade des Ortes oder der Region, wo er auftrat. Womit der Erfolg seines Auftritts gesichert war, wurde doch dadurch dem Hörer die Möglichkeit zur besseren Identifikation geschaffen oder einfach seinem Stolz Rechnung getragen. Er konnte Passagen kürzen oder nach Geschick auch längen, Teile oder Strophen umstellen usw. Dabei wurde er nicht behindert durch die Forderung nach einem Originaltext, nach einer autorisierten Fassung, vielmehr war sein Vortrag jeweils Original, zum gegebenen Anlaß durch Variation gestaltet. Daher so häufig mehrere Fassungen, selbst wo derselbe Held, dasselbe Ereignis besungen werden.

Ermöglicht, mindestens aber erleichtert wurde die ad hoc-Variation durch das Vorhandensein von Topoi, von Gemeinplätzen, wie gewöhnlich übersetzt wird. Gemeinplatz für wen? Auch hier gilt es zu differenzieren. Der Schiffahrtstopos sagt dem Bergbewohner, der seine Heimat nie verlassen hat, gar nichts, so daß sich vielfach schon aus der Wahl der Topoi Rückschlüssen ziehen lassen auf Raum und Zeit der Entstehung eines Liedes.

Τρία πουλάκια κάθονται στην ράχη στο λημέρι.
 Τόνα τηράει τὸν Ἄρμουρὸ, τᾶλλο κατὰ τὸν Βάλτο,
 Τὸ τρίτο, τὸ καλῆτερο μυριολογάει καὶ λέγει.

(Passow, 5)

Hier haben wir die am häufigsten vorkommende Proömiumform des Klepthenliedes vor uns. Ohne Schwierigkeit läßt sich die

Lokalität verändern, den jeweiligen Erfordernissen oder Wünschen anpassen:

Τρία πουλάκια κάθονται στὸν Ἐλυμπο στὴ ράχη,
Τὸνα τηράει τὴ θάλασσα, τ᾿ἄλλο τὴν Κατερίνα,
Τὸ τρίτο, τὸ καλῆτερο μυριολογáει καὶ λέγει.

(Passow, 97)

Oder ein weiteres Beispiel, bei welchem dem Hörer zusätzlich eine populäre Ballade einfallen konnte:

Τρία πουλάκια κάθονται στῆς Ἄρτας τὸ γιωφύρι,
Τὸνα τηράει τὰ Γιάνινα, τ᾿ἄλλο κατὰ τὸ Σοῦλι,
Τὸ τρίτο, τὸ καλῆτερο μυριολογáει καὶ λέγει.

(Passow, 158)

Der in allen drei Beispielen gleichlautende dritte Vers deutet auf etwas Beklagenswertes. Was dan folgt, ist inhaltlich verschieden, seinerseits aber wieder von weiteren Topoi durchsetzt, die ebenfalls der Variation offenstehen. So fragt im ersten Beispiel der folgende Vers 4 in typischer Weise nach dem Verbleib des in Akarnanien berühmten Klephtenführers Christos Milionis, des Erzvaters einer langen Reihe ebenfalls berühmter Klephten aus den Agrapha:

Ἐκυριέ μου τί νὰ γίνηκεν ὁ Χρῆστος ὁ Μηλιόνης;
Μηδὲ στὸν Βάλτο φάνηκε, μηδὲ στὴν Κρυαβρούσι."

(Passow, 5)

Christos Milionis — die Geschichte spielt gegen Ende des 17. Jahrhunderts- wird wegen einer tollkühnen Tat, der Entführung des Kadis von Arta und zweier Agas, für deren Freilassung er hohes Lösegeld fordert, verfolgt und gestellt. Er fällt in einer Art Duell -Verfolger und Verfolgter feuern gleichzeitig aufeinander, nachdem er es vorher mit dem dem Klephten eigenen Stolz und unbedingten Freiheitswillen abgelehnt hat, sich zu unterwerfen:

Ἄσο ἂν ὁ Χρῆστος ζωντανός, Τοῦρκο δὲν προσκυνάει.

(Passow, 5)

Während bei der Frage nach dem Aufenthalt des Helden Variation durch Namenswechsel ohne weiteres möglich und üblich ist, ist das bei dem stolzen Ausspruch nicht der Fall. Denn hier wird historisch belegbar die drohende oder erfolgte Gefangennahme eines namentlich bekannten Klephten vorausgesetzt, und immer ist der Ausspruch die Antwort auf eine Frage auf Leben und Tod, wobei der Tod stets einem Leben um den Preis des Verlustes der persönlichen Freiheit oder des Verlustes des angestammten christlichen Glaubens vorgezogen wird. Diese Antworten sind darum differenzierter, sie werden kurz und bündig, meist in einem Vers gegeben und erlangen bisweilen Berühmtheit bis in die Gegenwart, wie jener Ausspruch des Diakos:

Ἐγὼ Γραικός γεννήθηκα, Γραικός θὰ νὰ πεθάνω.

(Passow, 174)

Das zweite Beispiel steht mit der verkürzten Einleitung in das zu Berichtende in Vers 4:

Τεῖν' τὸ κακὸν ποὺ πάθαμε ἐμεῖς οἱ μαῦροι κλέφτες;

(Passow, 97)

ebenfalls stellvertretend für weitere Varianten, bei denen auch zunächst in allgemeiner Form Beunruhigendes angedeutet wird, bevor der eigentliche Sachverhalt dargelegt wird.

Ebenso ist das dritte Beispiel, das einen nach dem Proömium übergangslosen Eintritt in die eigentliche Geschichte vorweist, eine Variante unter mehreren. In diesem Fall geht es um den Tod des Kitsos Botzaris von der Hand des mit Recht überall als besonders verabscheuenswert betrachteten Verräters. Mit typisch drei Schüssen wird das Leben auch dieses Helden gewaltsam beendet, wobei der dritte Schuß (τὸ τρίτον τὸ φαρμακερὸν . . .) der tödliche ist. Topos ist auch wieder der Schluß des Liedes, der Wunsch des auf den Tod getroffenen Klephten, man möge sein Haupt davor bewahren, vom Gegner ausgestellt zu werden, zur Freude der Feinde, zur Trauer der Freunde:

Τὸ διοῦν ὄχτροι κι' ἀγκαλιαστοῦν, φίλοι καὶ λυπηθοῦνε.

(Passow, 159)

Ein Wunsch übrigens, den man umgekehrt auch dem tapferen Gegner zugesteht, wie das Lied auf den Tod des Albaners Veli Gekas belegt (Fauriel, Bd. II, 62).

Die Reihe der Beispiele für Topoi und mehr oder weniger ausgeprägte Variationen ließe sich nahezu beliebig fortsetzen. Zum Inhalt hätten sie das unbedingte Freiheitsethos der Klephten, ihr ausgeprägtes Selbstbewußtsein, ihre Furchtlosigkeit gegenüber den türkischen Behörden, ihre Tapferkeit im Kampf mit einem in epischer Zählung weit überlegenen Gegner:

Ὁ Μωουκοβάλλας πολεμᾷ μὲ χίλιους πεντακόσιους.

(Passow, 6f.)

Der Klephte Xepateras, der allein gegen ganze Heerscharen kämpft wie einst Digenis, steht ihm da nicht nach. In der in der Volksdichtung so beliebten Form eines inhaltlichen Hysteron Proteron, die zuerst das Ganze, dann den Teil nennt, heißt es in dem ihm gewidmeten Lied:

Στὸ κόσμον δὲν εὐρέθησαν, οὔτε στὴν Ἑγγυλιτέρα,
νὰ πολεμήσῃ τὴν Τοορκιὰν ὡσὰν τὸν Ξεπατέρα.

(Legrand, 84)

Das Bewußtsein, daß es gleichzeitig für den christlichen Glauben zu fechten gilt, vermag einen solchen Kampf noch zu verschärfen (Passow, 9).

Es nehmen Anteil an diesen Kämpfen, die oft ununterbrochen drei Tage und drei Nächte dauern,

δίχως ψωμί, δίχως νερό, δίχως κἀνὰ μεντάτι,

(Legrand, 90)

und in denen die Schüsse wie Regen fallen, wie Hagel die Granaten platzen (Passow, 36), Himmel und Erde und alles, was darauf lebt. Gerät so ein Held in Gefangenschaft, wobei zu seiner Bewachung stets tausend Mann vornewegmarschieren (ὄμπροστά) und zweitausend hinterher, oder findet er gar den Tod, was ihm ein Todesvogel schon vorausgesagt haben kann, trauern nicht nur die Menschen um ihn, nein, die Vögel färben sich Krallen und Flügel rot, und es beweint ihn die ganze Natur:

τὸν κλαῖν οἱ κάμποι, τὰ βουνά, τὸν κλαῖνε τὰ λαγκάδια

(Passow, 10).

Gerade in solchen Versen erweist sich die besondere Kraft der Topoi: sie lassen im einzelnen Hörer, der sie kennt und erwartet, die Vorstellung einer Resonanz der Taten des einzelnen entstehen, wie sie das Denkbare schon übersteigt. Die Erhebung ins Übersinnliche ist die Erhebung über die Meinung dieses oder jenes Sängers und Hörers hinaus; die Topoi, die den Kosmos umspannen, verleihen der Einzeltat die Aura des Allgemeingültigen. Hier wird nicht mehr pedantisch nachgezählt, hier wird mit ganzen Blöcken gearbeitet, und so sind die Lieder auch strukturiert. Die Übergänge von einem zum andern Block sind nicht fließend, sondern unvermittelt: in geheimer Unterredung wird ein Anschlag auf einen Klephten beschlossen und im nächsten Vers schon befindet sich der Held auf dem Schlachtfeld, als hätte er es gehört.

Die Erhebung über die menschliche Enge ist das eine, das andere die Tatsache, daß der Topos die Variation zuläßt. Jedem Sänger und Hörer ist von Kindheit an bekannt, wie die gleichen Topoi die Ruhmestaten verschiedener Helden besingen helfen, wobei sie auch die natürlichen Unterschiede zwischen den einzelnen mehr oder weniger weitgehend ausgleichen. Warum sollte nicht einmal der eigene Name zu hören sein oder wenigstens einer, mit dem einen irgendetwas verbindet, so daß man an dessen Ruhm partizipieren kann. Das Klephtenlied schließt keinen aus, nicht einmal, wie wir gesehen haben, den tapferen Gegner. Und da das Klephtenlied, gerade dank der Topoi, keine besonderen Medien braucht zu seiner Entstehung und Weitergabe, auch der Fähigkeit, lesen und schreiben zu können, nicht bedarf, ist seine Verbreitung auf einfache Weise zu bewerkstelligen und damit gesichert. Keine Sorgen um Druckerlaubnis und Vertrieb und so harmlos klingende Druckmittel wie Papierzuteilung und ähnliches.

Die Verschriftlichung im 19. Jahrhundert bringt das Verfasserlied im Gegensatz zum anonymen mündlichsprachigen, das wissenschaftliche Sammeln und Herausgeben eben die kritische Ausgabe mit dem Anspruch des endgültig »richtigen« Textes. Die oft naive Ursprünglichkeit, das unbekümmerte Erfinden wird fraglich und damit selten, denn der Verfasser muß jetzt für seinen Text geradestehen. Das Verhältnis zum Topos ändert sich.

Der sorglose Griff in die Schatzkiste der Topoi, der auch einmal danebengehen kann, ist dem sorgfältigen Auswählen gewichen. Oder aber er unterbleibt ganz, was mehr und mehr geschieht.

Ποῖος εἶδεν ἥλιο τὸ βραδὺ κι' ἄστρο τὸ μεσημέρι,
Ποῖος εἶδε τὸν Καραμπελά, τὸν καπετὰν Θανάση;

(Passow, 12)

Die rhetorische Frage am Anfang ist sonst der Topos, mit dem ein Paradoxon eingeleitet wird, der Bericht über ein ungeheuerliches Geschehen. Hier mit der harmlosen Erkundigung nach dem Verbleib des Karambelas zusammengebracht, erweist sich die Wahl des Topos als Mißgriff, ohne daß das allerdings der Verbreitung des Liedes geschadet hätte.

Auch der den Rahmen des Alltäglichen sprengende, unbekümmerte Schritt ins Reich des Übersinnlichen muß jetzt bewußt getan werden, das Märchenspiel wird zum überlegten künstlerischen Vorgang.

Zu diesen Aspekten, die Entstehung und Verbreitung der Klephtenlieder behindern, tritt natürlich noch ein historischer hinzu, nämlich die Staatwerdung des Landes, die der Klephtenromantik den Nährboden entzieht, jedenfalls in einem großen Teil des Verbreitungsgebietes. Die Ermordung Kapodistrias' gibt noch einmal Anlaß, unter Verwendung mehrerer Klagetopoi, die die Natur einschließen, ein Lied zu verfassen, aber mit dem Ende des Befreiungskrieges ist die Zeit der Klephtenlieder vorbei.

Aus unserem Jahrhundert findet sich bei Ioannu noch ein Lied auf den Tod des Pavlos Melas, des Schwagers von Ion Dragumis, 1904 in Makedonien, das die Sammlung der Athener Akademie überliefert, und ein weiteres aus der Zeitschrift *Laografia* aus dem Jahre 1922, dem Jahr der Kleinasiatischen Katastrophe (Ioannu, 105f.). In beiden Liedern geht es darum, einmal den Tod des Mannes der Frau, im andern den des Sohnes den Eltern zu melden. Das erste Lied verwendet in sechs Versen zwei, das zweite in zwölf Versen drei aus den Klephtenliedern bekannte Topoi. Zeichen noch immer für die Flexibilität, die die Topoi gewähren, und natürlich dafür, wie lebendig die alten Lieder bei den Menschen noch sind; eine Erfahrung, die Hedwig Lüdeke in ihren Erinnerungen auch für das Jahr 1939 noch belegt. Doch ist das Material zu gering, um aussagekräftig zu sein.

Wie ist die Situation für die Zeit des Zweiten Weltkriegs und des Bürgerkriegs, die den Griechen erneut Klephtenbedingungen bescheren? Tatsächlich lebt die alte Volksmuse wieder auf, werden anonym alte Klephtenlieder mit neuem Inhalt gefüllt, besonders in so traditionsreichen Gegenden wie Epirus und Mittelgriechenland.

Στῆς Σαμαρίνας τὰ βουνά, στῆς Κόνιτσας τὰ μέρη
ἐκεῖ περάσαν ἰταλοί, διαβήκανε φασίστες...

Γυρίζει ὁ Γέρο-Σμάλικας κι ἀναρωτάει τὴν Πίνδο:
 — Βουνό μου, σταυραδέφρι μου καὶ καρδιακέ μου φίλε,
 ποῦ πῆγαν οἱ λεβέντες μας, ποῦ πῆγαν οἱ ἀητοὶ μας
 κι ἀφήσανε τὸν Ἰταλὸ τὸν τόπο νὰ λερώνει;

(Adamos, 65)

Die Frage ist noch nicht verklungen, da bricht bereits der Sturm los, der den Eindringling zurückwirft -übergangslos wie im alten Klephtenlied mitgeteilt und, wie meist auch dort, auf ein historisch greifbares Ereignis anspielend.

Das gleiche Ereignis, der erfolgreiche Widerstand des griechischen Heeres im November 1940 im Pindosgebirge, ist Anlaß für das folgende Lied, das zu Beginn gleich zwei altbekannte Topoi einsetzt:

Ποῖος εἶδε τέτιο θάμασμα, παράξενο μεγάλο
 νὰ κουβεντιάζουν τὰ βουνὰ μέ τις ψιλές ραχοῦλες.
 Γυρίζει ὁ Γέρο Ὀλυμπος κι ἀναρωτάει τὴν Πίνδο:
 — Βουνό μου γιατί θύμωσες καὶ σῖέκεις βουρκωμένο;
 Μήνα χαλάζι σὲ βαρεῖ, μήνα βροχὴ σὲ δέρνει;
 — Οὔτε χαλάει μέ βαρεῖ κι οὔτε βροχὴ μέ δέρνει,
 μόν' μέ βαροῦν οἱ Ἰταλοὶ μέ μπόμπες καὶ μέ ὄμιους. . .

(Adamos, 66)

Hier geschieht nichts anderes, als was bei den großen Vorbildern des vorigen Jahrhunderts schon geschehen ist, nämlich es werden mehrere Topoi ineinandergearbeitet, die ursprünglich an verschiedenen Orten und in Liedern unterschiedlichen Alters standen, bis hinauf zu jenen, die gleich nach dem Fall von Konstantinopel oder noch früher entstanden sind. Die Verfügbarkeit der Topoi wird ausgenutzt, für den neuen Inhalt auch eine neue Form zu finden, die ihrerseits wieder für spätere Lieder Vorbild sein kann. Das Ziel jedenfalls, die Atmosphäre des Klephtenliedes herzustellen, wurde erreicht.

Die eben zitierten Verse mögen genügen als Beispiele für eine ganze Reihe anonymer Lieder im traditionellen politischen Versmaß, in denen altbekannte Topoi Ereignisse und Personen der modernen Gegenwart ins Reich des Übersinnlichen erheben, wo Berge und Vögel mit menschlicher Stimme reden, Himmel und Erde, die ganze Natur aktiv am Geschehen teilnehmen.

Wie aber steht es mit der Glaubwürdigkeit solcher Lieder, die sich auch sprachlich häufig längst vergangener Formen bedienen? Erlebte Bilder, die noch eine Resonanz haben, oder nur alte Kostüme? Die Frage läßt sich nicht ohne weiteres beantworten, doch spricht die Vielzahl der Lieder dafür, daß die erwünschte Wirkung im Sinne einer Stärkung des Widerstandswillens erwartet und wohl auch erreicht wurde. Daß die Beziehung des einzelnen Andarten zum Lied die gleiche gewesen sei, wie sie oben für den Klephten angenommen wurde, ist freilich unwahrscheinlich.

Und die neueste Zeit, die Periode der Obristendiktatur 1967—74? Dazu wiederum nur zwei Beispiele: Dreifach wird in ein kurzes Gedicht von Christos Levandas auf den 13. November 1973, den Tag des Aufstandes der Studenten des Polytechnions in Athen, als tragendes Element der Anfang eines berühmten Klephtenliedes eingefügt: Σαράντα παλληκάρια από τή Λεβαδειά... (Valetas, 44), und im Juli 1967 schon schrieb Mikis Theodorakis sein Widerstandslied μέτωπο das mit den Versen beginnt:

Κρυφά μιλοῦνε τὰ βουνά
κρυφά κι' οἱ πολιτεῖες.
'Ο Ὑμμητὸς στὴν Πάρνηθα
ἢ Κοκκινιά στὸν Ταῦρο.

(Theodorakis, Bd. 2, 102)

Die Anlehnung an ein altes Liedmotiv ist überdeutlich, Theodorakis reiht sich würdig in die Traditionskette der Klephtenliedverfasser ein. Denn er schreibt auch die Musik zu seinen Texten, und deren Wirkung haben manche schon gefürchtet.

Zusammenfassend läßt sich sagen: Der Topos im griechischen Widerstandslied, der sich formal im Festhalten an oft schon veralteten Ausdrücken, gewissen Formen von Dialogen, im Wiederholen »stereotyper« Wendungen, der Wiederaufnahme bestimmter Bilder und Vergleiche usw. zeigt und inhaltlich geeignet ist, etwa eine bestimmte Atmosphäre zu erzeugen, einen Heldentypus zu schaffen, eine Umgebung, die für diesen charakteristisch ist und anderes, zeichnet sich durch große Flexibilität aus. Diese wiederum ist die Grundlage für die Variation, die notwendig wird durch den geschichtlichen Wandel, eine andere Zeit, einen anderen Ort, andere Tradenten, ein anderes Publikum. Sie kann unbewußt eintretend durch mnemotechnische Fehlleistungen bei der mündlichen Tradierung, sie ist im griechischen Widerstandslied aber zu allermeist ein Akt bewußter Veränderung aus dem Willen zur Modernisierung heraus im Sinne der Anpassung an die Gegebenheiten und Erfordernisse der jeweiligen Zeit und der jeweiligen Situation oder aus dem Willen zur Abwechslung: *variatio delectat*.

ZITIERTE LITERATUR

- Fauriel, C.: *Neugriechische Volkslieder*, gesammelt und mit des französischen Herausgebers und eigenen Erläuterungen versehen von Wilhelm Müller, 2 Bde., Leipzig 1825.
 Passow, A.: *Popularia carmina Graeciae recentioris*, Leipzig 1860 (Nachdruck Athen 1958).
 Legrand, E.: *Recueil de chansons populaires grecques*, publiées et traduites pour la première fois, Paris 1874 (Collection de monuments..., Nouvelle Série, No. 1).
 Θεοδωρόπουλος, Μ.: Τὸ χρέος, 2 τόμ., Ρώμη 1972.
 Βαλέτας, Κ.: Ἀντιφασιστικά 67—74, Ἀθήνα 1974.
 Ἀδάμος, Τ.: Τὸ λαϊκὸ τραγούδι τῆς ἀντίστασης, Ἀθήνα 1977 (Erste Aufl. Bukarest 1964).